

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА МУЗИКА
XVII століття

ПІДРУЧНИК
для здобувачів СВО «бакалавр»

Вінниця - 2025

УДК 78.03''16''(075.8)

В31

Рецензенти:

Мозгальова Н.Г. – докторка педагогічних наук, професорка, завідувачка кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

Искра С.В. – кандидатка мистецтвознавства, завідувачка кафедри теорії та методики музичного виховання КЗ «Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»

Рекомендовано вченою радою Факультету художньо-освітніх технологій і мистецтв Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 1 від 26.09.2025 р.)

В 31 Верещагіна-Білявська О.Є.

Західноєвропейська музика XVII століття: Навчально-методичний посібник. Вінниця. 128 с.

Матеріал підручника адресований здобувачам СВО бакалавр спеціальностей В5. Музичне мистецтво та А4. Середня освіта (Музичне мистецтво). Застосування у ньому елементів flipped learning передбачає не лише виконання завдань після вивчення теми, але й підготовку здобувачів до лекційних занять, здійснення пошукової роботи до початку вивчення теми. Наприкінці двох великих розділів є завдання для самостійної роботи, які допоможуть здобувачам у систематизації знань. Застосовуючи культурологічний підхід, авторка посібника розглядає XVII ст. в історії західноєвропейської музики у контексті загальних соціокультурних процесів та розвитку національних композиторських шкіл західноєвропейської музики.

Посібник може бути корисним для здобувачів інших спеціальностей галузі В Культура і мистецтво, а також для викладачів, музикознавців, культурологів та тих, хто цікавиться історією музичного мистецтва.

© Верещагіна-Білявська О.Є., 2025

ЗМІСТ

Передмова.....	3
----------------	---

Розділ 1. СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА XVII століття

<i>Завдання для самопідготовки до лекцій.....</i>	<i>5</i>
Соціокультурні умови розвитку мистецтва XVII століття.....	5
Опера в Італії XVII ст. Зародження опери. Гурток «Флорентійська камерата».....	11
Становлення опери у першій половині XVII ст. у Мантуї та Римі.....	17
Оперна творчість Клаудіо Монтеверді.....	24
Специфіка розвитку опери у Венеції. Творчість Франческо Каваллі...30	
Неаполітанська опера як вершина розвитку жанру у XVII ст. Творчість Алессандро Скарлатті.....	36
Формування національного варіанту жанру опери у Франції. Творчість Жана Батиста Люлі.....	43
Музичний театр в Англії. Творчість Генрі Перселла.....	50
<i>Завдання на закріплення знань за Розділом 1.....</i>	<i>58</i>
<i>Література до Розділу 1.....</i>	<i>59</i>

Розділ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА XVII століття

<i>Завдання для самопідготовки до лекцій.....</i>	<i>60</i>
Шляхи формування інструментального репертуару: загальні зауваги.....	60
Музика для органу у Нідерландах, Італії та Німеччині.....	66
Клавірна музика XVII ст.: інструменти та їх властивості.....	76
Мистецтво англійських верджинелістів.....	80
Школа французьких клавесиністів.....	82
Австро-німецька клавірна школа.....	88
Скрипкове мистецтво XVII ст. і музика для інструментальних ансамблів.....	93
Сонати da chiesa і da camera, сюїта.....	96
Інструментальний концерт та музика для скрипки соло.....	111
<i>Завдання на закріплення знань за Розділом 2.....</i>	<i>124</i>
<i>Література до Розділу 2.....</i>	<i>125</i>
Додаток.....	127

Передмова

Запропонований читачеві підручник є продовженням змісту посібника «Історія зарубіжної музики (Античність. Середньовіччя. Відродження)» та результатом багаторічного викладацького досвіду його авторки.

Застосовуючи при викладі матеріалу культурологічний підхід, на початку вивчення історії музики XVII століття авторка пропонує огляд соціокультурної ситуації вказаного періоду, історичних, культурних, релігійних та художніх процесів, особливостей розвитку мистецтва загалом.

XVII століття – час активного формування європейських національних композиторських шкіл, зміст мистецтва яких віддзеркалює особливості ментальності певної європейської нації. У посібнику охарактеризовано шляхи розвитку італійської, французької, нідерландської, англійської та австро-німецької композиторських шкіл.

Одним із важливих завдань вивчення історії музики є формування мистецького світогляду майбутніх фахівців, які повинні володіти навичками пошуку, обробки, аналізу та узагальнення великого масиву інформації. Формуванню цих навичок сприяють завдання з самопідготовки до лекцій та завдання на систематизацію та закріплення знань наприкінці вивчення розділів. Аналіз виконаних завдань із самопідготовки до лекцій здійснюється у часі викладання матеріалу. Виконані завдання на закріплення знань варто проаналізувати у часі практичних занять, виділивши ключові положення у змісті виконаних робіт.

З метою формування цілісного погляду на зарубіжну музику XVII століття та послідовного викладення розвитку її жанрової системи авторкою було опрацьовано та узагальнено значний об'єм матеріалу за темами розділів, викладений у наукових джерелах з історії культури, історії музики, історії і теоретичних проблем розвитку окремих музичних жанрів та ін. Поданий перелік літератури до кожного розділу не відображає усю повноту існуючих наукових і навчальних джерел, а лише служить для читачів орієнтиром у пошуку додаткової інформації з тем розділу.

Розділ 1.

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА XVII століття

Завдання для самопідготовки до лекцій:

- 1) *Скласти хронограф головних подій суспільного життя Західної Європи XVII століття*
- 2) *Скласти глосарій за темою: коперніанська (копернікова) картина світу, механістична модель світу, бароко, класицизм, антиномія, цифрований бас, messa di voce, комедія dell'arte.*
- 3) *Прочитати зміст опери Клаудіо Монтеверді «Коронація Поппеї» (Додаток).*
- 4) *Знайти зображення та записи звучання інструментів: віола da braccio, теорба, басова віола, регаль, корнет.*

Соціокультурні умови розвитку мистецтва XVII століття

Період від початку XVII по кінець XIX століть в європейській історії отримав загальне визначення Нового часу. Проте кожне з цих трьох століть характеризується самобутніми соціокультурними процесами, що дозволяє виділити у новочасній західноєвропейській культурі декілька етапів її еволюційного розвитку, крізь які пройшли усі види мистецтва, зокрема й музика.

XVII ст. стало продовження тих тенденцій культурного розвитку, які були закладені діячами Пізнього Відродження та руху Реформації. Становлення світогляду новоевропейської особистості, що знайшов своє безпосереднє втілення у мистецтві, відбувалося внаслідок кардинальної зміни суспільних відносин, формування класу буржуазії, подальшого розвитку протестантизму з його релігійним освяченням праці, завершення процесу формування великих національних держав на основі абсолютистських монархій. Реформаційні рухи та утвердження протестантських церков фактично стали прологом буржуазних революцій XVII-XVIII ст. з їх завершенням процесів формування європейських націй, а разом з тим – специфіки національних відносин, держав і культур.

Великі географічні відкриття XV-XVI ст. призвели до освоєння європейською метрополією практично всіх частин світу, що новими ринками збуту сприяло бурхливому розвитку мануфактури і накопиченню первісного капіталу, тобто становленню капіталізму. Винахід телескопу і мікроскопу від відкрили перед суспільством макропростір і мікропростір.

Наукова революція XVII ст. продемонструвала значний стрибок у галузях математики та механіки. Експериментальне (дослідне) знання формує нове відношення до навколишнього світу, вже не споглядальне, а активне. Починаючи з середини століття, простір і час та їх взаємозалежність стали особливими і дуже важливими теоретичними об'єктами науки і філософії, зумовивши й підвищення інтересу до просторово-часових мистецтв.

І наукові досягнення, і протестантська етика сприяли перемозі світоглядного раціоналізму новочасної людини, в який здоровий глузд переміг авторитарний догматизм схоластики.

XVII ст. стало часом становлення культури нового типу – буржуазно-капіталістичної – та нового типу особистості: індивідуума, твердо впевненого у своїх власних силах створити себе самого.

У зв'язку з тим, що рух Реформації у XVII ст. мав значний вплив і на музичне мистецтво, зокрема у Німеччині та Північній Європі, і фактично вже у добу Відродження став зародком нового типу культури, визначимо його головні світоглядні принципи. Ключовим вважаємо переосмислення догматів християнства та визнання можливості різного тлумачення Священного Писання. Використання у протестантській церкві національних мов спричинило й запровадження духовного співу на основі народної музики замість уніфікованого григоріанського хоралу. Поступовий відхід у протестантському співі від складного поліфонічного мислення призвів до посилення ролі органу у Богослужінні, який не лише підтримує общинний спів, але й виконує самостійну функцію, у зв'язку з чим посилюється роль органіста-імпровізатора, органіста-композитора.

Значний вплив на мистецтво мав і розвиток філософської думки. Міркування Ф. Бекона, Т. Гобса, Р. Декарта, Г. Лейбніца, Б. Спінози та інших мислителів XVII ст. демонструють вже не схоластичне, а наукове мислення. Панування розуму над вірою спонукає митців до унормування канонів та жанрової системи мистецтва, до подальшого посилення ролі світського начала в усіх видах мистецтвах. Так, у музиці розвиваються опера та концертно-інструментальні жанри, підвищується роль театру, у літературі народжується роман, виникає промислова архітектура. Ідея розумного упорядкування мистецтва призводить до створення національних Академій мистецтва.

Якщо у добу Відродження йшлося про формування національних мов і шкіл, то вже у XVII ст. європейська культура постає у своїй багатонаціональній багатомовності. Національні європейські мови всмоктали у себе традиції й досвід народної творчості, що

безпосередньо відобразилося й у музиці, особливо вокальній, адже специфіка мови породжує специфіку музичного мислення. Образи італійської, французької, німецької, нідерландської національних шкіл, який почав формуватися у добу Відродження, укріплюється у XVII ст. у процесі підйому національних культур.

На формування специфічних рис національних культур у XVII ст. вплинула й нерівномірність у розвитку різних країн Західної Європи. Так, ще у попередню добу Італія ослабла політично й економічно, і до XVII ст. підійшла з усіма вадами ренесансного імморалізму. Переважна частина її територій перебувала в іспанському поневоленні, а процеси рефеодалізації та католицької реакції на протестантизм не сприяли інтенсивності суспільного життя. Тридцятилітня війна (1618-1648) у Німеччині призвела до роздробленості, економічної, політичної та духовної відсталості Німеччини. У Франції, навпаки, панував «класичний» абсолютизм з його доцентровими тенденціями, а в Англії відбулася буржуазна революція, тісно пов'язана з пуританським рухом. Проте, інтеграційні процеси у мистецтві не припинялися і впродовж цієї доби, адже митці, зокрема художники і музиканти, з одних країн часто запрошувалися на службу у чужі землі.

Кожна країна і кожна національна мистецька школа нерівномірно впливали на розвиток західноєвропейської художньої культури. Так, у галузі літератури з Італії та Іспанії центр передових ідей у XVII ст. перемістився до Франції та Англії. У цей час відбувається значний підйом голландського живопису, а нідерландська поліфонічна школа згасає. В усіх видах мистецтва міцніє культура Франції, а в Англії пуританський рух значно гальмує розвиток мистецтва, на тлі чого з особливою значущістю постає творчість композитора Генрі Перселла. Найбільш роздробленою і відсталою у цей час постає Німеччина, але саме ця культура породила цілу плеяду видатних музикантів, зокрема й найбільшого попередника Й. С. Баха – Генріха Шютца.

Нерівномірного значення й впливу набувала і мистецька спадщина Відродження у різних культурах. Найбільше ідеї Відродження розвивалися у музичному мистецтві Італії. Мадригал як «прапор гуманістів» у XVII ст. набув свого нового розвитку та фактично у своєму одноголосному варіанті перетворився на оперну арію. Поліфонія строгого стилю, найвищим досягненням якої стали опуси Дж. Палестрини і О. Лассо, знайшла свій подальший розвиток у творчості німецьких майстрів. Нове мистецтво опери набуло широкої популярності по всій Європі. Загалом, Італія у XVII ст. була центром і

законодавицею музичної моди. Саме в Італії народжується опера як великий синтетичний твір, формуються нові інструментальні жанри, що призведуть до появи сюїти, старовинної сонати, концерту, класичної фуги. Саме італійські майстри здійснюють найсміливіші експерименти свого часу. Клаудіо Монтеверді і Джироламо Фрескобальді у першій половині XVII ст., Аллесандро Скарлатті й Арканджело Кореллі дещо пізніше були істинними новаторами, що визначили шляхи розвитку оперного мистецтва та інструментальної музики.

Зростання ролі індивідууму у соціокультурному житті призвело й до появи індивідуального начала у мистецтві, яке стає особистіснішим, драматичним, динамічним та експресивним. Окрім самого себе, особистість тепер бачить навколишнє середовище, що проявилось у посиленні жанрово-побутового начала.

Нові почуття, образи і теми, які втілювало мистецтво XVII ст., потребували й перегляду засобів виразності. В музиці це втілювалося, перш за все, у розвитку й перемозі гомофонно-гармонічного мислення та появі й розвитку нових жанрів, в яких це мислення втілюється, – опери, кантати, ораторії, інструментального концерту, сюїти та ін.

Розвиток художньої культури XVII ст. відбувався у річищі двох художніх стилів, що представляються два типи художніх світоглядів – *бароко* і *класицизму*. Їх поява і протиборство стали наслідком різкого загострення філософської, політичної, ідеологічної боротьби у суспільстві та кризи ренесансних ідеалів.

Бароко як художній світогляд втілює динамізм світомоделі і внутрішню суперечливість людини. Таке уявлення про світомоделі стало наслідком наукових пошуків XVII ст., спрямованих на вивчення проблем руху планет, механізмів, суспільства. Сприйняття світу як велетенського механізму, створеного Богом і наданого людям в експлуатацію, створює уявлення про *механістичну модель світу*. Людина ж виступає «гвинтиком» цього велетенського механізму. Механістична світомоделі провокувала захоплення різноманітними механізмами: верстатами, годинниками, механічними органчиками у великих годинниках тощо. У галузі конструювання музичних інструментів це проявилось у появі та удосконаленні численних різновидів клавіру.

Наукові відкриття у галузі астрономії породили відчуття непорівнянності безодні космосу і минулості беззахисного людського життя. Людина відчула себе піщинкою у безмежному Всесвіті, що

позбавило її безмежного ренесансного оптимізму. Песимістичне відчуття дисгармонійності світу, незбагненого хаосу життя, безпорадності людини перед цим безладом прийшло на зміну ренесансному переконанню у всесиллі людини.

Будучи породженням Контрреформації з її батьківщиною у Римі, особливого впливу бароко набуває у країнах, які переживали складні релігійні суперечності, і там, де феодальні тенденції найсильніше опиралися ідеям буржуазії, зокрема в Італії, Німеччині, Іспанії. Стиль бароко став інструментом демонстрації величі і могутності католицької церкви і придворної знаті.

У розвиток бароко значний внесок зробили, з одного боку, орден єзуїтів як діячів Контрреформації, з іншого – представники протестантських церков.

Барокове мислення своє яскраве відображення знайшло у музиці Німеччини. Творчість композиторів-органістів – попередників Й.С. Баха – Генріха Шютца, Йоганна Пахельбеля, Дітріха Букстехуде, Георга Бема, Йоганна Рейнкена демонструє підйом у галузі інструментальних жанрів поліфонічної традиції, сольної і хорової пісні, ораторії.

Мистецтво бароко тяжіє не лише до контрастів, антиномій, драматизму, але й до синтетичності. Усі ці риси яскраво втілилися в опері. Окрім того, опера демонструє також і остаточний розрив з церковною традицією, адже вона виникає як програмний жанр світського мистецтва. Навіть ораторія, хоч зовні і пов'язана з духовними сюжетами, по суті перероджується згодом у концертну оперу.

Класицизм як художній світогляд, що моделює раціональний образ світу, сприймається носієм гармонії та порядку. Раціоналізація свідомості прагне до суворої художньої дисципліни, до підпорядкування стихійного почуття розуму. Батьківщиною класицизму, як і бароко, вважають Італію кінця XVI ст., проте свого розквіту він досягнув у французькій культурі XVII ст. Це був період зміцнення абсолютної монархії і тимчасового об'єднання молоді буржуазії з королівською владою задля подолання середньовічних структур в економічному і політичному житті та побудови єдиної централізованої національної держави.

Ідея раціоналізації свідомості призвела представників класицизму до пошуків у мистецтві симетрії, міри, гармонії, таких, які панували у добу античності. Це викликало тенденцію до суворої нормативності

художньої системи класицизму та значну увагу до оволодіння професійною майстерністю.

Особливості музичного мислення класицизму яскраво втілюються у музиці французьких клавесиністів другої половини XVII ст., коли відбувається піднесення малих інструментальних жанрів, та національному типі опери у творчості Жана Батиста Люлі.

Ідеї класицизму постульовані і у творчості представників Аркадської Академії, що виникла 1690 року у Римі. Її засновниками стали теоретик абат Дж. М. Крешимбені (1663–1728) та юрист Дж. В. Гравіна (1664–1718), навколо яких об'єдналися поети, музиканти, учені, освічені аматори мистецтва, знатні меценати. Свою назву вона отримала за твором ренесансного поета Якопо Саннадзаро «Аркадія» («Dell'Arcadia», 1504), а її символом стала флейта Пана. До кінця XVII ст., Академія «Аркадія» мала вісім філій у різних містах Італії, а згодом – у всіх містах Апеннінського півострова, у країнах Європи та Латинської Америки¹. Діячі Академії стверджували свої мистецтвом принципи класицизму з його простотою, природністю почуттів, на противагу афектованій бароковій патетиці.

Збори діячів Академії проходили в садах маркіза Русполі на Есквіліні. Опікуном митців виступив кардинал Оттобоні, який надавав для концертів оркестр та першокласних солістів, бо в його веденні була папська капела. Концерти та літературні читання, музичні та поетичні змагання, які влаштовує ця спільнота, залучали найкращі музичні сили Риму, а також найбільших артистів з інших міст. З музикантів членами «Аркадії» були скрипаль і композитор Арканджело Кореллі, клавесиніст, органіст і композитор Бернардо Пасквіні, оперний композитор Алессандро Скарлатті, пізніше Бенедетто Марчелло. Навесні 1708 року у колі Аркадської академії постійно бував Г.Ф. Гендель, який тоді написав низку творів до виконання у її концертах.

Естетичні погляди представників «Аркадії» чітко висловлені головним чином сфері поезії. За самим своїм змістом (давньогрецька Аркадія – край вівчарських племен, оспіваний поетами як ідилічний край природного, близького до природи життя) Аркадська академія повставала проти штучної, химерної поезії «мариністів», проти умовності, пихатості стилю до природних почуттів, щирості, простоти. Поети Академії Е. Манфреді (1674–1739), Т. Круделі (1703–1745), П. Роллі (1687–1765) наслідували традиції античного мистецтва. Втім, у поетичних творах аркадійців, у їхніх поемах, сонетах і мадригалах

¹ Аркадська академія проіснувала до 1925 року

виникала і своя умовність, що йде від галантної пасторальної ідилії. Члени Аркадії носили імена ідилічних пастушків, наприклад А. Скарлатті був Терпандром (знаменитий автор античної музично-поетичної лірики).

Художні критерії, сформовані у цьому середовищі, мали вплив на музичне мистецтво. Так, можливо, розумінню А. Скарлатті опери як драми почуттів, були досить близькі ідеали Аркадії. Ідилія, зокрема пасторальна ідилія, часто стає образним втіленням повноти щастя. Поезії представників Академії резонують і музичні твори А. Кореллі.

Закінчуючи стислий огляд основних мистецьких тенденцій XVII ст. наголошуємо на подальшій секуляризації музики, яка долає обмеження релігійної тематики та її образної системи. Наслідки цього подолання – торжество опери, ораторії, інструментального концерту як найважливіших жанрів мистецтва XVII ст.

Огляд розвитку музичного мистецтва XVII ст. розпочинаємо з опери, народження якої відбулося у добу Пізнього Відродження в Італії, а тріумфальна хода жанру Європою відбувалася вже у час бароко, коли кожна національна композиторська школа почала створювати свій варіант музичної вистави.

Опера в Італії XVII ст.

Зародження опери. Гурток «Флорентійська камерата»

Народження і ствердження опери знаменує собою не лише перемогу гомофонно-гармонічного стилю, але й перехід до завершального етапу створення жанрової системи світської музики, який почався у добу Відродження. Мадригал, мадригальна комедія, музика для лютні стали свідченням активних процесів секуляризації музичного мистецтва, які продовжилися і у XVII столітті. Італія, зокрема Флоренція, стала батьківщиною Відродження. В Італії, зокрема у Флоренції, народився новий жанр, що ознаменував собою перехід від Пізнього Відродження до епохи бароко з її експресією, гостротою контрастів, динамічністю. І цим жанром і стала опера.

На початок XVII ст. Флоренція ще залишалася центром італійського культурного життя, як і Рим, Болонья, Неаполь, Венеція, Мантуя. Італійські землі у цей період переживали складні часи опору католицької церкви реформаційним процесам, селянських бунтів, народних повстань як проти іспанських гнобителів, так і проти місцевих землевласників. Опосередковано ці події знайшли своє відображення у музиці шляхом проникнення рис народного побуту і

народного мелосу у вокально-хорову творчість; виникнення ораторії як нового жанру духовної музики; становлення опери як жанру, здатного впливати на моральний світ особистості. Усе емоційне напруження епохи музика втілила через систему своїх виражальних засобів.

«Драма на музиці» (*dramma per musica*) – а саме так сучасники називали оперу – виникла на межі епох, але свого поширення набула вже у XVII ст. Її поява ознаменувала народження «нового стилю», який нині називаємо гомофонно-гармонічним.

Прагнення до створення синтетичного жанру спостерігаємо ще у добу Відродження на прикладі мадригалу, де музика чуйно слідує за усіма рухами поетичного тексту, створюючи своєрідну наскрізну музичну форму. Опера продовжила цю тенденцію, доєднавши до музики і слова ще й сценічну дію. Ідея музично-драматичного синтезу була підготовлена різноманітними театральними постановками з музикою, для створення якої запрошували найвідоміших композиторів.

Одним з улюблених жанрів театральних вистав в Італії була пасторальна драма на античні сюжети, традиції якої проявилися і в перших оперних зразках.

Народження опери саме у Флоренції було не випадковим, адже на свята у місті часто відбувалися пишні театральні постановки інтермедій або пасторальних драм. Історичні джерела містять згадки про святкування весілля Фердинандо Медічі з Христиною Лотаринзькою (1589), під час якого було представлено п'ятиактну комедію, в антрактах якої були постановки інтермедій з музикою. Основу музичного оформлення інтермедій складали мадригали, а серед їх виконавців були Якопо Пері і талановиті дочки співака та композитора Джуліо Каччіні. Ці два композитори-співаки були одними із засновників майбутньої опери.

Опера як новий жанр і представник нового стилю народилася в інтелектуальному середовищі, а не у надрах народної творчості². Це художнє середовище, представники якого, до речі, були залучені до театральних постановок 1589 р., увійшло в історію музики під назвою «Флорентійська камерата Барді-Корсі» (*virtuosissima Camerata*). Це був неформальний гурток освічених аматорів музики, професійних музикантів, поетів, вчених-гуманістів, що збирався у Флоренції з 1580-х років у будинку графа Джованні Барді, а потім, з від'їздом мецената,

² Саме за «аристократичність», а не народність походження нещадно критикував італійську оперу Р. Вагнер, обґрунтовуючи власні положення музичної драми у середині XIX ст.

в будинку іншого освіченого аматора *Якопо Корсі*. Його учасниками, окрім Дж. Барді та Я. Корсі, були співаки та композитори *Якопо Пері* (1561-1633), *Джуліо Каччіні* (1550-1615), *Вінченцо Галілей*³ (1520-1591), поет *Оттавіо Рінуччіні* (1563-1621), вчений філолог, знавець античності *Джироламо Меї*⁴ (1519-1594) та інші знавці й аматори мистецтва дворянського походження. На своїх зібраннях вони обговорювали питання реформування поліфонічної музики строгого стилю та винаходу нового «гарного співу», причому у дискусіях брали участь не лише музиканти, але й художники, астрологи, філософи, вчені різних галузей. Сам граф Джованні Барді був поетом, математиком, знавцем грецької та латинської мов, поціновувачем філософії Платона та поезії Данте. Вже у 1560-х роках він заохочував флорентійських дворян до вивчення музики, запрошуючи їх на зустрічі у нього вдома, щоб обговорити принципи музики та сучасні стилі і техніки.

У такому середовищі й виникає ідея створення вистави з музикою, яка б могла відродити високі традиції давньогрецької трагедії⁵. Відсутність записів та достовірних музичних джерел робили погляд флорентійців на античну трагедію суто теоретичним, умовним. Не знаючи, яка саме була музика у трагедіях Есхіла, Софокла чи Еврипіда, гуманісти мислили її як синтетичну єдність драми й музики, проте, визнаючи роль поезії провідною. У цьому новому синтезі мистецтв музика «нового стилю» повинна бути монодією із супроводом, яка повинна була замінити хорову поліфонію строгого стилю. Рух мелодії повинен здійснюватися відповідно змісту поетичної мови, а супровід – лише підтримувати мелодію гармонічно. Тому інструментальний супровід нотами не виписувався, а позначався у вигляді *цифрованого басу*⁶. Хоча стиль опери й називався новим, проте вже в італійських фроттолах і мадригалах, французьких і німецьких протестантських хоралах можемо спостерігати верховенство мелодії верхнього голосу і гармонічну підтримку інших голосів. Представники «Флорентійської камерати» цю вже загальну тенденцію руху до перемоги гомофонно-гармонічного мислення виявили в її гранично ясних формах.

³ Батько Галілео Галілея

⁴ Автор теоретичного трактату «Міркування про античну та нову музику» (1602)

⁵ Сучасне музикознавство вважає дещо перебільшеною роль «Флорентійської камерати» у створенні опери, адже у цей час у Флоренції існувало ще декілька (щонайменше п'ять) академій, які шукали напрями формування нової музичної драматургії та змін наявної музичної естетики.

⁶ Цифрований бас, генерал-бас, basso continuo – басовий голос багатоголосного музичного твору з цифрами, що позначають співзвуччя, на основі яких виконавець буде, певною мірою імпровізує, акомпанемент.

Домінування мелодії у «новому стилі» має під собою й естетичне підґрунтя, адже вона має виражати людські почуття, тобто мати особливу виразність, експресивність, а не стриманість, притаманну багатоголосній поліфонічній музиці.

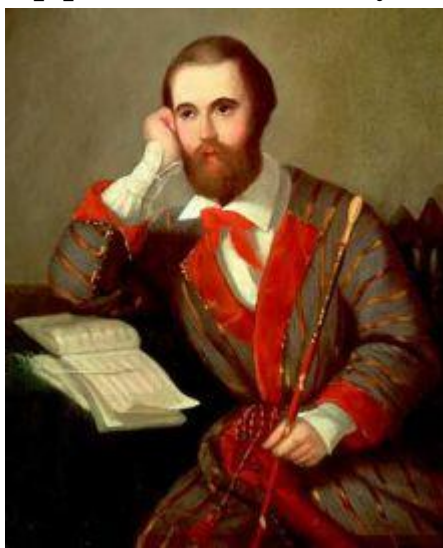
Теоретичні принципи нового жанру, що полягали у втіленні ідеї музично-поетичного синтезу, частково були сформульовані у теоретичному трактаті В. Галілея «Діалог про старовинну і сучасну музику» (1581) та підтверджені його практикою драматизованих пісень під лютню або в супроводі інших інструментів. Спираючись на розуміння синтезу музики та поезії у працях античних авторів, цей діяч доби Пізнього Відродження прагне до втілення так званої «мудрої простоти природного співу», втрачену у музиці поліфонічній. В. Галілей, як і більшість гуманістів, зневажливо ставилися до надбань музичного мистецтва Середньовіччя, а поліфонію строго стилю вважали вже такою, що вичерпала свої виражальні можливості. Як і стародавні греки, діячі Відродження визнавали могутній вплив музики на душу людини. Цей вплив В. Галілей передбачав при створенні та виконанні своїх драматизованих пісень у супроводі ансамблю віол. Для них композитор обирав поетичні тексти високої драматичної напруги з «Божественної комедії» Данте, з Біблії. За принципом драматизованих пісень згодом будувалися й оперні монологи.

Народження опери датується 1594 роком, коли було створено «казку на музиці» («*favola in musica*») «Дафна» на текст О. Рінуччіні. Музика цього твору не зберіглася. Дослідники висувають гіпотезу, що спочатку музику спробував скласти Я. Корсі, але потім її створив Я. Пері, можливо спільно з Дж. Каччіні. Слід звернути увагу на те, що у ті часи творцем вважався саме поет, який не був зобов'язаний враховувати закони музичного мислення, адже композитор повністю підкорявся поетичному тексту. Та й самі музиканти, що стояли біля витоків нового жанру, не були тільки композиторами⁷.

Наступними зразками нового жанру стала «Еврідіка» знову на текст О. Рінуччіні, проте вже у двох варіантах: Я. Пері (1600) та Дж. Каччіні (1601). Античний сюжет італійський поет подає у дусі пасторальної драми, а не трагедії. Окрім того, саме з цих перших постановок історії про кохання Орфея та Еврідіки розпочалася традиція зміни трагічної розв'язки міфу на щасливу, у результаті якої

⁷ Професійна традиція XVI ст. полягала у тому, що в одній особі музиканта поєднувалися функції співака, інструменталіста, педагога тощо. Так, Я. Пері був більш відомий як прекрасний співак, служив «головним директором музики та музикантів» при дворі Медічі; Дж. Каччіні був співаком, виконавцем на лютні, педагогом.

Еврідіка, всупереч міфу, повертається на землю з царства тіней разом з Орфеєм. Такі зміни були обумовлені тим, що постановка планувалася



Джуліо Каччіні

до святкування весілля Марії Медічі з Генріхом IV і придворна естетика потребувала щасливої розв'язки.

Незважаючи на спільний поетичний текст, композитори Я. Пері та Дж. Каччіні по-різному вирішили творчі завдання композитора в «Еврідіці» як «драмі на музиці». Так, музика Я. Пері цілковито витримана у «новому стилі»: вокальні партії мають розвинену мелодику у супроводі цифрованого басу, який виконує невеликий

ансамбль (чембало, ліра, лютня, басова лютня, кітароне⁸). Композитор виписав партії лише трьох флейт соло, звучання яких надає музиці пасторального колориту. Відомо, що у постановці вистави брали участь Я. Корсі (клавесин) та Я. Пері (партія Орфея).

У творі Я. Пері є декілька різновидів мелодики – співуча декламація поетичних строф; вільні монологи з драматично загостреною гармонією; епізоди пісенного характеру, близькі до канцони; невеликі хори у нескладному мадригальному складі. Найбільше в опері саме співучої декламації, що стала ознакою «нового стилю». Вона є виразною, часто – помірно урочистою чи спокійною. Можна сказати, що співуча декламація займає проміжне місце між речитативом і пісенною мелодикою, не будучи ні першим, ні другим. Наймовірніше, Я. Пері як співак втілював власне бачення вокалу у музично-драматичній виставі.

Хорові сцени у Я. Пері побудовані за принципом мадригалу чи канцони, що помітно вже у пасторальних сценах на початку опери.

Ми можемо лише уявити розкіш і пишність постановки цієї *dramma per musica* у палаці Пітті у Флоренції, адже урочистість того вартувала, та й самі пасторальні сцени і сцени у підземному царстві Аїда давали простір фантазії художника.

У порівнянні з оперою Я. Пері, «Еврідіка» Дж. Каччіні має більш яскраве пасторально-ідилічне начало у першій сцені та м'якіше трактування драматичних епізодів. Для цього композитора текст О.

⁸ Чембало – різновид клавесину; кітароне – басова гітара

Рінуччіні має першочергово пасторальний, ідилічний та казковий зміст.



Палаццо Пітті у Флоренції, де у 1600 р. було здійснено постановку опери Я. Пері «Еврідіка»

Як співак-віртуоз, Дж. Каччіні йде шляхом розширення власне співу в опері, особливо у радісних, світлих пасторальних сценах, де сольні вокальні партії іноді стають дуже розвиненими. Композитор прагнув досягти виразності вокальних прикрас, а не зовнішньої віртуозності. Загалом, у творчості Дж. Каччіні сформувалася особлива манера вокального інтонування – вишукана та граціозна. Підвищена увага до слова збагатила виразність звучання самого голосу, що вимагало від виконавця майстерного володіння новою технікою дихання, технікою вокального vibrato та технікою messa di voce.

Одним із досягнень «Флорентійської камерати» стало широке залучення жіночих голосів у вокальне інтонування. Поліфонічний стиль надавав перевагу чоловічим голосам, а високі партії виконували хлопчики. Жіночі ролі у перших зразках *dramma per musica* спонукали до використання жіночого вокалу. І тут флорентійці не пішли шляхом давньогрецької трагедії, в якій усі жіночі ролі виконували чоловіки. У перших зразках оперних вистав на сцені тріумфували легендарна

Вітторія Аркілеї, а також надзвичайно талановиті доньки Джуліо Каччіні – Франческа⁹ та Сеттімія Каччіні.

Як продемонструвала історія, давньогрецьку трагедію флорентійцям відродити не вдалося, як і неможливо було особистості доби Пізнього Відродження усвідомити увесь громадянський пафос творів Есхіла, Софокла та Евріпіда. На межі XVI – XVII ст. митців більше цікавили ліричні почуття на кшталт страждання кохання, пастушої ідилії, несподіваної розлуки, ніжної скорботи. Античність в їх уяві постає пастораллю. Проте, їх заслуга полягає у тому, що саме у середовищі «Флорентійської камерати» народився новий жанр, що втілював провідні ідеї свого часу та виявився напрочуд життєздатним і перспективним. Цей жанр отримав назву *dramma per musica*, почав поширюватися італійськими землями і з назвою «опера» закріпився у музичній практиці на століття.

Становлення опери у першій половині XVII ст. у Мантуї та Римі. Зародившись у середовищі флорентійських аристократів-гуманістів, впродовж XVII ст. опера пройшла довгий шлях поступової своєрідної «демократизації» ідей, змісту і засобів виразності в інших італійських містах. Від придворних вистав для обмеженого кола глядачів опера поступово рухалася до широкої публіки з міського середовища. Проте у першій чверті XVII ст. в аристократичному середовищі Мантуї оперні вистави ще були за зразком флорентійських, про що свідчать постановки «Дафни» Марко да Гальяно (1608) та «Орфея» Клаудіо Монтеверді (1607). Незважаючи на повну подібність сюжетів, на відміну від флорентійців, у цих творах вже спостерігаємо більшу самостійність музики, розширення музичних форм, зміцнення єдності всередині твору і прагнення композитора домінувати над поетом.

Композитор, співак та інструменталіст *М. да Гальяно* (1582-1643) належав до середовища флорентійських гуманістів. Відомо, що 1607 року разом з О. Рінуччіні та Я. Пері він був одним із головних засновників музичної установи «Академії Піднесених» (*Accademia degli Elevati*). У Мантуї, де виконував замовлення герцога Вінченцо I Гонзага, він прожив менше двох років, повернувшись 1609 року до Флоренції, де він очолював капелу в «Товаристві архангела Рафаїла», працював

⁹ Франческа Каччіні (1587-1640) стала першою жінкою-композиторкою, що створила оперу. Також писала мадригали і мотети. Її голос і майстерність високо цінував К. Монтеверді.

хормейстером собору Санта-Марія-дель-Фьоре, очільником капели двору великого герцога Тосканського. Тому його «Дафна» на текст того ж О. Рінуччіні за взірць мала зразки флорентійців. М. да Гальяно, як композитор, був вихований у традиціях поліфонії строгого стилю, в якому створені його численні мадригали та інші вокальні поліфонічні твори. Ще в юному віці він мав можливість у 1597 р. познайомитися з «Дафною» Я. Корсі. У 1608 р., працюючи у Мантуї, М. да Гальяно звернувся до цього ж тексту О. Рінуччіні, але суттєво його переробив. Отримавши схвальну оцінку Я. Пері, композитор сам брав участь у підготовці опери до постановки у Мантуї, де роком раніше було поставлено й «Орфея» Кл. Монтеверді.



Цікавою для розуміння бачення композитором ролі музики в

опері є його передмова до «Дафни», де він також стисло розповідає історію перших «драм на музиці» Я. Пері та Дж. Каччіні, дає оцінку нового синтетичного жанру, наголошує на важливості поетичного тексту для нього. М. да Гальяно щодо ролі супроводу вказував на те, що він повинен бути помірним і не заглушати співаків. Окрему увагу у передмові композитор звернув на стрункість сценічного ансамблю та необхідність повної узгодженості руху

Марко да Гальяно акторів зі звучанням музики. Композитор навіть описує чи не кожен рух виконавців, наприклад, особливості їх ходи, щоб кроки дійових осіб узгоджувалися з рухом музики.

У порівнянні з операми попередників-флорентійців, «Дафна» М. да Гальяно демонструє рух у сторону розвинених музичних форм, переважання не співучої декламації, а розгорнутого співу, мелодично розвинених і навіть іноді віртуозних арій. Будучи визнаним майстром хорових жанрів мадригального складу, М. да Гальяно у своїй опері рухається у бік пісенних хорових форм. Самі ж хори в опері виступають найбільш динамічними її сценами. Загальна динамічність музичної композиції стає особливою властивістю М. да Гальяно, що надає новому музично-театральному жанру примітні риси, яких ще не було у його попередників.

Окрім «драми на музиці»¹⁰, композитор створював музику для придворних свят у Флоренції, Мантуї, Римі, зокрема писав сценічні твори («Одруження Медора та Анджеліки», 1619; «Флора», 1628 та інші).

Поступово опера стверджувалася при італійських дворах і все більше набувала тут характеру пишної, з різноманітними чудесами та перетвореннями барокової вистави. Оперні вистави набувають популярності у Римі та Венеції. З рідкісних постановок з приводу великих урочистостей оперні спектаклі перетворювалися на важливу частину театрального життя великих італійських центрів.

З другої чверті XVII ст. можна спостерігати становлення опери й у католицькому центрі Італії – Римі, хоча окремі опери зрідка ставилися там і раніше. Умови завоювання оперою римської публіки були досить суперечливими, адже папська влада постійно втручалася у справи театру, а новий жанр вже прагнув задовольнити смаки й запити широкої демократичної аудиторії.

На початку XVII ст. у Римі ще працював *Еміліо де Кавальєрі* (1550-1602), який ще не писав власне опери, але його естетичні позиції за духом були безпосередньо близькі ідеям флорентійської камерати, з учасниками якої він тісно спілкувався від згаданих раніше весільних урочистостей 1589 року. У прагненні до розвитку гомофонно-гармонічного стилю Е. де Кавальєрі одним з обґрунтував самотійність інструментального акомпанементу з *basso continuo*.

1600 року у Римі було поставлено духовно-алегоричний драматичний твір Е. де Кавальєрі «Вистава про душу і тіло» (*La Rappresentazione di anima e di corpo*) у передмові до якого композитор стверджував примат поезії, слова над музикою та вимагав розмаїття афектів. Композитор не виступав за демократизацію музично-театрального мистецтва і вважав за краще звертатися до невеликого кола знавців та освічених любителів мистецтва, а не до широкого кола глядачів. «Вистава про душу і тіло» втілює вже не ренесансні ідеї, а погляди руху Контрреформації, проте власне музика вже наближена до перших оперних зразків, зокрема у появі аріозного співу, розгорнутої монодії з супроводом, інструментальних епізодів. За жанровими ознаками «Вистава про душу і тіло» знаходиться між ораторією (яка на той час лише складалася у Римі) та майбутньою римською оперою, хоча

¹⁰ Загалом М. да Гальяно створив 14 опер, з яких збереглися лише дві – «Дафна» (1608) і «Флора» (1628).

сучасники вважали, що Е. де Кавальєрі у цьому творі переніс до Риму досягнення флорентійської школи.

Близькими до опери були постановки пасторалей з музикою, карнавальних вистав, що набули популярності у Римі. Так, у 1606 р. було здійснено постановку пасторалі «Еумеліо» Агостіно Агаццарі і карнавальної вистави «Колісниця любовної вірності» з музикою Паоло Квальяті для п'яти співаків і п'яти інструменталістів.

Починаючи з 1610-х років, маємо відомості про перші одиничні власне оперні вистави у Римі, «Смерть Орфея» *Стефано Ланді* (1619) та «Ланцюг Адоніса» *Доменіко Мадзоккі* (1626). Як і флорентійські майстри, римляни за основу сюжету опери використовують античні міфи, проте їх тлумачення у католицькій столиці набуває іншого забарвлення. Так, як і в традиції церковних вистав, так і в римській опері серйозний сюжет не перешкоджає введенню комічних пародійних епізодів. У «Смерті Орфея» Харон (перевізник тіней через Лету) співає про «річку забуття» пісню на кшталт застільної. Для флорентійців таке було б неприпустимим, а для опери Риму, а надалі особливо Венеції, це стає звичним явищем.

У Римі започатковано розширення сюжетів опер. Окрім античних міфів, композитори починають використовувати інші сюжетні мотиви. Наприклад, опера-балет *Франчески Каччіні* «Звільнення Руджеро з острова Альчині» (1625)¹¹. Ще однією новацією стало, як бачимо, включення у виставу балетних сцен, в яких часто брали участь придворні дами і кавалери. Поява в опері балетних сцен обумовлена тим, що вистави створювалися до великих урочистостей.

Вистави також вражали глядачів багатством і фантастичністю видовища і частими змінами ефектних декорацій. Так, грандіозна п'ятиактна опера «Ланцюг Адоніса» *Доменіко Мадзоккі* є типовим зразком подібних святкових вистав. Її музичною особливістю, притаманною усій римській школі, є поєднання багатой хорової поліфонії з аріозним стилем. На відміну від флорентійців, римський митець демонструє у своїй опері не стільки монодію із супроводом, скільки тяжіння до мелодичного аріозного стилю. Мелодика його стає багатшою за мелодику флорентійських композиторів, вона насичена виразними секвенціями, експресивними інтонаційними зворотами. Проте Д. Мадзоккі не відмовляється від багатохорного письма,

¹¹ До речі, цю оперу, як і «Флору» Е. де Гальяно, було написано для святкової придворної вистави у Флоренції на честь приїзду польського принца, майбутнього короля Владислава IV. У 1980-х роках ця опера була відроджена і поставлена в Кельні, Феррарі, Стокгольмі, Міннеаполісі, Варшаві.

досягаючи у хорових сценах великої виразності у передачі серйозних, скорботних почуттів.

Умови виконання і зміст вистав *dramma per musica* потребували особливо пишного декоративного оформлення. До 1620-х рр. у Флоренції у зв'язку зі святковими виставами вже склалася своя школа театральних декораторів. Звідси й пішла традиція сценічних оперних «чудес», створених сценічній «машинерії». Дивовижні ефекти відбувалися на тлі багатих архітектурних мотивів (замки, фортеці, храми, підземелля, площі, зали) та ландшафтною декоративністю (химерні пейзажі з фонтанами та каскадами, розкішні квітучі сади, гроти тощо).

Більш цілеспрямованого руху у сторону пишного бароко розвиток римської опери отримав після відкриття у 1632 р. придворного оперного театру Барберіні. Їх відвідувати вже могли різні верстви населення, а не лише представники обраного середовища освічених поціновувачів та знавців мистецтва. Тому й зміст вистав мав впливати на розум містян, чим одразу скористалися діячі церкви.

Згодом розкішні барокові вистави доповнюються новим типом музичного спектаклю – оперою-комедією чи трагікомедією за участю народно-жанрових персонажів, близьких комедії дель арте (*dell'arte*). Досить часто на римській сцені використовували релігійні сюжети, що вказує на контроль над оперою з боку церкви. Загалом, увесь розвиток опери у Римі безпосередньо залежав від глави католицької церкви та його оточення. Впродовж XVII ст. змінилося дванадцять пап, у кожного з яких було своє бачення шляхів розвитку оперного мистецтва. Ці погляди коливалися від всебічного покровительства до гоніння.

З родини Барберіні походив папа Урбан VIII, тому саме за його понтифікату (1623-1644) й було здійснено значний поштовх до розвитку опери. У цей час архітектором Лоренцо Берніні було побудовано приміщення театру на три тисячі глядачів. Представники роду Барберіні були найбільшими тоді меценатами, завдяки яким відбувся недовгий і внутрішньо суперечливий підйом барокового мистецтва у місті.

Сцена театру Барберіні була оснащена найновішою на той час машинерією, що дозволяла здійснювати різноманітні сценічні «чудеса». Іноді ескізи декорацій до вистав робив сам Л. Берніні (наприклад, до постановки опери Стефано Ланді «Святий Олексій»). Замовлення театру виконували найвідоміші композитори і співаки.

Після смерті Урбана VIII у 1644 р. наступний папа Інокентій X, який вороже ставився до сім'ї Барберіні, закриває театр. І лише за Климента IX у 1667-1669 рр. знову почалося піднесення оперного мистецтва у Римі. Такі коливання відношення церковної влади до опери спостерігаємо й надалі впродовж усього століття. Так, у 1690-і рр., при папі Інокентії XII, був вщент зруйнований нещодавно відбудований театр Тординона. Це все, безперечно, зробило розвиток римської опери нерівномірним і часто непослідовним.

Проте, можемо спостерігати й деякі специфічні особливості, частково вже вказані вище. Так, усі різновиди опер, поставлених к Римі, можна поділити на дві великі групи – вистави, наближені до трагікомедії, нерідко пов'язані з релігійною тематикою та демократичні постановки у дусі комедії dell'arte. Окремо можемо виділити певну кількість оперних вистав, що не належали до жодної з цих груп (наприклад ті, що виникли під впливом сучасної їм іспанської комедії).



Типовою для римських опер першої групи була опера Стефано Ланді «Святий Олексій», створена за замовленням родини Барберіні і поставлена на честь відкриття театру Барберіні 1632 року. У ній композитору вдалося гнучко поєднати новий монодичний стиль з поліфонією строгого стилю.

Композитор, співак, педагог *Стефано Ланді* (1587-1639) в історію музики увійшов автором першої опери на історичний сюжет, адже св. Алексій був реальною історичною особою, що жила у V ст. Поетичний текст було створено кардиналом Джуліо Роспільозі, який в майбутньому став папою Климентом IX.

Стефано Ланді у своїй музичній виставі поєднує риси *dramma per musica*, музично-театральних творів флорентійців та римлян, середньовічних містерій та мораліте, духовних драм із музикою. Загалом «Святий Олексій» є великою ефектною бароковою виставою за участю балету, інструментальних розділів і великих хорових сцен. Досить різноманітна й складна є партія головного героя – Олексія,

розрахована на співака-фальцетиста чи кастрата, що володіє широким спектром віртуозних прийомів.

Римська опера й надалі відрізнялася морально-дидактичною релігійною спрямованістю. Цю лінію, що походить від Е. де Кавальєрі та Ст. Ланді, продовжує опера *Антоніо Аббатіні* «Небесна комедіантка» (1668, текст Дж. Роспільозі), головною героїнею якої стає молода артистка, що залишила свою гріховну професію і пішла в пустелю «рятувати душу». Привабливістю таких релігійно-моралізуючих опер було те, що композитори у них створювали правдиві життєві ситуації та образи з яскравою музикою.

За часів Урбана VIII римська опера продемонструвала також і рух в сторону демократизації змісту й музики безпосередньо. Так з'являється друга група різновидів римської опери, в яких використані принципи комедії *dell'arte*, чим було зроблено перші кроки до майбутньої появи опери *buffa*. Прикладом такої вистави є опера *Верджіліо Мадзоккі* та *Марко Марадзолі* «Надійся, стражденний» (текст Дж. Роспільозі за однією з новел «Декамерона»), поставлена у 1639 р. У цій опері релігійне моралізування поєдналося з яскравими та широкими жанровими сценами у дусі комедії *dell'arte*. Комедійний характер деяких персонажів став причиною зміни викладу тексту (замість розмірених віршованих діалогів зазвучала проста розмовна мова) і характеру речитативів (співуча декламація, що акцентує поетичні рядки, змінилася живим, швидким речитативом-скоромовкою, так званим речитативом *secco*). Арії ж мають розвинені форми.

Дещо пізніше, у 1654 р., з'явилася опера *Марко Марадзолі та Антоніо Аббатиці* «Від нещастя — щастя» також на текст Дж. Роспільозі, в якій широко розрослися фінальні ансамблі та поглибилася різниця між речитативним та аріозним складом, що стане типовою ознакою майбутньої опери *buffa*.

Загалом, комедія *dell'arte* виявилась тим прогресивним чинником, який вплинув і на мадригальну комедію XVI ст., і на оперні вистави XVII ст., і на формування італійського варіанту опери *buffa* у перші десятиліття XVIII ст.

Особливості існування опери у столиці католицизму у XVII ст. вплинули й на вокальне виконавство. Так, за часів папських гонінь на оперу виникла заборона на жіночі голоси у виставах, які почали замінювати голосами співаків-кастратів. Коли черговий римський папа оголосив оперу «занадто спокусливою», з'явився оперний театр

маріонеток, в якому виставу розігрували ляльки, а співаки були приховані від очей публіки.

Отже, мантуанська і римська опери знайшли власні шляхи свого розвитку, відмінні і від пошуків митців флорентійської камерати, і від експериментів венеціанської оперної школи, діяльність композиторів якої з середини XVII ст. набуває особливої ваги. Ланкою, що об'єднує та розвиває мантуанські і венеціанські традиції, стала творча постать Клаудіо Монтеверді, яка, безумовно, височіє над усіма композиторами першої половини XVII ст.

Оперна творчість Клаудіо Монтеверді

Традиції флорентійської, мантуанської, римської і венеціанської опери були доведені до своєї першої вершини у творчості *Клаудіо Монтеверді* (1567–1643), який став найвизначнішим італійським композитором XVII століття. Саме в його творчості опера отримала вигляд справжньої *dramma per musica*, хоча й не була єдиною галуззю його композиторської діяльності. Окрім опер, К. Монтеверді є автором дивертисментів, інтермедій, балетів, інших творів для сцени, мотетів, канцонет, мадригалів, значної кількості духовних творів¹². Використовуючи традиції поліфонічної музики, що йдуть від майстрів Відродження, композитор часто поєднував в межах однієї композиції імітаційну техніку з гомофонним письмом.



Першою оперою композитора стала *favola in musica* «Орфей» (1607), а останнім оперним шедевром – «Коронація Поппеї» (1642). Музикознавці-дослідники часто зазначають, що його творчість представляє певний етап історії оперного мистецтва, важливіший і більш значимий, ніж ціла творча школа на кшталт флорентійської чи римської. К. Монтеверді значно драматизував жанр опери, перетворивши її з пасторальної казки в драму; розвинув оперні форми; модернізував музичну мову. Музика в його операх не стільки підпорядкована завданням драми, скільки виступає з драмою у нерозривній єдності, отримуючи власну музичну драматургію. Остання опера К. Монтеверді «Коронація

¹² Першу збірку мотетів «Духовні наспіви» було опубліковано у 1582 році, коли композитору виповнилося лише 15 років. У 1583 він опублікував книгу «Духовних мадригалів», а роком пізніше – збірку триголосних канцонет.

Поппеї» продемонструвала, що зразки цього жанру у творчості представників флорентійської камерати були лише підготовчим етапом до створення *dramma per musica*.

Сам композитор вважав себе творцем нового стилю, що отримав назву *concitato*¹³, адже вважав, що до нього музика залишалася лише «м'якою» або «помірною», а отже, обмеженою у своїх виражальних можливостях.

Певний період творчості композитора (понад 20 років, з 1590-х до 1613) був пов'язаний з роботою при дворі герцога Вінченцо Гонзага в Мантуї, де він ознайомився з традиціями місцевого музикування. Відомо, що герцог Гонзага залучав до музичного життя Мантуї композиторів Я. Пері і М. де Гальяно, поета О. Рінуччіні, видатних співаків Франческо Разі, Сеттімію та Франческу Каччіні та ін. Для вистав герцог побудував новий театр. К. Монтеверді супроводжував герцога в його подорожах до Інсбруку, Праги, Відня, Угорщини, Фландрії. В останній подорожі композитор познайомився з новітньою вокальною та балетною французькою музикою¹⁴. Герцог Гонзага під впливом флорентійських вистав прагнув поставити такі спектаклі у своєму театрі. Його бажання здійснилося постановкою опери «Орфей» К. Монтеверді (1607). Спочатку опера була виконана 22 лютого 1607 року у порівняно вузькому колі академії Зачарованих (*Accademia degl'Invaghiti*) в Мантуї, а вже потім для ширшої аудиторії. Для виконання головної партії з Флоренції було запрошено Джованні Гуальберто, що також сприяло успіху опери. Незабаром вона була поставлена в Турині, в інших містах, виконана у концерті у Кремоні. Її партитура повністю видавалася двічі (1609 і 1615), що було незвичайним для італійських оперних творів XVII ст., які, зазвичай, так і залишалися в рукописах.

Наступною оперою К. Монтеверді стала «Аріадна» на текст О. Рінуччіні, поставлена з величезним успіхом у травні 1608 року. Центральна сцена опери – «Скарга Аріадни» – набула швидкої та загальної популярності і стала єдиним уривком партитури, що дійшов до нас, адже рукопис «Аріадни» безповоротно втрачено.

Для розкішної придворної вистави з нагоди карнавальних свято К. Монтеверді було створено «Балет невдячних», де поєдналися сольний

¹³ З італ. – збуджений, схвилюваний, тобто експресивний

¹⁴ Герцог Вінченцо Гонзага дуже цікавився музикою, перебував у курсі того, що відбувалося у Флоренції; був серед гостей, присутніх на урочистому спектаклі 1589 року, коли виконувались інтермедії з музикою; був присутній і на виставі «Еврідіки» Пері в палаццо Пітті в 1600 році.

спів, хори та інструментальні фрагменти, частково танцювального призначення.

За часів роботи у Мантуї К. Монтеверді отримав широке визнання як композитор, що дозволило йому з 1613 року обійняти почесну посаду керівника капели у Соборі Святого Марка, ставши таким чином першим музикантом Венеціанської республіки і до кінця життя представляти саме венеціанську оперну школу.

Музичне життя Венеції було жвавим в усіх його галузях: церковні служби і процесії відрізнялися пишнотою і багатолюдністю, а в будинках знаті влаштовувалися багаті свята за участю музики, ставилися музичні спектаклі. Саме на приватні замовлення К. Монтеверді створив сцену «Поєдинок Танкреда та Клоринди» (1624) та музичну драму «Викрадена Прозерпіна» (1630). Працював композитор і на замовлення з інших міст, зокрема і з Мантуї. З 1615 по 1627 композитор склав для мантуанського двору балет «Тірсіс і Хлора», ряд інтермедій (зокрема, до пасторалі Тассо «Амінта»), працював над операми «Андромеда», «Уявна божевільна».

З появою у 1637 році у Венеції публічних оперних театрів на комерційних підставах розпочалася нова сторінка і культурного життя міста, і оперної творчості К. Монтеверді. У публічних театрах були поставлені опери композитора «Адоніс» (за поемою Маріно, текст П. Вендрамін)¹⁵, «Повернення Улісса на батьківщину» (текст Дж. Бадоаро за мотивами «Одіссеї»), «Весілля Енея і Лавінії» (теж текст Дж. Бадоаро)¹⁶. У 1642 році пройшли спектаклі останньої опери К. Монтеверді «Коронація Поппеї» (на текст Франческо Бузенелло по Анналам Тацита), яка на новому етапі розвитку жанру була такою ж новаторською, як «Орфей» у пору його народження.

Усю оперну творчість К. Монтеверді варто сприймати як унікальну, таку, що важко зарахувати до жодної оперної школи. «Орфей» та «Коронація Поппеї» представляють собою крайні точки творчого шляху, які не мають аналогів у першій половині XVII ст.

«Орфея» К. Монтеверді було створено тоді, коли духовна атмосфера флорентійської камерати була ще добре пам'ятна, а творці *stile nuovo* і перших *dramma per musica* привертали до себе жвавий інтерес сучасників. Естетичні ідеї камерати були близькі К. Монтеверді, однак він їх втілював набагато глибше, ніж Я. Пері та Дж. Каччіні. Навіть

¹⁵ Музика опери, на жаль, не зберіглася

¹⁶ Збережено лише лібрето з примітками. Загалом, щонайменше сім опер К. Монтеверді (між 1608 та 1641 роками) втрачено в рукописах.

повторивши їхній сюжет в «Орфеї», він інакше інтерпретував його і створив не пасторальну казку, а гуманістичну драму. Поетичний текст О. Рінуччіні, мабуть, не задовольнив його. Він співпрацював з поетом Алессандро Стріджо, сином відомого мантуанського композитора. Той розпланував п'єсу на п'ять актів з прологом: перший акт – пастораль (святкування весілля Орфея і Еврідіки), другий акт – звістка про загибель Еврідіки, що вторгається в пастораль, третій – Орфей в підземному царстві, четвертий – здобуття Еврідіки і остання розлука з нею, п'ята – розпач Орфея і поява Аполлона, що забирає його на Олімп (Апофеоз). У пролозі та апофеозі (дуєт Орфея та Аполлона) прославляється велика сила мистецтва. Як бачимо, і тут вихідним початком жанру є пастораль. Хоча трагічна розв'язка особистої драми цього разу збережена, урочистий апофеоз пом'якшує та «перекриває» її: спектакль готувався для придворних свят. К. Монтеверді не прагнув послабити пасторальні елементи твору, не ухилявся від «апофеозності» фіналу. Проте, крайні сцени у композитора лише відтіняють власне драму. К. Монтеверді особливо поглибив емоційний вираз драми Орфея, вдихнув дух трагедії у головні її колізії.

Досягти такого результату композитор зумів виключно музикою, її виражальними засобами, композиційними прийомами, всією системою музично-образного у межах розгорнутої композиції.

Окрему увагу варто звернути на вокальне письмо в «Орфеї», яке характеризується надзвичайно широким і багатим колом музично-виражальних засобів. Співвідношення поетичного тексту і музики знаходиться у традиціях мадригалів, досвід створення яких композитор мав величезний. У вокальних партіях композитор використовує і співучу декламацію, і пісенну мелодику у дусі канцонети, і розвинену, блискучу аріозність, і танцювальність. В ансамблевих сценах використано багатоголосся і поліфонічного, і гармонічного складу. Новаторством вирізняються монологи, вільно побудовані, але з внутрішньою драматургічною цілісністю.

Оперний оркестр у творах К. Монтеверді – поняття відносне, яке не має нічого спільного із сучасними уявленнями про оркестр. В операх XVII ст. інструментальний склад партитури є дуже обмеженим. Так, в «Орфеї» звучать два чембало, два контрабаси, десять віол да брассіо, арфа, дві скрипки, три теорби, два органи з флейтовими трубами, три басові віоли, п'ять тромбонів, регаль, два корнети, дві флейти, кларнет і три труби з сурдинами. З'єднувалися всі ці інструменти лише в окремих випадках. Зазвичай, всередині твору вони оформлювалися в

ансамблі: дві скрипки або дві флейти з чембало та басовими лютнями, три віоли та контрабас з такими ж інструментами; віоли, басові віоли, контрабас і орган тощо. У партії супроводу Монтеверді часто виписує як *basso continuo*, так мелодії концертуєчих інструментів.

На момент створення «Орфея» ще не було винайдено увертюри у майбутньому значенні цього слова. Вистава відкривається невеликою інструментальною п'єсою під назвою Токата. Таке визначення видається дивним, адже це, скоріше, розширена заклична інтрада фанфарного складу з простою гармонічною основою. Далі слідує Рітурнель, який є свого роду лейттемою опери. Він обрамляє строфи Музики, що виступає як алегорична особа в пролозі, і повертається потім у подальшому розвитку дії. Рітурнель, близький до традиційного на той час хорового складу а *carrella*, точно не повторюється, він постійно варіюється поліфонічно. Його можна сприймати і лейттемою Музики, і лейттемою Орфея, який представляє Музику.

Драматургія «Орфея» розгортається широко і неквапливо. Загальна музична концепція твору – трагедійна, але початок і закінчення опери мають пасторальний характер.

Жанровий різновид останньої опери К. Монтеверді «Коронація Поппеї» можна визначити як історичну драму з рисами трагікомедії. Лібрето Франческо Бузенелло спирається на історичну основу з життя Риму I ст. н.е., проте, поет суворо не дотримувався історії у розвитку сюжету та складі дійових осіб, допускав участь міфологічних та алегоричних персонажів. Привертає увагу складна інтрига із пристрастями, замовляннями, замахами, жорстокою помстою. На перше місце автор виводить людську драму, цікаву для слухача різних соціальних груп і прошарків.

Образи головних дійових осіб – Нерона і Поппеї – змальовані різнопланово, чому сприяє блискучий вокальний стиль К. Монтеверді. Партія Нерона, написана для кастрата-сопрано, іноді просто віртуозна. Композитор показує в ній і життєві подробиці героя, наприклад, заїкання розлюченого Нерона (у сцені з Сенекою), як його грубий регіт (у сцені оргії після смерті Сенеки), його божевілля.

Носіями драматичного та навіть трагічного начала слугують благородні герої, що страждають: покинута Нероном Октавія і вірний чоловік Поппеї Оттон (його партія написана для кастрата-альта), філософ Сенека (бас). В їх партіях переважають змістовні речитативи чи аріозо. Легкий комедійний стиль відчутно в партіях молодого пажа і служниці, які ніби відтіняють драму.

У драматургії опери композитор використовує і принцип контрасту, коли драматичні і навіть трагічні епізоди зіставляються із жанрово-комедійними: скорботний монолог Оттона, що дізнався про зраду дружини, — і балаканина солдатів на сторожі; стоїчна смерть Сенеки — і весела інтермедія пажа і служниці. Вони включені в історичну драму як життєвий контраст, а не є розважально-пародійним елементом, яким згодом вони стали у венеціанців.

Наявні у сюжеті опери і елементи фантастики, коли Паллада посилає Меркурія повідомити Сенеку, що настав час його смерті; Амур відводить руку вбивці від Поппеї; Венера і Амур ніби освячують своєю присутністю церемонію коронування Поппеї. Традиційно умовним є і пролог з символічними фігурами: Фортуна та Доброчесність сперечаються про те, хто з них сильніший.

Сюжет з античної історії лібретист виклав у трьох актах, насичених змістом, з низкою сцен, подій, зіткнень. При написанні лібрето було враховано умови виконання опери саме у публічних театрах Венеції, які не володіли безмежними виконавськими силами, як багатий придворний театр з його власними та запрошеними співаками. Тому, у порівнянні з операми, створеними на замовлення знатних осіб, у «Коронації Поппеї» змінилося співвідношення вокальних партій та оркестру, солістів та хору. Вся музична драматургія тут вибудована на сольних епізодах, а замість хорів звучать невеликі ансамблі.

Оркестр опери теж досить обмежений: різні види струнних і continuo як основа, духові при необхідності. Повна партитура опери не зберіглася, а лише схематичний її запис, частиною автографний. Він містить вокальні партії та continuo, деякі інструментальні ритурнелі. Тому можна лише висунути гіпотезу про те, що музика «Коронації Поппеї» була розрахована на струнний склад (віоли, лютні, арфа, контрабас), чембало і невеликі органи, але невідомо, як саме розподіляв і виділяв ці тембри композитор.

У цій опері, як і в усіх інших театральних творах К. Монтеверді, ще немає увертюри. Замість неї — невеликий інструментальний вступ, в якому виписано лише два верхні голоси (очевидно, партії віол чи скрипок) та basso continuo. Тему вступу спочатку викладено у стилі павани, а потім — гальярди. Ці танці також слугували основою першого сюїтного циклу.

Загалом, оперне мистецтво К. Монтеверді виходить за межі свого часу, відкриваючи можливі шляхи розвитку жанру у наступну історичну добу. Створений ним стиль *concitato*, з одного боку, дуже

виразно втілював барокові прагнення до втілення драматизму й трагізму, а з іншого – відкрив перспективи вокального стилю XVIII століття.

Специфіка розвитку опери у Венеції. Творчість Франческо Каваллі. Венеціанська оперна школа, основні принципи якої склалися до середини XVII століття, вже може бути названа школою у повному її розумінні, на відміну від оперних осередків у Флоренції, Мантуї, Римі. Очолив її К. Монтеверді, який продемонстрував взірцеві варіанти оперних вистав. З постановок його п'яти опер у Венеції 1639–1642 років розпочалася історія венеціанської опери. Проте, самотній стиль К. Монтеверді молоді венеціанці не змогли повністю наслідувати, тому вихований на його традиціях молодий Франческо Каваллі проклав дорогу для розвитку венеціанської творчої школи з її типовими тенденціями.



Перший у світі комерційний театр Сан Кассіано. Сучасна реконструкція.

Саме у Венеції оперний театр вперше отримав незалежність від церкви чи двору. Публічні оперні театри, перший з яких з'явився у місті 1637 року, дозволили усім бажаючим на комерційних засадах відвідувати вистави. Звичайно, що їх художні можливості були скромними у порівнянні з багатими придворними сценами, але саме завдяки публічним театрам оперне життя міста постійно розвивалося. Кількість театрів у Венеції зростала, а в оперних виставах поступово формувалися риси спадковості. У першому оперному театрі Сан Кассіано першою виставою стала «Андромеда», яку створили композитор Франческо Манеллі та поет і музикант, керівник театру Сан Кассіано Бенедетто Феррарі. Починаючи з 1639 року у театрі Сан Кассіано постійно працював Франческо Каваллі.

Венеція нараховувала близько 150 тисяч мешканців, значну кількість яких складали ремісники, моряки, гондольєри, робітники. Республіканський устрій міста з політично сильною і культурною буржуазією потребував вистав широкого змісту, більш реалістичних за образами. Сама ж вистава потребувала реклами, що призвело до її появи у вигляді афіш, анонсів, надрукованих лібрето. Водночас, сама оперна вистава повинна була задовольнити смаки усіх прошарків платоспроможної публіки.

Поява декількох оперних театрів (у деякі роки їх було у місті до десяти) породила конкуренцію між ними і постійну боротьбу за прихильність публіки. Якщо зала театру була повною до початку вистави, в театр іноді безкоштовно допускався простий народ. Особливо раді були бачити у глядацькій залі гондольєрів, адже вони найбільше спілкувалися з населенням міста і гостями міста та розносили по місту чутки про вистави.

У зв'язку з комерційними умовами оперних вистав адміністрація театрів часто економила: глядацька зала не освітлювалася (світильники розміщували лише на сцені); лібретисти спочатку нічого не отримували за свою працю, крім права вільного входу в театр; композитори та співаки оплачувались дуже скромно, а хори з метою зменшення витрат на виставу взагалі зникли з венеціанської опери. Оркестр також виглядав досить скромно: струнний склад із клавішними інструментами (для *basso continuo*), а в особливих ситуаціях – духові різних тембрів.

Саме у Венеції з'являється поняття оперних сезонів, адже оперні вистави не відбувалися у часі католицьких постів, великих свят і спекотних літніх місяців. Про активність оперного життя у місті свідчить той факт, що за період від відкриття першого публічного театру до кінця XVII ст. у місті було поставлено понад 360 оперних творів.

Венеції ми завдячуємо і самим терміном «опера»¹⁷, що прийшов на зміну визначенням «*dramma per musica*» і «*favola in musica*». Першу оперу Фр. Каваллі «Весілля Фетіди і Пелея» на афішах і в анонсах було позначено як «*opera scenica*», тобто «сценічний твір», що і поклало початок широкому вжитку саме такого визначення вистави і жанру. З Венеції походить і традиція використання лібрето¹⁸ – книжечок маленького формату з текстами опер, які продавали глядачам перед початком вистави. Так почали називати і літературну канву опери. Нова назва віршованого тексту символізує перемогу музичного начала над поетичним, адже в *dramma per musica* поезія вважалася провідним началом у виставі, а в опері музика стає головною.

Смаки венеціанської оперної аудиторії суттєво відрізнялася і від кола освічених гуманістів Флорентійської камерати, і від відвідувачів палацових театрів, і від наближених до Папи Римського. Комерційний характер вистав у Венеції змушував враховувати запити публіки, що

¹⁷ З італійської «*opera*» – «робота», «справа», «твір».

¹⁸ З італійської «*libretto*» – «книжечка» («*libro*» – «книга»),

позначилося на характері репертуару, на трактуванні оперних тем і сюжетів, на всьому образі оперного мистецтва. Звичайно, відродження античної трагедії цю публіку не цікавило, як не цікавило її й релігійне моралізування. Вимогою до венеціанської оперної вистави стали дієвість, життєвість, емоційність, цікавість. Можна говорити про своєрідне масове мистецтво, яким стала опера у Венеції. Сюжет опери мав бути розроблений таким чином, щоб захоплювати, давати підставу для любовної інтриги та героїчного подвигу, проте, не стомлюючи глядача серйозністю і допускаючи комедійну розрядку в якості контрасту до драми. Тому однією з характерних особливостей у трактуванні сюжету у Венеції стає широке і майже повсюдне введення комічних епізодів у контекст серйозної міфологічної чи легендарно-історичної опери. Комічні епізоди потребували й особливого музичного вирішення, що призвело до використання композиторами народнопісенних зворотів, розмовних речитативів, комічних дуетів, що згодом стане основою опери-буффа. Можна також констатувати і близькість таких епізодів до комедії dell'arte. Про дотримання історичної правди, відповідних епосі вистави костюмів у венеціанській опері зовсім не йдеться. Демократична публіка не тяжіла до історії і не мала розвиненим і вимогливим почуттям історизму, проте бажала побачити на оперній сцені дієві й героїчні вчинки, різноманітні чудеса.

Венеціанська опера XVII ст. представлена низкою імен композиторів, поміж яких можна виділити наступних: Франческо Паоло Сакраті (пом. в 1650), Антоніо Сарторіо (бл. 1620-1681), Джованні Легренці (1626-1690), П'єтро Андреа Ціаніок (1610), Антоніо Драгі (1635-1700), Джованні Доменіко Фрескі (1640-1690), Доменіко Габріелі (бл. 1640-1690), Марк Антоніо Ціані (1653-1715), Карло Франческо Поллароло (1653-1722).

Звичайно, над усіма ними височіла постать К. Монтеверді, а за ним виступали *Франческо Каваллі* (справжнє ім'я П'єр Франческо Калетті Бруні, 1602-1676) і *Марк Антоніо Честі* (1623-1669). Ф. Каваллі цілковито пов'язаний з традицією і найяскравіше втілює усі характерні риси венеціанської опери, тоді як М. А. Честі працював не лише у Венеції, але в інших містах і навіть поза межами Італії.

Творче життя Фр. Каваллі тісно пов'язане з Собором Святого Марка, де він спочатку працював під керівництвом К. Монтеверді, а згодом і на посаді капельмейстера. Композитор є автором понад сорока опер, з яких зберіглося лише більше половини. Саме в його операх ствердилися типові риси венеціанської опери.

Як і більшості італійських оперних центрів, у венеціанській школі композитори також надавали перевагу античним міфологічним та історичним сюжетам, без особливих відмінностей у трактуванні. Між подіями історії та міфологічними оповідями чіткої межі ні лібретисти, ні особливо композитори не проводили. Для Ф. Каваллі та його венеціанських сучасників історія була свого роду зібранням легенд. Про коло сюжетів композитора свідчать назви його опер, зокрема «Кохання Аполлона і Дафні» (1640, лібрето Бузенелло), «Дідона» (1641, лібрето



Бузенелло), «Егіст» (1643, лібрето Фаустіні), «Дейдамія» (1644, лібрето Ерікко), «Ромул і Рем» (1645, лібрето Строцці), «Язон» (1649, лібрето Чиконьїні), «Брадамант» (1650, лібрето Біссарі), «Олександр, переможець самого себе» (1651, лібрето Сбарра), «Єлена, викрадена Тезеєм» (1653, лібрето Бадоаро), «Антіох» (1658, лібрето Мінато), «Сципіон Африканський» (1658, лібрето Мінато), «Муцій Сцевола» (1665, лібрето Мінато). Найбільший

успіх мали опери Ф.Каваллі «Язон», «Дідон», «Ксеркс».

Франческо Каваллі.

Опери Ф. Каваллі яскраво сценічні, в їх сюжетну канву вплітаються різноманітні додаткові лінії, театральні ефекти, комічні епізоди. Мелодії композитора часто спираються на народно-побутові джерела, хоча досить виразними є й аріозні уривки. Ф. Каваллі не прагне вокальної віртуозності. Окремі фіоритури і пасажі зазвичай мають конкретне виражальне значення, що проявляється у підкресленні змісту окремих слів.

В операх Ф. Каваллі посилюється роль оркестру. При домінуванні вокальних партій, оркестру доручено багато ритурнелів, тематично об'єднаних з аріями і дуетами. В аріозних епізодах супровід не обмежується лише партією basso continuo, композитор нерідко виписує дві партії скрипок або інших інструментів. Посилюється й роль інструментального вступу до опери, так званої «sinfonia». В його «симфоніях» складається традиція поєднання початкових потужних

акордів з більш жвакими епізодами. Поступово венеціанські композитори приходять до сталої композиції «симфоній», коли за повільними акордами слідує фугована частина. Такий підхід збільшив масштаби вступу до опери та перетворив його на циклічну оркестрову сонату у тогочасному розумінні.

Речитативи в операх Ф. Каваллі чітко відокремлені від арій, які тяжіють до замкнутих форм. Інтонаційна лінія речитативів рельєфна та виразна. У моменти драматичного напруження їх мелодія може розширюватися до аріозних утворень.

Ф. Каваллі надає перевагу двочастинним, контрастним за темпом, розміром, мелодійним рухом, аріям. Цілісність враження від образу в аріях досягається засобами концентрації характерного музичного тематизму, єдністю мелодичного руху й ритму. Таким чином поступово створювалися характерні засоби виразності для певних музичних образів-характеристик. Остаточно вони сформуються дещо пізніше, проте вже у Ф. Каваллі помітні певні типи арій, що характеризуються типовими музично-виражальними засобами. Так, характерний рис у композитора набуває арія-заклинання, в якій виклад рівномірної ритмічної мелодії йде на хроматичному остинатному басу, що спадає у синкопованому русі. З'являються у венеціанського майстра й типові ознаки комічних арій, зокрема неодноразово композитор використовує ефект заїкання і скоромовки. Таким чином Ф. Каваллі обирає шлях не індивідуалізації, а типізації прийомів зображення певних образів і станів, принципово ігноруючи деталі, передаючи лише загальний зміст і характер тексту, відтворюючи образ великими мазками на кшталт роботи над фрескою. Такий підхід у Венеції був цілковито виправданим, адже широке коло слухачів з простими, невитонченими смаками городян потребувало не психологізму та індивідуалізації, а яскравих і простих засобів.

Опери Ф. Каваллі («Ксеркс» у 1660 році та «Закоханий Геркулес» у 1662) з успіхом були поставлені у Парижі. Зріле мистецтво венеціанської оперної школи не могло не вплинути й на становлення французького варіанту оперної вистави.

Якщо творчість Ф. Каваллі різнобічно втілює найхарактерніші риси венеціанської опери, то його молодший сучасник *Марк Антоніо Честі* (1623-1669) лише частково може бути віднесений до венеціанської школи, адже працював і у Флоренції, і у Римі, і навіть в Інсбруку та Відні. В усіх цих містах відбувалися й постановки його опер.

Проте за самим характером опери він втілює дух венеціанців, які з прихильністю зустрічали постановки його опер у своєму місті.

На відміну від Ф. Каваллі, М. А. Честі тяжів до ліричного висловлювання, витонченості у зображенні образів і почуттів. Навіть у велетенських творах святково-придворного призначення він залишався ліриком. Якщо К. Монтеверді тяжів до драматичних концепцій, які йому вдавалося переконливо втілювати, то у середині та другій половині XVII ст. італійська опера тяжіє до мелодичності і декоративності, переваги суто музичного начала над драматичним, що проявляється в операх Ф. Каваллі та М. А. Честі. Це пояснюється тим, що сама суспільна атмосфера Італії не сприяла підйому серйозного драматичного мистецтва. На оперній сцені панували ліричні почуття чи пишна декоративність палацового спектаклю. Почасти як реакція на пихатий стиль придворного мистецтва з його холодною зовнішньою грандіозністю виникло і розвинулося захоплення суто ліричною і любовною тематикою.

У другій половині XVII ст. в італійській опері запанували пишна декоративність у поєднанні із заглибленням у світ особистих ліричних почуттів людини. Це і призводить до того, що музика — як лірична або як декоративна — перемагає в опері драму.

М. А. Честі, слідом за Ф. Каваллі, продовжує напрацьовувати типові прийоми оперної виразності, особливо у галузі втілення лірико-патетичних і легких граційно-жіночних образів. Ліричний таланти композитора яскраво проявився у зображенні ним жіночих образів в опері «Золоте яблуко». Як і згаданий його старший сучасник, М. А. Честі йде шляхом зміцнення єдності всередині арії, тематичної концентрації. Для цього він часто об'єднує вокальні строфи і ритурнелі, часом навіть пов'язуючи їх інтонаційно. На кшталт арій будуються в нього і дуети. Вони, по суті, є «аріями для двох», за італійським висловом, і для них не характерна ще індивідуалізація партій: голоси або імітують один одного, або рухаються паралельно.

Поряд з лірико-патетичними або лірико-граціозними образами в операх М.А. Честі виникають і образи героїчні, хоча вони менш близькі характеру його обдарування. Типове вираження героїчного, войовничого начала пов'язане з фанфарами, сигналами, бравурними пасажами, тобто з найпростішим розумінням образу.

Саме венеціанські митці вивели італійське національне оперне мистецтво за межі країни. Ф. Каваллі познайомив зі своїм мистецтвом Париж, а М.А. Честі - Відень. Поступово Відень став свого роду філією

італійської оперної школи, яку представляли Антоніо Драгі, Антоніо Кальдара, Джованні Баттіста Бонончіні.

Для своїх опер М. А. Честі найчастіше обирав античні сюжети – міфологічні чи історико-легендарні («Закоханий Цезар» (1651), «Великодушність Олександра» (1662), «Урочистість Нептуна і Флори» (1666), «Семіраміда» (1667) та інші). Постановки його опер нерідко були частиною пишних святкувань, зокрема опера «Золоте яблуко» була створена до карнавального свята з нагоди весілля імператора Леопольда I з Маргаритою Іспанською. Її постановка відбулася у новому розкішному театрі на п'ять тисяч глядачів, у багатих барокових декораціях і тривала загалом понад шість годин. «Золоте яблуко» М. А. Честі виходило за межі традиційних уявлень про придворну оперну виставу, проте саме у цій опері ніби в підкресленому, перебільшеному вигляді виявилися типові тенденції придворного мистецтва, які потім стали помітними в різних країнах і в різних майстрів.

Отже, придворні оперні вистави, започатковані у Флоренції, розвинуті у Мантуї та Римі, у другій половині XVII ст. перетворилися на міжнародний тип оперних спектаклів. При багатьох іноземних дворах працювали італійські майстри, які, хоч і пристосовувалися до місцевих вимог, але все ж представляли італійську творчу школу. Одним з таких композиторів і був М.А. Честі. Саме під впливом італійських майстрів опери пізніше склалися європейські оперні школи в інших країнах, спочатку у Франції, згодом – на австро-німецьких землях.

Неаполітанська опера як вершина розвитку жанру у XVII ст. Творчість Алессандро Скарлатті

Неаполітанська оперна школа склалася найпізніше, на межі XVII-XVIII ст., але саме вона вже на початку XVIII ст. найбільше представляла італійське оперне мистецтво на теренах Європи. Її становлення є підсумком столітньої історії оперного жанру, адже саме у Неаполі композитори використали досягнення усіх попередніх оперних шкіл, з них найбільше – венеціанської. З середини XVII століття, коли оперне життя поступово зароджувалася у багатьох містах Італії, венеціанський оперний репертуар переважав всюди. У середині століття у Неаполі відбувалися постановки Ф. Каваллі і М.А. Честі. У 1670–1680 роки неаполітанці переглянули і переслухали десятки венеціанських опер і, відштовхуючись від досягнень Венеції, започаткували новий творчий рух. Венеціанські традиції впали на благодатний ґрунт Півдня Італії, що завжди славився багатою

пісенністю, різноманіттям фольклору, де схрещувалися іспанські, французькі, австрійські впливи. Усе мелодичне багатство народної пісенності стало джерелом розквіту оперної мелодики неаполітанської школи. Неаполітанські майстри опери не стільки експериментували, скільки опрацьовували досвід усіх італійських оперних композиторів, напрацьований за століття існування жанру.

Важливим чинником розвитку опери у Неаполі стало й створення ще у XVI закладів професійної музичної підготовки – консерваторій¹⁹. Це були музично-навчальні заклади закритого типу, які готували виконавців і композиторів. Італійські консерваторії не одразу отримали таке професійне спрямування. Вони виникли як притулки для сиріт і підкидьків, і, зазвичай, утримувалися монастирськими братіями. Тому діти у таких притулках отримували дуже релігійне і патріархальне виховання, а для самостійного життя їх навчали різним ремеслам. Майже усі вихованці консерваторій співали у церковному хорі, тому поступово музика посіла перше місце в системі освіти, а консерваторії перетворилися на закриті музичні школи. Навчання відбувалося послідовно і систематично: багато годин відводилося на спеціальні вправи, розвиток голосу, вивчення теорії і композиції. Викладачами запрошували відомих музикантів, які нерідко були і співаками, і композиторами водночас. Зокрема, викладачем і випускником однієї з консерваторій Неаполя був знаменитий Алессандро Скарлатті.

До початку XVIII ст. у Неаполі існували чотири консерваторії (Délia Pietà de Turchini, Die Poveri di Gesu, Cristo Di sant'Onofrio, Santa Maria di Loreto)²⁰. З їхніх стін вийшла значна кількість найбільших співаків і відомих композиторів. У консерваторіях процвітало мистецтво співаків-кастратів, поширене у всій Італії XVII ст.²¹ Традиція використання таких співаків походила з папської капели, куди не допускалися жінки. Офіційно здійснювати відповідну операцію заборонялося, проте, користуючись беззахисністю дітей без батьківського піклування, керівництво консерваторій обходило заборону і кращим співакам ще в ранній юності робили її. Після таких маніпуляцій чоловіки зберігали високий і гнучкий жіночий голос, розвиваючи водночас його велику силу. Згодом партії для співаків-кастратів стали звичайними в італійських операх.

¹⁹ З італ. conservare – зберігати, у переносному значенні – надавати притулок.

²⁰ Найстарішою консерваторією вважають Santa Maria di Loreto, відкриту у 1537 р.

²¹ Усі відомі італійські композитори, зокрема й К. Монтеверді, писали свої оперні партії у розрахунок на голоси кастратів. Найчастіше кастрати (альти чи сопрано) виступали в ролях героїв, полководців, юних коханців.

Наявність професійної підготовки співаків створив міцну вокальну базу для розвитку опери як музично-театрального жанру. Засвоєння досвіду інших оперних шкіл, потужні співацькі сили дозволили неаполітанським композиторам розвинути оперу з мистецтва регіонального до національного рівня.

Водночас, суспільні умови для створення опери в Неаполі були досить суперечливими. Так, неаполітанській опері певною мірою бракувало демократичності опери венеціанської, адже вона змушена була підлаштовуватися під смаки аристократії. Південь Італії знаходився під протекторатом Іспанії. У самому Неаполі знаходився віце-королівський двір, смаки якого спрямовували напрямок розвитку опер, адже сам оперний театр підпорядковувався віце-королю. Неаполітанський двір пред'являв свої вимоги до оперного мистецтва. Вони могли зовсім не збігатися з тим, чого хотіла велика оперна аудиторія. Незважаючи на це, Неаполь дав воістину масову оперну продукцію, ширшу, ніж у Венеції. Місцеві композитори вирізнялися надзвичайною плідністю, творча школа міцніла і розросталася. Неаполітанська опера твердо позиціонувала себе як музичний твір для театру, як композиція, в якій переважають ліричні почуття типового музично-узагальненого вираження.

Основні й найкращі риси неаполітанської опери втілилися у музиці *Алессандро Скарлатті* (1659–1725), який з 1684 по 1719 роки з перервами працював у Неаполі. Проте цей композитор був пов'язаний також з Флоренцією та Римом.



А. Скарлатті був надзвичайно плідним композитором: в його творчому доробку нараховуємо понад 800 кантат, велика кількість ораторій і духовних творів, інструментальна музика. Проте головним жанром для нього була опера. А. Скарлатті є автором 125-ти опер. Усі інші жанри слугували своєрідною творчою лабораторією композитора, в якій він здійснював пошуки музично-виражальних засобів, придатних для опери. Неаполітанський майстер став чи не останнім оперним композитором, який бездоганно

володів поліфонічною технікою, використовуючи її в ансамблевих сценах, увертюрі, оркестровому супроводі вистави. Наступні покоління композиторів вже не мали такого вільного володіння поліфонією. А. Скарлатті як засновник неаполітанської оперної школи у своїх сценічних творах втілює усі її характерні риси.

Використовуючи досвід венеціанських майстрів, неаполітанський композитор у виборі сюжетів для своїх опер зупиняється на історико-легендарних, античних міфологічних і навіть комедійних. Поміж сюжетів найбільше зустрічаються історико-легендарні («Від зла — добро», «Альцимир, або Послуга за послугу», «Флавій», «Сатира», «Розаура, або Чудасії кохання», «Піпп і Деметрій», «Божевільна Дідона», «Падіння децемвірів», «Анакреон», «Ераклеа», «Корінфський пастух», «Тіт Семпроній Грах», «Великий Тамерлан», «Мітридат Євпатор», «Кохання непостійне і тиранічне», «Вірна принцеса», «Кір», «Сципіон в Іспанії», «Тіберій, імператор Сходу», «Телемак», «Марк Аттілій Регул», а також десятки інших). Є опери з перевдяганням, близькі комедії дель арте. Специфіка використання сюжетів полягає у тому, що у серйозних операх часто вставні комічні сцени, які могли бути виконані окремо і переставлені з однієї опери в іншу в якості інтермедій. У трактуванні різних сюжетів він пішов ще далі венеціанців, абсолютно не розмежовуючи засоби виразності у втіленні міфологічних, легендарно-історичних або комедійно-побутових тем. На перше місце композитор висуває образи людей та їх почуття у конкретних ситуаціях, а історичний колорит чи стилізація античності відступають на другий план.

У традиційній для опери дискусії щодо першості драми чи музики безумовне лідерство А. Скарлатті надає музиці, яка розкриває розвиток тексту та його ліричні вершини. І саме у цьому композитор приходить до типізації та узагальнення засобів виразності у зображенні певних емоційних станів. Незалежно від самого сюжету (історичного, міфологічного чи комедійного), вираження певного почуття героїв у композитора буде подібним. Образи скарги (*lamento*), сцени ревності, втілення почуттів гніву, душевного підйому, спраги помсти, ідилічних настроїв в операх А. Скарлатті набувають музично-узагальненого характеру. Венеціанець Ф. Каваллі лише намітив такий шлях типізації музичного письма у зображенні певних станів, а неаполітанський композитор його остаточно сформував.

В операх А. Скарлатті остаточно сформувалися типи та форми арій, особливості речитативу, принципи співвідношення вокальної партії та

оркестру. Звичайно, що осередком виразності у нього стали розвинені та завершені музичні номери — арії та дуети. Речитатив виконує функції викладу драматичного змісту опери, описує власне події. Тому речитатив не затримує сценічну дію, а швидко розкриває поетичний текст.

А. Скарлатті фактично завершив процес формування *двох типів речитативу* — *secco* та *accompagnato*. Речитатив *secco*, тобто «сухий», вільний, майже «розмовний» і підтримується лише акордами клавесину по цифровому басу. Він походить з римських опер комедійного плану. Речитатив *accompagnato*, тобто «акомпанований», характеризується більшою співучістю, ритмічною точністю, підтримкою інструментального ансамблю, партії якого виписані. У такому речитативі виразна роль інструментального супроводу досить значна. Цей тип речитативу найбільше успадковує традиції виразної наспівної декламації ранніх опер або творів К. Монтеверді, проте відрізняється «відкритістю» форми при великій самостійності супроводу. Його поява, зазвичай, співпадає з моментами найвищого душевного підйому, на піках напруги, тобто зрідка, створюючи сильний драматичний ефект.

Момент гальмування дії — *арії та інші замкнуті музичні форми* опери. Тут суто музичне начало перемагає драматичне. Головний принцип А. Скарлатті — кожна арія втілює один образ, одне почуття або протиставляє дві сторони, дві грані образу — за контрастом. Емоційний стан арії, зазвичай, подається одразу у першій фразі тексту, яка має ніби заголовне значення, щоб слухач одразу зрозумів емоційний стан героя. Композитор надає перевагу в аріях формі *da capo*, тобто репризній тричастинній, яка є замкнутою і стрункою. Реприза в арії *da capo* для співаків стала своєрідною зоною імпровізації, адже під час її виконання вони могли додавати у свою партію велику кількість прикрас, демонструючи тембральні та віртуозні можливості свого голосу²². У позиції щодо внутрішнього наповнення арії А. Скарлатті розвивав композиційний метод венеціанців, що полягав у тематичній концентрації інтонаційного матеріалу.

Інтонаційне наповнення вокальних партій А. Скарлатті, який володів справжнім мелодійним даром, є досить різноманітним. В його операх поєднуються арії в народному дусі сициліани, з широкими кантиленними мелодіями чи пісенно-танцювальними, з віртуозними,

²² Згодом, у наступному столітті, це призведе до свавілля співаків і стане однією з ознак кризи серйозної опери.

бравурними аріями широкого плану. Часто голос вступає у змагання з інструментом або двома інструментами: крім партії basso continuo виписані партії скрипки або інших інструментів. У таких уривках композитор демонструє високу майстерність поліфонічного письма.

Охарактеризуємо деякі прийоми типізації у втіленні певних почуттів та емоцій. Так, душевний підйом (втілення почуття бурхливої радості, торжества, помсти, ревності, заклики до бою, до боротьби тощо) характеризується бравурною мелодикою, що злітає вгору, ритм стає енергійним, іноді маршовим, рух – стрімким, а звучність – сильною. Іноді у супроводі таких арій композитор використовує мідні інструменти, нерідко з войовничо-фанфарними елементами.

Для арій- lamento (скорботних, жалісних, у дусі плачу) А. Скарлатті обирає стриману у своєму русі кантилену, мінорний нахил ладу, інтонації «зітхань», повільні або помірні темпи (зокрема, рух сарабанди), гармонічну гостроту (зокрема, використання II пониженого щабля ладу), поєднання плавності та вигуків у мелодії.

Буфонні (комічні) або просто арії веселого характеру виділяються живою мелодичною «скоромовкою» у швидкому темпі та граціозному пісенно-танцювальному русі (часто у розмірі 3/8), простотою та ясністю стислої форми, прозорістю викладу.

Світлі, спокійно-ідилічні арії іноді витримані в русі сициліани і набувають пасторального відтінку. Їхні емоційні рамки — бажаний спокій, чеснота, ідилія, мрійливе споглядання²³.

Типізуючи музично-виражальні засоби в усіх вказаних аріях (lamento, ідилічна пастораль, буфонна, бравурно-героїчна), А. Скарлатті відштовхувався від історично сформованих, частково жанрово-побутових прийомів музичної виразності — з народних плачів, сициліани, неаполітанської пісні, фанфар та військових сигналів. При цьому він вільно розвиває знайомий інтонаційний матеріал у багатому, зрілому, вже відшліфованому оперою вокальному стилі.

При переважанні вокального начала, оркестрова партія в операх А. Скарлатті також виконує важливі художні функції. В його творах вже цілком склався оперний оркестр, роль якого всюди активна, крім речитативу сессо. Композитор по-новому диференціює партії струнних і духових. Досить часто потрібне певні інструменти стають тембровими

²³ Вони ніби нагадують глядачам світ «Аркадії», до учасників якої належав А. Скарлатті (див. початок Розділу 1)

ознаками сюжетних ситуацій: дерев'яні духові звучать у пасторальних, ідилічних сценах, труби – у войовничо-закличних, тромбони – в особливо похмурих, таємничих тощо.

Нарешті, саме в операх А. Скарлатті відбувається остаточне формування тричастинної увертюри, яка ще називалася «*sinfonia*». Вступ до опери отримує вигляд циклічної оркестрової п'єси з трьох частин: швидкої, активно-поліфонічної – спокійної, кантиленної та – моторного (іноді танцювального) фіналу. Таку увертюру називають італійською. Її становлення пов'язане не лише з формуванням і розвитком італійської опери загалом, але й з тогочасною інструментальною музикою, яка також прагнула до циклічності і зіставлення контрастних елементів усередині циклу. Оперна *sinfonia* не має суттєвих відмінностей від інших інструментальних циклів. На той час увертюра ще не мала зв'язків з оперою, яку вона відкривала, лише іноді ці зв'язки починали окреслюватися.

Стиль викладу музичного матеріалу в операх А. Скарлатті базується на синтезі поліфонічних та гомофонних прийомів. Партії інструментів у більшості номерів (крім речитативів *secco*) виписані. Лінеарність мислення композитора підпорядковується законам вертикалі, з її чітким тональним планом арій, танцювальним рухом, періодичністю, секвенційністю, гармонічною завершеністю побудов, що свідчить про кристалізацію гомофонного письма.

У галузі гармонічної мови композитор формує деякі типові оперні прийоми, які потім отримали загальне поширення, зокрема драматичне трактування зменшеного септакорду (стан жаху, сум'яття, пристрасті) і сентиментальне забарвлення II пониженої, так званої неаполітанської сексти (зітхання, скарги, ридання).

На початку XVIII ст., коли А. Скарлатті ще працював у Неаполі, був сформований тип опери-*séria*. Він був представлений іншими майстрами і вже досить скоро продемонстрував ознаки кризового стану. Безумовно, перевага музичного начала в операх засновника неаполітанської школи мала прогресивне значення, проте зосередження на ліричних почуттях не дозволило створити серйозну ідейно-драматичну опору, значущих концепцій, розкрити такі глибини змісту, які б створили перешкоду для сходження жанру до рівня блискуче-віртуозного, але по суті лише гедоністичного мистецтва. Тому наступне покоління неаполітанських композиторів у бажанні догодити глядачу й отримати успіх дозволило просто поневолити оперу співакам, які на перше місце поставили хизування своїм голосом, а не

драматичну гру. Співаки стали просто оперними тиранами і панували навіть над композиторами, вимагаючи від них арій певного характеру в певних місцях опери та в повній відповідності до індивідуальних можливостей і смаків кожного виконавця. Та усі ці процеси розгорнулися вже на той час, коли А. Скарлатті закінчував свій творчий шлях.

Творчість А. Скарлатті завершує столітній період в історії опери, що дозволяє підвести підсумки її досягненням від флорентійських майстрів до неаполітанських композиторів. Флорентійці прагнули відродити античну трагедію, вбачаючи у ній ідеал синтезу мистецтв. Неаполітанці не бачать різниці в інтерпретації міфологічних, історичних, комедійних сюжетів і не прагнуть відродження античної трагедії. У флорентійців панував примат слова, поезії, у неаполітанців — примат чистої музики. Діячі Флорентійської камерати вважали керівною роль поета, а в опері неаполітанців на цю роль претендують співаки. Флорентійці прагнули гнучкості музичної форми, де мелодія чітко слідує за поетичним рядком. Неаполітанці тяжіють до замкнених аріозних форм, надаючи перевагу формі *da saro*. Флорентійці створили співучу декламацію, а неаполітанці — віртуозний вокальний стиль.

Ідея опери як музичної драми виявилася найближчою К. Монтеверді, який досяг найвищих у XVII ст. результатів. В його найкращих операх — «Орфей» та «Коронація Поппеї» — гуманістичні ідеї попередньої ренесансної доби поєднуються з типовими рисами барокового світогляду. Та надалі естетичні ідеали флорентійської камерати і творчі звершення К. Монтеверді не отримали справжньої підтримки в італійському мистецтві, де опера так і не стала музичною драмою. У творчості А. Скарлатті опера отримала вихід у мистецтво ліричних почуттів, яке утворило свого роду антитезу до вихідних позицій *dramma per musica*. Проте найкращі досягнення жанру до кінця XVII ст. набули вже загальнолюдського значення, а сама італійська опера вже тріумфувала на європейських сценах і стала зразком для формування національних варіантів жанру, зокрема у Франції, Англії, Німеччині.

Формування національного варіанту жанру опери у Франції. Творчість Жана Батиста Люлі. XVII ст. у Франції було часом консолідації нації та утворення наймогутнішої на той час централізованої національної держави. Перша й друга третини століття характеризуються розквітом абсолютизму, ідеям якого відповідали

принципи класицизму як провідного художнього світогляду Франції зазначеного періоду. Теоретики класицизму підготували підйом поезії, драматичного мистецтва, живопису й архітектури, який дозволив Франції конкурувати у галузі художньої культури з італійськими майстрами. У центрі французького класицизму знаходився театр з величними постатями П. Корнеля, Ж. Расіна, Ж.Б. Мольєра. Трагедія великих почуттів, боротьба між почуттями і громадянським обов'язком, велич французької нації постали на театральній сцені символами національного духу.

Велетенські здобутки були й у галузі образотворчого мистецтва та архітектури. Полотна Н. Пуссена і К. Лоррена, величні палацові ансамблі демонстрували торжество раціонального мислення.

Французька опера також стала результатом перемоги тверезого раціоналізму, притаманного класицизму, хоча й не ігнорувала здобутки італійських майстрів. Французьке оперне мистецтво з перших його кроків яскраво представило національну школу, риси якої позначалися потім впродовж століть, незважаючи на невинний і постійний розвиток.

У першій половині XVII ст. жанр опери у Франції був представлений лише італійськими гастролерами, зокрема постановками опер Ф. Каваллі та Л.Россі. Сама ж французька опера дозрівала в 1670—1680-ті роки в Парижі як мистецтво загальнонаціонального значення, централізоване по суті та за духом. Єдність французької держави породила й єдність оперного жанру, як політична роздробленість Італії стала причиною його регіонального розвитку з локальними відмінностями у кожній школі. Стил французької опери склався в класичну пору абсолютизму, коли культурі та мистецтву надавалося великого державного значення. Париж як єдиний культурний центр країни концентрував всі мистецькі сили в єдиному місці. Сила молодого оперного мистецтва, що розпочало свій шлях у Парижі, полягала насамперед у його глибокій французькій основі, проте його цілковита залежність від двору абсолютного монарха, особистих побажань і смаків Людовіка XIV, звичайно, обмежувала його змістове коло, гальмувала розвиток.

Національний варіант французької опери сформувався у творчості придворного композитора, скрипаля, клавесиніста, танцюриста і диригента *Жана Батиста Люлі* (1632 – 1687), який впродовж 1672–1687 років працював у цьому жанрі. У процесі формування нового жанру композитор спирався на типові прийоми французького

мистецтва в інших його областях, зокрема на класичну трагедію з її естетичною концепцією та виконавським стилем, на французький балет, на пісенно-танцювальні побутові традиції.

Саме на початку 1670-х рр., коли почав створювати свої опери Ж. Б. Люллі, французька класична трагедія досягла повної зрілості стилю у трагедіях П. Корнеля та Ж. Расіна. На той час у театрі склалася певна школа трагедійної гри з характерними сценічними манерою поведінки акторів і типом декламації. Остання мала характер піднесено-патетичного розміреного мовлення. Засновник французької опери, створюючи національний тип речитативу, спостерігав за декламацією видатної трагічної актриси того часу Марі Шаммеле з метою наслідувати її інтонаційно-ритмічний виконавський стиль.

Особливими умовами формування французької опери, окрім її повної залежності від королівського двору, було й те, що до її появи вже були розвинуті традиції самостійних балетних вистав. Ще у добу Відродження при королівському дворі постійно відбувалися різноманітні вистави з музикою, а першим балетом вважають «Комічний балет королеви» (1581), в якому були поєднані танці з сольним і хоровим співом. Балет зі співом спирався на гомофонний склад, а поліфонічні прийоми використовувалися лише зрідка. Постановка балету відбулася під час святкування весілля сестри французької королеви Маргарити де Водемон з герцогом Антуаном де Жуайєз. Авторами музики були придворний співак і композитор Ламбер де Больйо (арії та хори) і королівський співак Жак Сальмон (інструментальні номери). Наявність слова «комічний» у назві балету є досить умовним і, скоріш за все, вказує на дієвість розгортання сюжету і вільне тлумачення міфологічної основи.

Балетні вистави були надзвичайно популярною розвагою у середовищі французької знаті у XVII ст. Так, не лише Ж.Б. Люллі, але й сам Людовік XIV танцював у балетах.

З часу постановки балету і до появи першої національної опери музика балетних вистав не мала стильової єдності, адже найчастіше вона була складена декількома композиторами або навіть зібрана з музичних номерів з різних творів. Проте у балеті вже з'являються типові зовнішні риси, що будуть притаманні й національній опері – видовищність, декоративність постановок, переважання міфологічних та алегоричних сюжетів. Музичний виклад балетів демонстрував повну перемогу гомофонного складу і важливу роль ритмічного начала з опорою на танцювальність. Тому не випадковим є і початок роботи Ж.Б.

Люллі саме у жанрі балету, і тісний зв'язок його опер з традиціями французької танцювальності.

На становлення французької опери здійснили вплив і постановки італійських оперних вистав, які познайомили придворних з італійським вокальним стилем, відмінним від французького. Так, після постановки *dramma per musica* «Еврідіка» Я. Пері у Флоренції на святкуванні весілля французького короля з Марією Медічі, О. Рінуччіні виїхав з нею до Франції, де отримав звання «Камергера двору». У 1640-х рр. своїм вокальним мистецтвом Париж підкорили кастрат Атто Мелані та Леонора Бароні з Риму, під впливом яких було здійснено перші спроби постановки італійської опери при дворі малолітнього Людовіка XIV. Власне державна влада перебувала тоді в руках кардинала італійського походження Мазаріні, який всіляко сприяв італійським співакам. Саме за його вказівкою А. Мелані у пишному бароковому оформленні декоратора Джакомо Тореллі (також італійця) здійснив постановку «Уявної божевільної» Франческо Сакраті (1645). 1647 року було поставлено оперу Луїджі Россі «Весілля Орфея і Еврідіки». У цей час у Парижі вже перебувала родина Барберіні, заслуга якої полягала у сприянні розвитку римської опери²⁴. Римські меценати привезли з собою своїх музикантів, які поширювали традиції італійської опери. Автор «Весілля Орфея і Еврідіки» Луїджі Россі також був серед цих музикантів. Головні партії цієї опери у паризькій постановці також виконували італійські співаки.

У 1660 і 1662 рр. у Парижі було здійснено постановки опер Ф. Каваллі «Ксеркс» і «Закоханий Геркулес» відповідно. До першої опери для французької постановки Ж. Б. Люллі дописав балетні номери, к того вимагала місцева традиція вистав.

Першою французькою «музичною комедією» стала «Пастораль» Робера Камбера – органіста, учня Жака Шамбоньєра. Від своєї першої постановки у 1659 р. вона неодноразово була представлена при аристократичних дворах.

Тривалий успіх «Пасторалі» спонукав поета П'єра Перрена та Робера Камбера у 1669 р. подати прохання Людовіку XIV на отримання патенту на відкриття Королівської академії музики – першого французького оперного театру. Згідно отриманого патенту, ці митці отримали монопольне право публічного виконання опер на

²⁴ Нагадуємо, що у Римі у 1632 р. Барберіні відкрили придворний оперний театр за підтримки папи Урбана VIII, який походив з цього роду. Після його смерті у 1644 р. наступний папа Інокентій X, який вороже ставився до Барберіні, закриває театр та фактично змушує родину покинути Італію.



комерційних засадах. Академію було відкрито виставою п'ятиактної опери «Помона» (1671) Р. Камбера на лібрето П. Перрена, яка мала гучний успіх та була неодноразово повторена. У 1672 р. патент перекупив Ж.Б. Люллі²⁵. Придворний композитор, скрипаль, клавесиніст, диригент, режисер, танцюрист, балетмейстер італійського походження Жан Батист Люллі (1632 – 1687) з отриманням патенту став «абсолютним монархом» французького оперного театру не лише юридично, але й з суто музичної сторони, створивши

національний варіант опери, який отримав назву *ліричної трагедії*. Таке визначення французька опера отримала від назви французьких драматичних вистав, адже серйозний зміст, колізії боротьби почуття та обов'язку, притаманні театру класицизму, також стали основою змісту й стилю оперних вистав. Виділимо головні ознаки, що споріднюють ліричну трагедію з драматичним театром класицизму. Сценічна декламація, закріплена у виконавському стилі найкращих французьких акторів, знайшла своє безпосереднє відображення в оперних речитативах Ж.Б. Люллі. Зосередження на героїчній тематиці, притаманне трагедії, в опері пом'якшується за рахунок додавання гедоністичних, ідилічних, казково-пасторальних елементів.

Класичними рисами ліричних трагедій Ж.Б. Люллі є також раціоналістичний розрахунок музичної композиції, вивірений характер контрастів, структурна рівновага усієї опери та всередині її актів, чіткий розподіл їх драматургічних функцій. Стилістика опер Ж.Б. Люллі демонструє традиційний для французької музики простий гомофонно-гармонічний склад.

Оперний стиль Ж.Б. Люллі формувався вже на основі його багатого досвіду створення балетів та музики до комедій. Зокрема, він створив музику до п'єс Мольєра (Жана Батиста Поклена) «Шлюб мимоволі», «Принцеса Еліди», «Сицилієць» (1664), «Любов-цілителька» (1665), «Пан де Пурсоньяк» (1669), «Міщанин у дворянстві» (1670)²⁶. Характер музики у комедіях Мольєра був

²⁵ Пізніше Академію перейменовано у Національний театр опери та балету.

²⁶ У деяких виставах Ж.Б. Люллі з успіхом виконував комічні ролі

близьким до дивертисментів чи інтермедій. До створення опер композитор приступив після отримання патенту Королівської академії музики. Саме з цього часу він демонструє не лише свої найкращі музичні досягнення, але й визначні організаторські здібності. Пошук співаків, їх виховання й навчання акторській майстерності, навчання оркестрантів грі на струнних інструментах, а танцівників — балетної техніки, проведення репетицій, диригування оркестром зі скрипкою в руках²⁷ — усе це було полем творчої діяльності Ж.Б. Люллі.

Ліричні трагедії Ж.Б. Люллі обов'язково мали хорові і балетні сцени, що стало типовою ознакою французької опери. Вони також характеризують великим виконавським складом не лише вокалістів, але й оркестру, який нараховував п'ять партій струнних, флейти, труби і фаготи.

Проте, маючи патент, композитор змушений був завжди орієнтуватися на смаки короля, який вибирав сюжет вистав. Зазвичай оперні постановки при дворі Людовіка XIV відповідали змісту багатьох палацових свят, тому найчастіше до опери є алегоричний пролог, в якому треба було прославляти короля, його мудрість, доброту, силу, перемоги та успіхи.

Ліричні трагедії «Кадм і Герміона» (1673), «Альцеста» (1674), «Тезей» (1675), «Атіс» (1676), «Персей» (1682), «Арміда» (1686), «Ацис і Галатея» (1687) демонструють типові риси французької опери. До героїчних сюжетів Ж.Б. Люллі додає складну любовну інтригу, сцени з різноманітними чудесами (магічними перетвореннями, чарівними садами тощо), балетні номери, пишні процесії та інші сцени, що надають ліричній трагедії пишності та декоративності. Як драми П. Корнеля і Ж. Расіна, лірична трагедія Ж.Б. Люллі спирається на п'ятиактну структуру з чітко продуманою драматургією. Перший акт — експозиція образів героїв та оточення; другий — продовження вияву протилежних сил; третій — сутички і драматична кульмінація всього твору наприкінці акту; четвертий — подальша боротьба героїв з драматичним поворотом наприкінці (помилкове розв'язання конфлікту, гальмування, несподіване втручання тощо); п'ятий акт формує останній кульмінаційний момент і розв'язку драми (найчастіше щасливу). Усі вузли драми пов'язує інтрига, яка майже завжди є любовною.

²⁷ Диригування зі скрипкою також стало особливістю французького музичного виконавства, на відміну від Італії, де диригент сидів за клавесином чи органом.

На задоволення смаків придворної публіки, у кожній опері завжди присутні різноманітні таємничі сили (чарівник і чарівниця, боги та богині). Композитор використовує усі можливі приводи для введення танців (іноді цілої танцювальної сюїти), маршів, ходів, процесій, картинно-зображальних епізодів («сни», «видіння», «чарівні сади», «політ фурій» тощо). Проте, композитору вдається зберігати цілісність музично-драматичної композиції опери завдяки майстерному угрупованню сольних, хорових і танцювальних епізодів, інструментальних картин.

Вокальний стиль ліричних трагедій Ж.Б. Люллі спирається на виразну музичну декламацію, наближену до мовлення трагічних акторів, інтонаційно піднесену і широку. З цієї декламації час від часу виділяються невеликі аріозні епізоди, що характеризуються більшою мелодійністю та замкнутістю. На відміну від італійських арій. Аріозні епізоди не прагнуть віртуозності. Типовою ознакою ліричної трагедії є також велика роль хорових епізодів.

Узагальнюючи усе викладене, можна зробити висновок, що лірична трагедія в інтерпретації Ж.Б. Люллі – це велика, раціонально побудована музично-сценічна композиція, в якій античний міфологічний сюжет, розгорнутий за схемою трагедії, інтерпретується як героїчна казка. Композиція вистави наповнена масою дійових осіб – головних героїв, наперсників, богів, алегоричних персонажів, цілого сонму фантастичних істот. Танцювальні епізоди для Ж. Б. Люллі є обов'язковими і завжди спираються на популярні у придворному середовищі – менует, гавот, канарі та інші. Музичний стиль ліричної трагедії відповідає духу придворної музики, музики комедії і балету, а іноді – міського побуту.

Отже, Ж.Б. Люллі виступає засновником французької оперної школи, характерною особливістю якої є опора на традиції класичної трагедії, широке використання балетних епізодів та обов'язкову наявність казково-фантастичних сюжетних ліній. Підвищена декоративність, певна пихатість алегоричних прологів, часто перебільшені трагічний пафос і зовнішня ефектність стали наслідками залежності жанру від придворної естетики. Незважаючи на це, мистецтво Ж.Б. Люллі виконало свою прогресивну роль та вплинуло на подальший розвиток не лише французької, але й німецької та англійської музики.

Музичний театр в Англії. Творчість Генрі Перселла

Якщо для музичної культури континентальної Європи XVII ст. виявилось епохою, що відкрила новий етап її розвитку, то музика Англії цього ж століття, скоріше, завершила значний і плідний період свого поступального руху, після якого впродовж декількох століть не змогла створити художніх здобутків загальноєвропейського значення.

Усвідомлення музичних процесів в Англії потребує нагадування про деякі важливі віхи її історії XVII ст. На початок століття у країні, завдяки бурхливому розвитку мануфактури, вже було здійснено накопичення первісного капіталу, а наприкінці правління династії Тюдорів (1485–1603) королівська влада зміцніла і стала абсолютною. Економічний розвиток на початку XVII ст. призвів до загострення суперечностей між буржуазією та монархією. Особливо гострого характеру ці суперечності набули при Стюартах — Якові I (1603–1625) і Карлі I (1625–1649) та отримали культурно-релігійне вираження у вигляді руху пуритан.

Впродовж першої половини XVII ст. між монархами і парламентарями точилася гостра боротьба, у результаті якої парламент змусив усунути від влади найактивніших прихильників абсолютизму (1641), фактично зосередивши владу у своїх руках. У цей час північно-східні (Йоркшир, Кембриджшир, Норфолк та Лінкольншир) і південні (Сессекс, Корнуолл, Девоншир, Сомерсетшир і Дорсет) землі були охоплені повстаннями і виступами селян проти феодалів. Протистояння опозиції і короля призвело до затяжної громадянської війни (Англійської революції), військової диктатури Кромвеля та реставрації монархії (1640-1660).

Абсолютизму опиралася молода буржуазія, опозиційні настрої якої набули церковно-релігійної форми пуританізму. Підкреслене зневажливе й засуджуюче ставлення пуритан до проявів будь розкоші в побуті і церкві сформувало у них негативне ставлення до мистецтва, яке, на їх думку, відволікало людину від праці в ім'я досягнення поставлених цілей і служіння Богові. Відносно музики пуритани доби англійської громадянської війни зайняли особливо жорстку позицію. У боротьбі за аскетизм, вони обмежували свій церковний спів одноголосними гімнами, безжально викидали органи з церков, знищували нотні збірки, закривали театри, а в тих, що залишалися, забороняли спів і танці як прояв гріховного.

Спеціальним указом пуританський уряд заборонив власне драматичні вистави. Це несподівано відкрило шлях для музичних

спектаклів, адже формально заборона їх не торкалася. У 1656 році поет і драматург Вільям Давенант здійснив у Лондоні постановку драми «Облога Родосу». Саме її зазвичай вважають першою англійською оперою. Партитура твору не зберіглася. Музику до неї створила група композиторів – Г. Лоус, Г. Кук, Ч. Колмен та Дж. Хадсон. Музика у цій виставі фактично витіснила драматичну дію, наповнивши її вокальними та інструментальними номерами, декоративною картинністю, балетами. Весь текст також було покладено музику, що дає можливість припускати наявність речитативів (саму драму автори визначили виставою «на декламації та музиці в манері древніх»). Також музикознавці стверджують спорідненість цієї вистави з постановками Масок – музично-театральних вистав, в яких акторська гра, танець, хор, музична інтерлюдія, поезія, маскарадний костюм, сценічний дизайн тісно переплітаються та взаємодіють один з одним. Актори грали свої ролі у масках. Театр Масок набув широко популярності наприкінці XVI ст. у придворному та аристократичному середовищі, а образи масок були запозичені з класичних джерел. Маски часів правління Тюдорів представляли собою алегоричні розваги з танцями й музикою, костюмами, піснями і промовами, а також святковими декораціями. Прикладом типової вистави Масок є виконана у 1653 році в Лондоні на честь португальського посланця вистава «Купідон і Смерть» на текст Джеймса Шерлі з музикою Метью Локка та Крістофера Гіббонса. У ній були діалогічні сцени без музики, пісні та інструментальні номери, танці. У виставах використовували італійський речитативний стиль, який там вперше використав ще Нікола Ланьє у 1617 р.

Після реставрації монархії королівською владою було започатковано просто культ поклоніння перед французькою культурою, що також обмежувало поступальний рух англійського музичного мистецтва. З реставрацією Стюартів (1660) художня атмосфера в країні і особливо в столиці вкотре помітно змінилася. Музика знову посіла вагоме місце у культурному житті різних суспільних прошарків. Відродилася діяльність королівської капели, при дворі Карла II Стюарта було організовано ансамбль «24 скрипки короля», до Лондона постійно запрошувалися відомі іноземні артисти. Придворною музикою з 1666 р. керував француз Луї Грабю, який, на угоду двору, розвивав саме французькі традиції. Тому при зовнішньому пожвавленні музичного життя, воно було досить суперечливим, адже серйозні англійські національних позицій не бралися до уваги

аристократією²⁸. Тому характерною рисою періоду Реставрації стали музичні зв'язки з Францією та Італією стали. В Англію переселився Робер Камбер і поставив тут свої опери «Помона» та «Скорботи і радості кохання». Окрім того, в Лондоні завжди була присутня шалена кількість італійських композиторів, співаків, великих скрипалів, педагогів, а при дворі постійно відбувалися вистави італійської оперної трупи.

Отже, англійська музика у XVII ст. розвивалася у дуже суперечливих умовах. З однієї сторони, вона була спадкоємицею ідей ренесансного гуманізму та Реформації, мистецтва національного багатоголосся і мадригалістів, досягнень Д. Данстейбла. Смаки буржуазії і нового дворянства змінили пріоритети у музиці англійського побуту, значно розширивши її змістові межі та демократизувавши її форми. Музичне життя англійських міст пожвавилася. Сценою для музикантів ставали не лише міські площі, сади, базари, а й навіть цирюльні зі своєю специфічною *barber's music*. Поширюється музикування на струнних інструментах (скрипки, цитри, гітари тощо). Осередками хорового музикування стали міські клуби, будинки багатих городян, салони відомих професійних артистів. Друкарні випускають не лише чисельні нотні збірки, але й музично-теоретичні праці, поміж яких виділяється перша в країні музично-педагогічна енциклопедія «*Music's Monument*» Томаса Меса (1676). Розвиток камерного домашнього музикування призвів спочатку до влаштування приватних концертів, а потім й до публічних концертів для широкого загалу. Так, у 1672 р., тобто вже в період Реставрації, скрипаль Джон Баністер започаткував платні концерти в приміщенні, яке він назвав «музичним кафе». З 1678 року в Лондоні були відомі камерні музичні зібрання в будинку Томаса Бріттона, торговця вугіллям та пристрасного, освіченого любителя музики²⁹.

З іншої сторони, пуританський рух і реставрація монархічної влади Стюартів, демонстрували свій погляд участь музичного мистецтва у громадському житті, обмеживши його впливи на суспільство. У своїй боротьбі проти ортодоксального християнства вони не лише знищували музичні інструменти й нотні збірки, забороняли

²⁸ Повернувшись з еміграції, Карл II привіз із Франції поверхневі захоплення іноземною модою. Він прагнув наслідувати Людовіка XIV у самому стилі придворного життя і виписував для цього музикантів з-за кордону. Разом з тим у скарбниці не вистачало коштів навіть на утримання придворної капели.

²⁹ Збереглися навіть копії творів А. Кореллі і Г. Перселла, зроблені самим господарем будинку, можливо у зв'язку з їх виконанням.

інструментальну та традиційну поліфонічну хорову музику у церквах, але й фактично зруйнували систему професійної освіти церковних музикантів.



На тлі такої соціокультурної ситуації височіла постать *Генрі Перселла* (1659–1695), який у кризову добу англійської музики зміг досягти її вершини³⁰. Після його смерті Англія надовго втратила значення у галузі музичної творчості, хоча англійські композитори не припиняли своєї діяльності, а концертне та оперне життя Лондона широко приваблювало до себе іноземних артистів. Кумирами англійців ставали закордонні митці, які на довгий час

затримувалися на острові.

Практично все своє життя Г. Перселл провів при королівському дворі, спочатку співаком капели, майстром з ремонту і настроювачем інструментів (клавішних, духових і навіть органу), а згодом – композитором для королівських скрипок й органістом Вестмінстерського абатства та королівської капели, а також особистого клавесиніста короля. В його посадові обов'язки входило створення арій і танців для виконання при дворі, твори королівської капели. Тому в творчому доробку Г. Перселла є музика для придворних свят, для театру, для церкви.

У галузі музики для театру композитор спочатку створив музику до трагедії Н. Лі «Теодозій, або Сила любові» (1680). Після цього він співпрацював з багатьма англійськими драматургами епохи Реставрації (Дж. Драйденом, У. Давенантом, Т. Шедуеллом, У. Конгрівом, Т. Дерфі, Т. Беттертоном, Р. Хейуордом, Афрі Беном, Н. Тейтом та ін.). Головні музично-театральні роботи композитора з'явилися в останні шість років його життя (1689–1695).

Індивідуальний стиль Г. Перселла сформувався як синтез глибинних традицій Ренесансу з новітніми досягненнями сучасного йому музичного мистецтва. Композитор спирався на англійські традиції хорового багатоголосся, що своїм корінням сягають у XVI ст.,

³⁰ Винятковість постаті Г. Перселла можна усвідомити ще й тому, що наступний національний композитор загальноєвропейського масштабу – Бенджамін Бріттен – з'явився в Англії лише у XX ст.

та старовинної англійської Маски, відомої йому в умовах 1670-х рр. Бездоганно володіючи традиційним поліфонічним хоровим складом а *carrella*, що відчутно в його церковних творах, композитор продемонстрував й уміння складати музику у стилі нової кантати і концертного викладу із супроводом інструментів, тобто яскравого гомофонного стилю. Музика Г. Перселла, особливо для театру, поєднує національні традиції, опору на народно-жанрові зразки (пісень, танців) — з цілком вільним проявом авторської індивідуальності, з її поетичною тонкістю, витонченістю та гнучкістю у передачі емоцій, іноді навіть із вишуканістю мелодії, гармонії, колориту, що завжди носить гостро індивідуальне забарвлення. Його близькість до народного мистецтва підтверджується тим, що багато пісень Г. Перселла не просто набули в Англії загальнонародного поширення, але й стали народними.

Погляди Г. Перселла на музику сформульовані в авторських передмовах до деяких його творів, у теоретичному посібнику «Вступ до мистецтва музики»³¹, з яких стає зрозуміло, що його цікавили проблеми синтезу мистецтв, який він бачив як природний союз поезії та музики, що поєднує розум і красу (передмова до «напівопери» «Пророчиця, або Історія Діоклетіана»). Він наполягав на тому, що «нинішнє століття» вимагає відмови від колишніх «варварських» смаків і схиляє музиканта до витонченості, до створення струнких, милозвучних творів.

Г. Перселл вважається засновником англійської опери³², хоча в його творчості вона представлена лише єдиним зразком — «Дідона та Еней». Проте переважна більшість його творів пов'язана зі словесним текстом або з текстом і сценічною дією (вокальні духовні твори, світські оди, вітальні хорові твори на певну подію, кантати, більше ста пісень, безліч дуетів, кетчів³³, музика до десятків драматичних вистав, «напівопери», так звані *semi-опери*).

Коло образів музики Г. Перселла досить широке, але дуже індивідуальне. Найбільшої висоти досягає композитор, створюючи образи трагічні, тоді ще невластиві англійському музичному мистецтву. Зокрема драматизмом просякнута багато номерів в опері «Дідона та

³¹ «Вступ до мистецтва музики» був виданий Джоном Плейфордом у 1655 році і пізніше багато разів перевидався. Дванадцять видання (1694) було підготовлено, відредаговано і значно доповнено Г. Перселлом, який зокрема додав розділ про контрапункт.

³² Вчитель Перселла Джон Блоу назвав свою оперу «Венера та Адоніс», написану до 1687 року, просто Маскою. Хоча вона призначалася для «самодіяльного» виконання у вузькому придворному колі, вона вже була оперою. Виникали й інші спроби створення англійських оперних творів, але, мабуть, вони були ще мало самостійні та невисокої художньої цінності.

³³ Кетч — традиційний в англійському побуті канон.

Еней» (перша арія Дідони і монолог Енея у другому акті опери, речитатив і арія Дідони в останній сцені). При усій індивідуальності засобів виразності у втіленні трагічних образів, можна виділити деякі характерні для них усіх риси: деяка скутість, зосереджена глибина, повільний рух, темний ладотональний (часто *c-moll*) і тембровий колорит, низхідні хроматизми у супроводі (особливо в басу), вагомість кожної вокальної інтонації. Зрозуміло, що трагічні образи є рідкісними, навіть винятковими у творах Г. Перселла. Інші його образи – соковито жанрові (танець матросів у «Дідоні та Енеї»), часом фантастичні, у національно-казковій традиції (сцена відьом там само), світло-ліричні, жартівливо-динамічні, героїчні, ідилічні. Яскравою індивідуальною рисою стилю композитора стає поєднання рідкісного, сильного, але незмінно стриманого трагічного начала з тонкопоетичним, часто у національному колориті, тлумаченням багатьох інших образів, яким надано ніжні, легкі, навіть тендітні, характерно-фантастичні або лірико-меланхолійні обриси при панівній камерності загального тону і масштабів. І це все часто подається на фоні яскравого народно-жанрового начал, початок що сміливо відтіняє більш суб'єктивні та більш поглиблені сторони образного змісту.

«Дідона та Еней» (1689) стала єдиною оперою Г. Перселла, після неї він лише наблизився до опери в «Королеві фей» (1692) і створив ряд творів, які називають «напівоперами» (1690–1695) та музикою до драматичних вистав. Можливо, вимоги до опери, які ставили придворні смаки, не могли задовольнити творчі запити Г. Перселла, який був глибоким і тонким митцем.

Оперу «Дідона та Еней» було створено на замовлення вчителя танців Дж. Пріста, який утримував закритий жіночий пансіон. Виставу мали виконати вихованки пансіону на честь свята перед батьками, тому у публічному театрі опера за життя композитора так і не була виконана. Лібрето було написано другорядним драматургом Наумом Тейтом за мотивами поеми «Енеїда» Вергілія, проте музика Г. Перселла високо піднялася над текстом, утворивши цілісну музичну драму.

Англійський композитор у побудові композиції музичної вистави використав усі найкращі італійської та французької оперних шкіл на той час, що проявилось у розвиненій аріозності при концентрації тематизму, зрілих формах речитативу (як у венеціанців), значної ролі хору й балету, у типі увертюри (на кшталт Ж.Б. Люлі). Та це не було копіюванням чи наслідуванням, адже наповнення складових оперної композиції, художня концепція цілого у Г. Перселла значно

відрізняються від тогочасних італійських та французьких опер. Він не прагне до втілення в музиці опери кола типових емоцій у типових ситуаціях, як це було у неаполітанців, а прагне до художньої взаємодії світу ліричних образів особистої драми зі світом колоритних казково-фантастичних та народно-жанрових образів. Тому й дія опери відбувається не у місцях, вказаних Вергілієм (Карфаген і Троя), а в локальному колориті, як у хорових і балетних сценах відьом (у дусі англійського фольклору) чи матросів (танець і пісня у народному дусі). Такі колоритні епізоди не виконують функцію самодостатньої декоративності, як у Ж.Б. Люллі, а ще більше відтіняють і виділяють значення психологічної драми. На відміну від традицій опери того часу, Г. Перселл відмовився від великого алегоричного прологу, а всі музичні номери вистави слугують для втілення конфліктних образних сфер.

Наближеною до опери є у Г. Перселла «Королева фей» — велика партитура, що містить численні музичні номери до п'ятиактної п'єси, яка є переробкою комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі». У цій виставі музичні номери цілими групами розосереджені в різних частинах кожного з п'яти актів, а словесний текст у значних масштабах виконується поза музикою. Найчастіше музичні сцени утворюють щось на зразок традиційних масок усередині спектаклю. За змістом та його втіленням «Королева фей» вийшла феєричною і комедійною розважальною виставою, де багато фантастичних й алегоричних сцен. Значне включення масок в її текст було покликано посилити враження святковості грандіозного дійства. І його музичних номерах знаходимо цілий арсенал різноманітних образів — скорботних, похмурих, трагічних, де використані прийоми *lamento*; жанрових, колоритно-народних, з яскравим національним забарвленням; комічних і буфонних; картинних і мальовничих, що втілюють стани природи.

Музичні форми «Королеви фей» представлені аріями, ансамблями, хорами, інструментальними номерами, балетними сценами.

Чотири великих твори Г. Перселла дослідники відносять до жанру напівопер (семіопер) — «Пророчиця, або Історія Діоклетіана» (за п'єсою Ф. Бомонта і Ф. Мейсінджера з додаваннями Т. Беттертона, 1690), «Король Артур, або Британський герой» (текст Дж. Дж. Драйдена, 1691), «Буря, або Зачарований острів» (текст Дж. Драйдена, У. Давенанта і Т. Шедуелла, переробка п'єси В. Шекспіра, 1695), «Королева індіанців» (текст Дж. Драйдена та Р. Хейуорда, 1695). В англійському театрі це був типовий для того часу жанр, де розмовні

діалоги поєднувалися з музикою і танцем. На відміну від вистави з музикою, у семіопері музика була більш інтегрована у драму, її питома вага значніше. Зазвичай вона з'являється в ліричних сценах та епізодах фантастичного характеру.

Г. Перселл здійснив визначний внесок у розвиток англійського музичного театру, проте він не мав гідних продовжувачів. У першій половині XVIII ст. на його творчу спадщину певною мірою спирався Г.Ф. Гендель, який з величезним успіхом працював для королівського двору. Англія продовжувала приваблювати континентальних музикантів, лише у другій половині XVIII ст. у Лондоні виступали К.В. Глюк, Й. Гайдн, В.А. Моцарт та багато інших музикантів. Проте власного загальноновизнаного національного композитора ні у XVIII, ні у XIX ст. в Англії так і не з'явилося. Чи то крайнощі пуританського руху підірвали основи професійного музичного розвитку в Англії, чи епоха Реставрації, чи відсутність матеріальної основи не сприяли процвітанню серйозного національного мистецтва, але безперечним виявився той факт, що Г. Перселл на багато десятків років залишився останнім великим музикантом Англії.

Завдання на закріплення знань за Розділом 1

За поданим зразком скласти порівняльні таблиці оперних шкіл

Таблиця 1. *Італійська опера*

	<i>Опера у Флоренції</i>	<i>Опера у Римі</i>	<i>Опера у Венеції</i>	<i>Опера у Неаполі</i>
Представники				
Драматичні джерела (види театральних дійств, що стали витоками)				
Походження сюжету				
Тематика і специфіка інтерпретації сюжету				
Інтонанційні джерела				
Специфічні музичні особливості				

Таблиця 2. *Французька та англійська опера*

	<i>Опера у Франції</i>	<i>Опера в Англії</i>
Представники		
Драматичні джерела (види театральних дійств, що стали витоками)		
Походження сюжету		
Тематика і специфіка інтерпретації сюжету		
Інтонанційні джерела		
Специфічні музичні особливості		

Література до Розділу 1

Гриценко Т., Гриценко С., Кондратюк А. (2007). Культурологія: Навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури. 392 с.

Жаркова В. (2023). Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 548 с.

Зав'ялова О. (2003). Історія західноєвропейської музики: навчальний посібник. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. Макаренка.

Каплієнко – Ілюк Ю.В. (2015). Історія світової музики : навчальний посібник. Чернівці : Місто. 240 с.

Соколова А.В. (2020). Витоки походження жанру англійської маски. *The culturology ideas*. №17. Р. 89-99

Фількевич Г.М. (2006). Всесвітня історія музики: Навчальний посібник. К.: Стилос, 2006.

Чекан Ю. (2024). Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво УКУ. 236 с.

Чернова І.В., Горман О.П. (2016). Зарубіжна музика: історія, стилі, напрями: Навчальний посібник. Львів: НАСВ. 246 с.

Шпиг Ю.В. (2021). «Флорентійська камерата» як платформа формування нової вокальної школи. *Музичне мистецтво і культура*. Випуск 33. Книга 2. С. 43-53

Hitchcock H.W. (1990). The Florentine Camerata : Documentary Studies and Translations. By Claude V. Palisca. *Performance Practice Review*. Vol. 3. No. 1. P. 78–81.

Ruth Katz (1984). Collective “Problem-Solving” in the History of Music: The Case of the Camerata. *Journal of the History of Ideas*. University of Pennsylvania Press. Vol. 45, No. 3. (Jul.–Sep.). P. 361–377.

Розділ 2.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА XVII століття

Завдання для самопідготовки до лекцій:

Скласти глосарій за темою: канцона, ричеркар, фантазія, токата, cantus firmus, павана, гальярда, алеманда, куранта, сарабанда, жига, concerto grosso, sonata da camera, sonata da chiesa, basso continuo

Знайти зображення інструментів і приклади їх звучання: клавесин, клавикорд, спінет, вірджинел, віола да гамба, віола д'амур.



Герріт ван Гонтгорст. Веселий гурт за балюстрадою зі скрипкою та лютністом (1623)

Шляхи формування інструментального репертуару:
загальні зауваги. Перемога гомофонно-гармонічного мислення над поліфонічним і становлення опери як жанру, що стверджує саме гомофонний стиль, стала одним з головних але не єдиними великими надбаннями барокової доби. Впродовж XVII ст. тривав процес удосконалення музичного інструментарію, який супроводжувався і створенням репертуару для інструментів, результатом чого стало визнання інструментальної музики як самостійної гілки професійного

музичного мистецтва у кожній національній школі. На початок століття лише деякі музичні жанри, переважно з репертуару лютні та органу, отримали характерний власне інструментальний вигляд, проте переважна більшість інструментальних творів за стилістикою, тематизмом, прийомами викладу та трактуванням. форми ще знаходилися під сильним впливом вокальної поліфонії. Інструментальна музика цього часу мала суто прикладне призначення, адже сферою її використання були побут та обслуговування церковного ритуалу. І саме у XVII ст. інструментальна музика зробила велетенський стрибок від перекладу вокальних чи танцювальних творів, вокально-поліфонічних зразків, початкових етапів імпровізації на різних інструментах до створення самостійних інструментальних жанрів поліфонічного, гомофонного та змішаного типу. Фуга, сюїта, старовинна соната, інструментальний концерт у своєму первісному вигляді склалися саме у цей час. Процес їх становлення був досить складним, з багатьма розгалуженнями і національними особливостями.

Як і при розгляді процесу становлення опери, варто враховувати історичні умови формування жанрової системи інструментальної музики, які були окреслені раніше. На формування інструментальних жанрів чи не найсильніше вплинули зміни форми музичного життя в країнах Західної Європи, яке стає більш відкритим, концертним і виходить за межі придворного і церковного середовища. Однією з поширених форм музичного життя нового типу стали різноманітні художні об'єднання знавців і любителів мистецтва. Спочатку вони функціонують у придворному та аристократичному середовищі на чолі з меценатами (на кшталт Флорентійської камерати), а згодом і в інших соціальних колах – бюргерські за складом і духом «музичні колегії» у великих німецьких містах³⁴, музичні товариства в шведських і голландських містах, приватні концертні об'єднання любителів музики у Лондоні, до яких були запрошені відомі композитори й виконавці.

Церква і королівський двір ще залишаються головними замовниками музичних творів і законодавцями музичної моди, адже на них працюють найбільші музиканти Італії, Франції, Німеччини, Англії, Іспанії. Це зовсім не означає, що церковна влада замовляла виключно духовну музику (тут достатньо лише згадати про роль папи Римського на розвиток опери у Римі), а придворне середовище виступало й змовником церковних жанрів. Проте у побуті досить широких верств у

³⁴ Найвідомішими були спілки у Гамбурзі і Лейпцигу

XVII ст. все більш відчутна частка інструментальної музики, у зв'язку з чим культивуються її різні форми і жанри. Аудиторія розширювалася, змінювалися її художні смаки та запити, які була покликана задовольнити інструментальна музика. Навіть церква змушена була визнати її самостійність і запровадити концерти, які користувалися популярністю серед міського населення. В якості прикладу можна навести недільні органні концерти Д. Букстехуде у Любеку, Я. Свелінга в Амстердамі, Дж. Фрескобальді у Римі. Пізніше, наприкінці доби, при великих соборах виникають інструментальні капели. Концерти церковних органістів та оркестрів стають великими подіями художньо-суспільного значення і здійснюють серйозний вплив на творче життя сучасників.

Історія цієї доби вже має також багато прикладів світського концертного життя на кшталт виступів «музичної колегії» у стінах лейпцизького університету, концертів у «музичному кафе», що влаштовувалися з 1672 року в Лондоні скрипалем і композитором Д. Баністером, означали безперечні пошуки нових форм музичного життя та вихід за межі колишнього обраного середовища. Раніше було сказано про Аркадську академію у Римі, діяльність митців якої привертала увагу великих майстрів інших країн.

Отже, музичне життя XVII ст. демонструє поєднання старих традицій музикування, що були сформовані у ренесансну добу, з новими його формами, розквіт яких настане вже у XVIII ст., коли практика платних публічних концертів набуде широкого вжитку.

Ще однією примітною ознакою інструментальної музики, як і всіх інших музичних жанрів, є панування у ній духу високохудожнього ремісництва. Сам термін «ремісництво» не варто сприймати у негативному сенсі. Під ним ми розуміємо особливу форму професійної діяльності на замовлення у певні терміни і з певними вимогами, при якій одна особа здійснювала більшість процедур у виробленні замовленого продукту. Переважна кількість видатних музикантів того часу була саме ремісниками, хіба що їх «ремесло» було творчим. Вся музика створювалася на замовлення, а й отже змушена була враховувати художні смаки замовників, причому часто треба була мати неабиякий хист, що у межах цих запитів піднятися до справних художніх висот. Композитор часто не обмежувався лише створенням музики, а виступав організатором, постановником, виконавцем. Блискучим прикладом такого типу музиканта є Ж.Б. Люлі.

Тлумачення музики як ремесла проявилось у тому, що виконавче призначення чи не кожного твору було тоді реальним і конкретним, практично не існувало невизначеності перспективи виконання твору. У цьому вбачаємо як позитивні, так і негативні наслідки. Позитивним є те, що композитор практично завжди міг чути виконання свого твору, враховувати і виправляти в майбутньому свої недоліки партитури, формотворення тощо. Негативним наслідком є саме вплив художніх смаків і запитів замовників на музичний твір, що у значній мірі обмежувало вияв творчої індивідуальності композитора. Проте широта смаків публіки породила й широту музичних тем, образів і жанрів, що утворили реальний репертуар епохи, спрямований на задоволення художніх потреб різних прошарків суспільства.

Особливістю розвитку інструментальних жанрів у XVII ст. стала нерівномірність їх представлення у національних школах західноєвропейських країн в кожній з яких була своя перевага певних інструментів і разом з цим – інструментальних жанрів. Так, у Франції на перший план вийшло мистецтво клавесиністів, а Англії – верджинелістів, в Італії – скрипалів, у Німеччині – органістів. Проте органне музикування досить широко було представлене й в інших національних школах, де релігійні суперечності були особливо гострими у попередню добу Реформації. Нідерланди породили геній Я. Свелінка, Італія – Дж. Фрескобальді, якого нащадки назвали «італійським Бахом».

Особливо важливу роль органне музикування відігравало у художній культурі німецьких міст XVII століття. Ще живий дух Реформації попередньої епохи, панування ідей протестантизму в його лютеранському варіанті сформували специфічне художнє світосприйняття німецького бюргерства, яке, на відміну від міщан інших країн, зберігало міцне релігійне забарвлення. Духовна пісня, що базувалася на німецькому селянському фольклорі, органний хорал, що виріс з німецької духовної пісні, виконання пассіонів складали коло музичних інтересів німецького городянина. Досягнення італійської опери, італійської кантати чи арії не були поширеними серед бюргерства. Тому музичним авторитетом у місті, главою і керівником місцевих музикантів був найбільший з церковних органістів, який, зазвичай, володів високим рівнем музичної освіченості, але спирався на старі німецькі ремісничо-професійні традиції. Про музину практику німецьких міст кінця XVI – XVII ст. можна дізнатися з праць органіста і капелмейстера *Міхаеля Преторіуса* (1571 або 1572-1621), який

працював в багатьох німецьких центрах. Музикант описує жанрове коло та походження окремих жанрів, подає інформацію про окремих найвідоміших композиторів, про сучасний йому інструментарій, специфіку хорового виконавства. Його тлумачний словник музичних термінів створює широку картину музичного життя перших десятиліть XVII ст.

Великих інструментальних колективів впродовж XVII ст. ще не виникало, тому жанри ансамблеві представлені переважно тріо-сонатами.

У XVII ст. розвиток інструментальних жанрів відбувався трьома шляхами: при опорі 1) на «вчені» поліфонічні традиції; 2) на гомофонні, частково пов'язані з побутом; 3) на синтезування досягнень поліфонічного та гомофонного письма.

Перший шлях представлено жанрами, що були успадковані ще від XVI ст. та привели до формування *фуги*. Сюди відносимо однотемні і багатотемні *канцони* і *річеркари* для органу, які безпосередньо продовжували традицію вокально-поліфонічних форм. Так, інструментальна канцона могла бути виконана хором як мотет, а річеркар при його меншій поліфонічності мав яскравіші риси інструментального викладу. Еволюція однотомної канцони привела до фуги і частково до *старовинної сонати* (*sonata da chiesa*).

Другий шлях формування інструментальних жанрів, з опорою на гомофонні традиції, опановував різноманітні побутові жанри (найчастіше танцювальні) і призвів до створення *сюїти* як циклу з контрастних частин.

Синтез елементів поліфонічного і гомофонно-гармонічного письма відчутний у *токаті* і *фантазії*, які призвели до імпровізаційно-поліфонічних форм і в майбутньому стали першою частиною циклу типу «прелюдія – фуга».

Варто зазначити, що в інструментальних жанрах XVII ст. вже немає чіткої межі між поліфонічним та гомофонно-гармонічним письмом. Так, класична фуга, поступово складаючись у попередників Й.С. Баха (хоча ще й не досягаючи вищої зрілості), вже втілює й окремі досягнення гомофонно-гармонічного мислення, а танцювальна сюїта має риси певної поліфонічної «стилізації».

Варто пам'ятати, що великий стильовий перелом початку XVII ст. століття з виникненням монодії з супроводом відбувся саме в опері, в інструментальній музиці він не знайшов безпосереднього відображення, а лише призвів до нового почуття мелодичної

виразності, панування індивідуальної мелодії. Гомофонний стиль збагатив інструментальний тематизм, що найяскравіше відчутно у скрипковій музиці італійських майстрів. Проте це не перешкоджало подальшому розвитку поліфонічного письма в їх циклах тріо-сонат, де виявлялися нові якості мелодики.

Зі становленням оперного тематизму, формування характерних рис для втілення певного образу та емоційного стану, розширюється й коло образів інструментальної музики. І це можна назвати її головним завоюванням, яке дозволило інструментальній музиці Західної Європи отримати самостійне місце у ряді художніх жанрів. З цим пов'язане і певне ставлення до інструментального тематизму, до принципів розвитку всередині композиційної одиниці, формування циклу з ряду контрастних частин.

Формування художнього інструментального репертуару відбувалося у безпосередній залежності від особливостей звучання певного інструменту й специфіки виконавства на ньому. Кожна національна культура висуває на перший план свій інструментарій. Так побутові клавішні інструменти стають надзвичайно популярними у Франції (клавесин, спінет) та Англії (вірджинел); в Італії панує скрипка, що спонукає композиторів до створення нового типу камерного ансамблю (дві скрипки та basso continuo). У лютеранській Німеччині розширюється сфера впливу органу та збагачується його репертуар. Інструменталізм набуває самобутнього вигляду в залежності від самого інструменту, що зменшує вплив вокально-поліфонічних традицій, а специфіка звучання та виконавських прийомів на певному інструменті породжує переважання певних жанрів. Органна музика, спрямована до широкої аудиторії, потребувала й великих жанрів, а клавесинна музика, камерна за звучанням, потребувала опори на побутові жанри. Різноманітні обробки хоралу, старі навички імпровізації на клавішних інструментах — переважно надбання органу та органістів. Музика для скрипки втілює в собі найновіші устремління інструментального стилю, тому для неї характерні соната і концерт. Цілком природно, що ці жанри, найближчі до вокального оперного мелодизму, пов'язані з виразними можливостями струнних смичкових інструментів. Згодом від скрипки соната і концерт переходять у репертуар клавіру, отримуючи там нові якості.

Кожний інструментальний жанр, виникнувши у зв'язку з певним інструментом та способом музикування, у XVII ст. пройшов свій еволюційний шлях, підготувавши міцне підґрунтя для фуги Й.С. Баха,

інструментальних концертів Г. Ф. Генделя, симфоній і концертів Й. Гайдна та В.А. Моцарта.

***Музика для органу у Нідерландах, Італії та Німеччині.
Творчість Яна Пітерса Свелінка, Джироламо Фрескобальді,
Самюеля Шайдта, Йоганна Якоба Фробергера, Йоганна
Пахельбеля та Дітріха Букстехуде.***



Розповідь про формування й розвиток інструментальних жанрів XVII ст. варто розпочати з музики для органу, адже цей «король інструментів» не лише має найдавніше походження (з часів античності), але й найширше розповсюдження у Західній Європі та найміцніші виконавські традиції. На

теренах Західної Європи орган пройшов шлях від інструменту для примітивного супроводу григоріанського хоралу у добу Середньовіччя до самостійного концертного значення в епоху бароко. Еволюція органного виконавства та репертуару впродовж століть була напрочуд послідовною, з використанням усіх попередніх надбань та врахуванням національних традицій. Органна музика XVII ст. в різних національних проявах усім своїм розвитком підготувала ґрунт для генія Й.С. Баха, досягнувши в його творчості своєї вершини. Саме у добу бароко орган постає чи не найважливішим музичним інструментом, втілюючи барокове прагнення до контрастів, динаміки, загалом відповідаючи естетичним запитам епохи. Величезні темброві можливості, сила регістрових і динамічних контрастів мали неймовірний вплив на слухача, що використовували і католицька, і протестантська церкви.

У XVII – XVIII ст. орган досягає вершини свого естетичного та звукового розвитку, адже саме з початку доби бароко будівництво органів досягає небаченого раніше розмаху. У Німеччині будівництвом органів займалися майстри Арп Шнітгер³⁵, Готфрід та Андреас Зільбермани³⁶, Цахаріус Гільдебрандт, Тобіас Трост та ін., у Франції – династії Т'єррі та Кліко, в Італії – династія Антеньяті. Вказаний період став також

³⁵ Арп Шнітгер (1648-1719) - легендарний майстер, який в останній чверті XVII – на початку XVIII ст. у Північній Німеччині та Нідерландах побудував або реконструював близько 150 інструментів

³⁶ Майстри династії Зільберманів працювали в Саксонії та Ельзасі.

часом розквіту мистецтва органістів-імпрровізаторів, які заразом були й відомим композиторами.

На час XVII ст. у практиці закріпилося декілька різновидів органів. Найбільші з них знаходилися в соборах та великих церквах і були найдосконалішими за виражальними можливостями. Велика кількість регістрів і більше двох мануалів та педалі надавали такому інструменту першорядні поліфонічні переваги. Місце його розташування у свідомості сучасників тісно пов'язувало орган з християнським культом, проте у великих соборах почали влаштовувати концерти видатних органістів, які збирали велику аудиторію. Такі виступи потребували й створення концертного репертуару, вже світського, але все ж серйозного, як того вимагала ситуація музикування.

Другий різновид органів – дещо менші за розмірами і тембральними можливостями інструменти, які використовувалися в ансамблях, у супроводі вокальної музики, в оперних виставах. І третім різновидом були невеликі органи у приватних будинках музикантів, чиє призначення обмежувалося сімейним музикуванням і навчанням музиці. Кожен з цих різновидів органу потребував особливого репертуару, у створенні якого композитори використовували і жанри поліфонічної традиції, і гомофонно-гармонічний стиль. На органі можливо було виконати і варіації на пісні й танці, і клавірні п'єси, і навіть твори ансамблеві.

Загальний рух органної музики XVII ст. відбувався у напрямку розширення світського репертуару, хоча й духовні жанри ще посідали значне місце в репертуарі органістів. Органні меси, обробки хоралів, імпрровізації на вхід і вихід священиків, дублювання вокальних партій мотетів у різний спосіб вплинуло на характер і стиль ранніх творів для органу. У XVI ст. в органних творах у жанрі канцони, річеркару, фантазії, пов'язаних з традицією вокальної поліфонії строгого стилю, поволі визрівали риси нового інструменталізму. Ще яскравіше цей процес відбувався у формах токати, прелюдії, фантазії

Усі особливості перехідного періоду межі XVI – XVII ст. у галузі органної музики представлені у творах одного з найвідоміших представників венеціанської школи Джованні Габріелі³⁷, чиєю творчістю завершується ренесансний період історії органу. Надалі найвідоміші органні митці походили з Нідерландів і Німеччини, які перехопили ініціативу італійців у галузі новацій органного репертуару.

³⁷ Творчість Дж. Габріелі було проаналізовано у навчально-методичному посібнику Верещагіної-Білявської О. Є. «Історія зарубіжної музики (Античність. Середньовіччя. Відродження).

Це ми схильні пов'язувати з тим, що у країнах з переважанням протестантських церков, якими стали Нідерланди і Німеччина, роль самого інструменту була вагоміша і сприяла його новому тлумаченню в якості концертного інструменту. В Італії, яка залишилася оплотом католицизму, орган зберігав за собою здебільше функцію супроводу хорового співу і лише талант Дж. Фрескобальді дозволив сприймати орган концертним інструментом і у Ватикані також.



Одним з перших видатних композиторів нової доби став органіст так званої «Старої церкви» Амстердама *Ян Пітерс Свелінк* (1562 - 1621), що посів найвище місце серед усіх музичних діячів міста. Свою діяльність на посаді церковного органіста Ян Пітерс Свелінк почав саме тоді, коли у Нідерландах перейшли на нові форми Богослужіння, спричинені рухом Реформації. Умови праці для органіста у зв'язку з цим виявилися сприятливішими, ніж у католицькій церкві. Органіст тепер був підпорядкований міському регентству, а не церковному керівництву. Його посадові обов'язки також змінилися: оскільки громада співала без супроводу, то церковний органіст двічі на день (вранці, коли парафіяни збиралися до церкви, і ввечері, на закінчення служби) грав по одній годині. Цим відкривався шлях до концертного використання органу. І дійсно, виступи поступово набували все більш концертного характеру.

Вже у молодому віці композитор видав низку своїх п'ятиголосних chansons (на тексти відомих французьких поетів, зокрема Маро, Ронсара, Де Манї), псалмів та інших духовних творів у формі багатоголосних мотетів. Та найбільшої слави він зазнав творами для клавішних інструментів, які швидко поширювалися Європою ще за життя Яна Пітерса Свелінка.



Стара церква (XIV—XVI ст.), де працював Я.П. Свелінк (Амстердам, Нідерланди)
Органіст з Амстердаму виступив продовжувачем традицій нідерландської школи, проте його музика засвідчує, що він був добре обізнаним з творами композиторів італійської, французької та англійської шкіл. Музика Яна Пітерса Свелінка мала значний вплив на творчість наступного покоління північнонімецьких органістів.

Композиторська творчість Яна Пітерса Свелінка народилася безпосередньо з його виконавської діяльності як органіста найвищого рівня, на Богослужіння з яким натовпами збиралася публіка, наче на концерти.

Творчість композитора охоплює різні галузі – від церковної музики (органні фантазії, річеркари, каприччо) до музики домашнього побуту голландських містян (псалми, обробки пісень та танців, варіації на їх теми), від органної і клавірної до вокальної (пісні, псалми, «святенні пісні»). У своїх органних творах Ян Пітерс Свелінк поєднує традиції поліфонічної музики, притаманні річеркарам і фантазіям, з варіаційними принципами розвитку, що походять від клавірної музики, зокрема у своїх циклах варіацій на відомі мелодії німецьких, французьких, англійських, польських пісень та танців.

Фантазії, каприччо та річеркари для органу в творчості Яна Пітерса Свелінка демонструють подальший розвиток органних поліфонічних форм, що походять від італійських майстрів межі XVI—XVII століть. Композитора можна вважати родоначальником традиції

великих поліфонічних форм і хоральних варіацій. Її підхопив його учень Самюель Шайдт, а далі через наступних німецьких майстрів аж до Й.С. Баха.



Ще одним видатним представником органного мистецтва межі XVI - XVII століть став італійський композитор *Джироламо Фрескобальді* (1583 - 1643), який свою популярність здобув, працюючи органістом Собору св. Петра у Римі. Автора численних мадригалів, видатного органного імпровізатора музикознавці-дослідники часто називають «італійським Бахом». Як і німецький геній, він досконало володів також і клавесином, для якого створив багато композицій. Також музикознавці часто порівнюють цього представника римської школи з К. Монтеверді та його *stile concitato*, адже в інструментальних творах Дж. Фрескобальді також досягає високого рівня експресивності звучання.

Дж. Фрескобальді був чи не найсміливішим експериментатором в музиці XVII ст. Порушуючи сучасні йому стильові та композиційні норми, він прагнув втілити сильні емоції, які часто приголомшували слухача. Композитор сам був видатним імпровізатором і часто припускав свободу у виконанні власних творів на розсуд їх інтерпретаторів і в залежності від їх виконавського бачення музики.

Найбільша галузь його творчості представлена органною музикою, хоча й не обмежена нею – композитор є автором багатої вокальної (мадригали і хорові церковні твори) та камерно-інструментальної (танці, варіації на вокальні мелодії, партити для клавіра) спадщини.

Органний доробок Дж. Фрескобальді складають чакони, пасакалії, канцони, ричеркари, які можна виконувати і на клавірі, а також токати для органу. Як бачимо, в його творчості поєднуються світські жанри зі зразками церковно-концертної, «вченої», поліфонічної музики великих форм. Проте, композитор сміливо «схрещував» музику світської і церковної традиції, часто створюючи гібридні форми, що стали попередницями і класичної фуги, і майбутніх циклів сюїти та сонати. Дж. Фрескобальді зумів у своїх органних творах синтезувати найкращі надбання різних національних шкіл і різних традицій музичного мислення, що підняло органну музику на незнану раніше висоту.



Собор св. Петра (XVI—XVII ст.), де працював Дж. Фрескобальді (Рим, Ватикан)

Одне з безперечних надбань композитора в органних токатах – індивідуалізація імпровізаційних форм за допомогою нового інтонаційного складу і використання різних типів фактури.

У канцонах і річеркарах тематизм досить концентрований, адже його викладення побудовано на принципах імітаційної поліфонії. У композиції канцон Дж. Фрескобальді вдається поєднувати варіаційність і циклічність, завдяки чому у кожному розділі можна відчувати різні грані образу. Канцони поступово формують принцип процемувальності, які згодом втіляться у «церковних сонатах». У річеркарах відчутні сильніші зв'язки з вокальною музикою а *carrella*, аніж в канцонах. Теми річеркарів отримують поліфонічний розвиток, рухаючись у напрямку майбутньої класичної фути.

Після голландця Я.П. Свелінка та італійця Дж. Фрескобальді історична місія, що приведе до музики Й.С. Баха, перейшла до німецьких майстрів органного мистецтва, поміж яких найпривітнішими і найвагомішими постатями стали *Самюель Шайдт* та *Йоганн Якоб Фробергер*. Вони стали представниками покоління, яке підготувало безпосередніх попередників Й. С. Баха, зокрема Йоганна Пахельбеля, Георга Бема, Дітріха Букстехуде. С. Шайдт та Й. Я. Фробергер успадкували та розвинули на німецькому ґрунті

нідерландські та італійські традиції, перейнявши їх від Я.П. Свелінка і Дж. Фрескобальді відповідно.



Самюель Шайдт (1587–1654), композитор-органіст із Галле, виступає продовжувачем традицій нідерландської школи і Я.П. Свелінка на північнонімецькому ґрунті. Після навчання у амстердамського майстра, С. Шайдт прослужив у рідному місті придворним органістом, капельмейстером, експертом органів. Посадові обов'язки визначили й коло жанрів його музики – твори для органу, духовні хорові твори, опрацювання псалмів, пісень і танців. Він знаходився біля витоків великих німецьких обробок протестантського

хоралу, який досягне своєї вершини у творчості Й. С. Баха. Від С. Шайдта розпочинається й шлях до класичної фуґи.

Ще за життя композитора було надруковано збірку у трьох томах «*Tabulatura nova*» (1624), де були зібрані варіації на хорали, пісні та танці, фантазії, фуґи, токати, псалми та інші духовні твори. 100 чотириголосних обробок духовних пісень для органу надруковано у його «*Табулатурній книзі*» 1650 року. Як і його учитель Я.П. Свелінг, німецький майстер, у своїх поліфонічних творах поєднує фугований виклад зі цільною варіаційною формою, досягаючи поступового динамічного наростання від початку до кінця композиції. У методах поліфонічного розвитку С. Шайдт не бачить різниці між фантазією та фуґою, проте на рівні походження тематизму ця відмінність існує: наслідуючи старі поліфонічні традиції, в якості тем для фантазій композитор обирає запозичені мелодії, а теми фуґ є його власними. У варіаційних циклах на хоральні мелодії німецький композитор також спирається на принципи свого нідерландського вчителя, поєднуючи імітаційне письмо з пасажними контрапунктами, використовуючи різні зміни у фактурі кожної варіації, вибудовуючи єдину динамічну лінію, що приходить до кульмінації. Проте, на відміну від Я.П. Свелінка, С. Шайдт більше уваги приділяє колористичності інструменту, урізноманітненню звучання, більш широкому використанню педалі. У хоральних варіаціях обидва майстри прийоми

варіювання світських пісень поєднують з прийомами духовної поліфонічної музики (*cantus firmus*, канони, подвійний контрапункт).

Якщо С. Шайдт синтезував на німецькому ґрунті традиції нідерландської школи в особі Я.П. Свелінка, то Йоганн Якоб Фробергер – традиції італійської органної школи, перейнявши їх з рук Дж. Фрескобальді.

Композитор, віртуозний органіст і клавесиніст зі Штутгарта *Йоганн Якоб Фробергер* (1616-1667) користувався великою популярністю у країнах Західної Європи як виконавець. Перебуваючи в багатьох європейських містах, композитор до свого італійського досвіду від учителя Дж. Фрескобальді додає досвід музики французьких клавесиністів і лютністів. Близьке володіння органом і клавіром, німецький майстер рухався шляхом зближення стилістики органних творів з музикою для клавіра. Варто наголосити на рівномірності уваги Я. Фробергера і до клавірної, і до органної музики, що було нетиповим для майстрів XVII ст., які завжди надавали перевагу одному інструменту. Так, Я. Свелінк і С. Шайдт надавали перевагу органній творчості, родина Куперенів – до клавірної тощо. Я. Фробергер не тільки не виділяв певну галузь інструментальної музики, але й зближував стилі клавірного та органного мистецтва.

У клавірній творчості Я. Фробергера поступово встановлюється тип класичної танцювальної сюїти (алеманда, куранта, сарабанда, жига як основні танці), а в органній розвивається жанр фантазії з її імпровізаційним викладом. Найближчими попередниками генія Й.С. Баха в історії німецької музики постають люнебурзький органіст *Георг Бем* (1661-1733)³⁸, гамбурзький майстер *Йоганн Адам Райнкен* (1643-1722), один з найкращих органістів південнонімецької школи *Йоганн Пахельбель* (1653-1706)³⁹ і видатний композитор-органіст з Любека *Дітріх Букстегуде* (1637-1707). Творчість цих майстрів поєднує прагнення до образного оновлення органної музики та становлення її самостійного концертного значення. Специфіка розташування органу та його літургійного використання, звичайно, накладала свій відбиток на сприймання музики, але навіть у межах церкви органні твори досягають повноти художнього вираження, драматичної сили та водночас ясності та пластичності форми. Вказані німецькі майстри

³⁸ Існує припущення, що Г. Бем впродовж 1700-1702 рр. міг навіть давати уроку юному Й.С.Баху, який приїхав до міста Люнебург у 1700 році, щоб навчатися в школі церковних півчих при церкві Святого Михаїла.

³⁹ Друг Йоганна Амброзія Баха, батька Й.С.Баха. Впродовж трьох років Й.Пахельбель навчав музиці Йоганна Крістофа, старшого брата Й.С.Баха.

намітили дві кардинальні лінії розвитку органних жанрів. Перша з них представлена становленням композиційних і драматургічних особливостей фуґи, а друга – розвитком жанру токати (прелюдії, каприччо) як більш вільного за формою твору. Саме в їх творчості найважливіший з поліфонічних жанрів – фуґа – досягає порога зрілості і складається у своєму найпростішому первісному вигляді, щоб досягти своєї класичної вершини у творчості Й. С. Баха. У фузі поступово перемагає логіка ладогармонічного мислення, як у побудові самої теми, так і в розвитку форми з її початковими тоніко-домінантовими відносинами (тема – відповідь), переважанням субдомінантової сфери у середній частині та тонічної – у заключній. Розуміння токати у другій половині XVII ст. постає досить широким, адже вона може наближатися і до імітаційних форм, і до прелюдії, може поєднувати розділи обох типів, включати невеликі фуґи, розвивати власне імпровізаційний виклад тощо. Загалом, композитори прагнуть створити виразний індивідуальний тематизм у фузі та яскравий інтонаційний виклад в імпровізаційних формах.

Музика Г. Бема і Й.А. Райнкена збереглися фрагментарно. Відомо, що її ретельно вивчав Й.С. Бах і їх творчий стиль певною мірою вплинув на юного генія у роки його професійного становлення.

Йоганн Пахельбель (1653-1706) був вчителем багатьох відомих німецьких органістів, капелмейстерів та композиторів. Сама ж музика композитора вирізняється ясністю висловлювання музичної думки, опорою на побутову і старовинну народну традицію. Й. Пахельбель працював у жанрах танцювальних сюїт, «арій» з варіаціями для клавіра (збірка «Hexachordum Apollinis», 1699), маленьких чакон. Цілісність, завершеність, компактність їх форм, нова простота і ясність ладогармонічного складу, пластичність цілого – все це знайшло своє відображення і в його музиці для органу, яка стала однією з головних (разом з музикою для клавіру) галузей його творчості. Органна музика Й. Пахельбеля представлена ричеркарами, фуґами, токатами, прелюдіями, обробками протестантського хоралу. Саме в творчості композитора ричеркари остаточно набули форму фуґи, а самі його фуґи безпосередньо підготували її класичний варіант у творчості Й.С. Баха. Яскраво характерні теми різного жанрового та образного спрямування ніби передбачають майбутнє розмаїття бахівських тем. Проте, фуґи Й. Пахельбеля невеликі, лаконічні, композиційно чіткі. Якщо інші композитори його часу розширювали поліфонічну форму за рахунок широкого варіаційного розвитку, то цей майстер її ніби стискає

навколо теми. Чіткість і конкретність композиційного мислення спостерігаємо і в токатах Й. Пахельбеля.

У галузі обробок протестантського хоралу Й. Пахельбель здійснює поступовий перехід від простих і послідовних рядів варіацій на хорал до складніших і вільніших прийомів обробки хоральних мелодій, підготувавши таким чином хоральні обробки Й.С. Баха.



Якщо органна музика Й. Пахельбеля презентує так звану «класичну» лінію, то творчість *Дітріха Букстегуде* (1637-1707) – «барокову» лінію з її гострим драматизмом, афектністю, театральністю. Його музика масштабна за розмірами і задумами, насичена патетикою та елементами ораторського мистецтва. Майже сорок років (1668-1707) Дітріх Букстегуде прослужив органістом церкви Святої Марії (Марієнкірхе) у Любеку, де від 1673 року заснував так звані *Abendmusiken* – недільні концерти у часі Адвенту⁴⁰. Для цих «музичних вечорів» композитор писав вокально-хорові та інструментальні твори і виступав в якості органіста. Тому значна частина його органних творів виникла вже в якості концертних п'єс, які потребували ефектності, патетики й віртуозності. Д. Букстегуде не вибудовує у своїй музиці межу між мистецтвом духовним і світським.

⁴⁰ Адвент (від лат. *adventus* — прихід) — назва періоду в літургійному році католицької та деяких протестантських церков. Згідно з календарем римо-католицької, англіканської, лютеранської, моравської, пресвітеріанської і методистської церков, Адвент починається за чотири тижні до Різдва в період від 27 листопада до 3 грудня, а завершується 24 грудня. Адвент охоплює п'ять недільних днів.

Саме на ці концерти юний Й.С. Бах у 1705 р. відправився з Арнштадта, пройшовши пішки в одну сторону близько 400 кілометрів.



Любек, Марієнкірхе (XIII-XIV ст.), де служив органістом Д.Букстегуде.

Д. Букстегуде постає засновником так званих синтетичних форм органної музики, в яких поєднуються властивості і тенденції імітаційних, варіаційних, остинатних прийомів, старовинних, цілком традиційних та нових принципів музичного мислення. Його музичні композиції тяжіють до монументальності форм, а спосіб висловлення у музиці часто порівнюють з театральними прийомами. Органні твори майстра часто порівнюють з виставами без

слів. Досить оригінально Д. Букстегуде тлумачить фугу. Він не йде шляхом створення міні-циклу «прелюдія – фуга», а досягає взаємопроникнення ознак цих форм, часто включаючи в матеріал всередині і наприкінці фуги тематичний матеріал прелюдії.

Часто звертається Д. Букстегуде до варіаційних та остинатних форм. При обробці хоралу композитор вдається до сміливих змін його мелодії, а остинатні форми (чакона, пасакалія) наповнює синтетичністю. Чакона і пасакалія у добу бароко отримали широку популярність в італійській опері (арії та хори на *basso ostinato*), французькій ліричній трагедії (балетні фінали у формі чакони), інструментальній музиці італійських скрипалів, французьких клавесиністів тощо. Проте, саме у творчості Д. Букстегуде вони отримали монументальну інтерпретацію.

Отже, розвиток органної музики у XVII ст., особливо в її німецькій традиції, підготував плідний ґрунт, на якому було зрощено музичний геній Й.С. Баха.

Клавірна музика XVII ст.: інструменти та їх властивості. Доба бароко стала часом інтенсивного використання різноманітних клавірних інструментів для домашнього та концертного музикування, зокрема й оперного. Терміном «клавірна музика» охоплюємо увесь репертуар для різноманітних клавірних інструментів, що побутували у цю добу під назвами спінет, чембало, вірджинел, клавесин, клавикорд, хаммерклавір. Усі ці інструменти були

попередниками фортепіано. Основні типи клавiру були відомі вже в XVI ст., найпоширенішими поміж яких стали клавiкорд та клавесин.



Клавiкордом («ключ до струни») називають інструмент, що почав використовуватися у XV ст. у Франції й Італії. Він належить до групи струнно-ударних інструментів, де звук видобувається за допомогою металевих тангентів, які при натисканні торкаються струни і залишаються притиснутими. Такий звук є

ніжний і тихий, а способом звуковидобування стає *Клавiкорд* обережний дотик до клавiші.

При грі на клавiкорді можлива вібрація пальцем на клавiші та нюансування звуку при способі гри на *non legato*. Для концертного виконання він не був пристосований з причин тихого звуку, проте для домашнього музикування і навчання грі на клавiрі був досить зручним. Компактність клавiкорду дозволяла використовувати його навіть у практиці мандрівних музикантів.

Клавесин володіє яскравішим звуком, має різні регістри і два мануали. Сила звуку дозволяла використовувати клавесин і в якості сольного інструменту, і в ансамблі з іншими інструментами. В Італії клавесин мав назву *чембало*, в Англії – *харпсіхорд*. Походить клавесин також з Італії XV ст. Більші розміри та барвистий звук зробили клавесин володарем музичних салонів і будинків заможних людей. Принцип звуковидобування на клавесині – відмінний від клавiкорду: язички, що виготовлялися з кінчиків пір'я птахів, при натисканні на клавiші «щипали» струни. Дзвінкий звук інструменту швидко згасав, що було його суттєвим недоліком, як і неможливість регулювати звучність. Саме у пошуках поліпшення якості звуку майстри згодом прийшли до винаходу хаммерклавiру і сучасного фортепіано.



Клавесин

Клавесин постійно вдосконалювався, причому робилися спроби всіляко, урізноманітнити його звучання. Наприкінці XVI століття його діапазон досягав чотирьох із половиною п'яти октав. Використання двох мануалів дозволяло отримати різну силу звуку (одна клавіатура для *forte*) та передавати перехрещення голосів. Використовувалися також ефекти спеціальних «регістрів» на клавесині: натиск кнопки чи важеля включав у дію струни з різних матеріалів чи струни, прикриті пергаментом. Іноді додавалася третя клавіатура із «лютневим» тембром. Комбінаціями всіх цих засобів вдавалося досягати градацій звуку, зміни тембру, деякого наростання звучності, проте ефекту *crescendo* і *diminuendo* на клавесині досягти було неможливо.

Клавесин у різних країнах мав кілька різновидів. Великий інструмент крилоподібної форми називався саме клавесином у Франції, клавічембало в Італії, флюгелем у Німеччині. Зокрема, невеликі прямокутні інструменти носили назву спінету у Франції та Італії, вірджинела в Англії.



Спінет

Завдяки компактним розмірам, у побуті заможних французьких та італійських родин широко використовувався *спінет* як різновид клавесину з одним мануалом і діапазоном від двох до чотирьох октав. На відміну від клавесина, струни спінета натягують по діагоналі зліва направо.



Верджинел

В Англії поширеним різновидом клавесину був *верджинел* (від англ. *virgin* – незаймана дівчина, панночка). «Незайманим» його назвали тому, що його звучання нагадувало спів солодкоголої дівчи, та й музикували на ньому здебільше саме жінки. Струни верджинела розташовували перпендикулярно до клавіш.



Hammerklavier (молоточкове фортепіано) було винайдено вже у XVIII ст. Він став прямим попередником сучасного фортепіано. В обох інструментах конструктивні особливості були принципово однаковими, але звук хаммерклавіра є

Хаммерклавір камерним, тихішим і не володіє широкою динамічною амплітудою. Видатні композитори XVIII ст., включно з В.А. Моцартом та синами Й.С. Баха створювали музику вже в розрахунок на виражальні можливості саме цього інструменту.

Отже, у XVII ст. клавірна музика була представлена клавесином і клавикордом. Її розвиток почався дещо пізніше за органну творчість, що можна пояснити історією цих інструментів. Орган має набагато давнішу історію. Його клавішний механізм з'єднаний з трубами, а ось поєднати клавішний механізм з великим комплектом струн у клавірі майстрам вдалося набагато пізніше. Перші спроби датувалися, можливо, XIII століттям, а репертуар для клавіру сформувався набагато пізніше. Можна лише висунути гіпотезу про те, що спочатку на клавірі виконували обробки світських пісень і танців, які були в органних збірках з XV ст.

Стиль клавірної музики формувався шляхом спочатку засвоєння, а згодом – поступового подолання традицій органної та лютневої музики. Проте, на відміну від органної традиції, клавірна музика формувалася виключно як мистецтво світське, тому й частіше обирала образи з музики лютневої. Схожість образів і жанрів врешті решт призвела до того, що у багатьох країнах клавір поступово витіснив лютню з домашнього побуту. З органним репертуаром клавір поєднувало епізодичне звернення до великих форм на кшталт фантазії чи токати.

Мистецтво англійських верджинелістів. Найстарішою клавірною школою стала школа англійських верджинелістів, що сформувалася на межі XVI –XVII століть. Вже з початку XVI ст. гра на верджинелі була поширена в побуті Англії. Можемо припустити, що репертуар виконавців на верджинелі не був оригінальним і фактично співпадав з репертуаром лютністів. Власне клавірний репертуар і клавірний стиль в Англії почали формуватися в останні десятиліття XVI ст. Це був період розквіту англійської гуманістичної літератури і торжества ідеалів світського мистецтва. Ця доба породила генії В. Шекспіра та інші великі художні явища, що стверджують життєдайні сили мистецтва. Нове мистецтво верджинелістів теж знаменувало собою перемогу світського, гуманістичного начала в художній культурі країни. Специфічною особливістю музики верджинелістів став глибинний зв'язок з народними музичними джерелами.

Засновником школи англійських верджинелістів став *Вільям Берд* (1543 або 1544-1623), а його послідовниками стали *Джон Булл* (бл. 1562-1628), *Томас Морлі* (1557-1603), *Орlando Гіббонс* (1583-1625) та інші митці. Усе їх мистецтво спиралося на традиції національної лютневої та органної музики. Усі вказані композитори творили на межі XVI- XVII століть, проте їх музику розглядаємо саме у контексті процесів, які визначили шляхи розвитку клавірного мистецтва барокової доби.

Поміж композиторів-лютністів виділялася творчість *Джона Дауланда* (1562-1626), у творчості якого частково представлені жанри, притаманні також і верджинелістам. Сюди відносимо, в першу чергу, обробки пісень і танців (павани та гальярди, які згодом стали основою для танцювальної сюїти).

Представлені у музиці верджинелістів і великі поліфонічні форми, що походять з органної традиції⁴¹, а також мадригали та обробки хоралів. Варто зазначити двосторонність впливу, адже в їх органних і

⁴¹ Досить часто композитори-верджинелісти виконували обов'язки церковних органістів

хорових формах відображався досвід верджинелу, зокрема у використанні принципів варіювання побутових пісенних мелодій. Проте, усе новаторське в англійській музиці XVII ст. відобразилося саме у творах для верджинелу.

Особливої популярності набули світські п'єси представників школи верджинелістів, які входили в іменні рукописні «книги» для аматорів з вищого суспільства – «Верджинельна книга леді Невіл» (1591), «Верджинельна книга Фітцуїльяма» (1625) та інші. Для поширення цих збірок поміж широких верств населення у 1612 році в Лондоні було видано друковану збірку п'єс «славних майстрів» В. Берда, Дж. Булла та О. Гіббонса під назвою «Парфенія, або Дівочі роки першої музики, яка була колись надрукована для Верджинела». У подібних збірках об'єднувалися п'єси різних авторів. За формою це були переважно варіації на танці та популярні пісенні мелодії, прелюдії та фантазії. Основою тематизму часто ставали народні мелодії та музика сучасного англійського побуту, що швидко зробило музику верджинелістів популярною серед сучасників.

Найулюбленішою формою англійських митців на межі XVI – XVII століть стали варіації на теми пісень і танців. Лапідарні, яскраві, добре відомі пісенні та танцювальні мелодії з їх чітким внутрішнім членуванням спонукали дотримуватися переважно гомофонного складу, простих формальних структур, загальної прозорості викладу. Знайома народна чи побутова мелодія, що стає темою варіацій, зазвичай гармонізується в новому та ясному гармонічному складі. Надалі ця гармонічна основа, загальна побудова теми утримуються при варіюванні, що дозволяє впізнавати тему у кожній варіації. Кількість варіацій може бути різною – від чотирьох-шести до шістнадцяти-двадцяти двох варіацій.

Принцип фактурного варіювання стає примітною ознакою нової клавірної техніки і саме тут поступово набуває своєї характерності. Формуються у варіаціях і типові клавірні прийоми – акордові та гаммоподібні пасажі, що передаються з партії однієї руки в партію іншої; ламані октави; репетиції тощо. Основою для варіацій ставали й танці, зокрема павана, гальярда, пасамеццо, жига, куранта.

На перших етапах складання творчої школи варіаційні зміни відбуваються головним чином за рахунок фактурного розвитку. Поступово методи варіювання у верджинелістів ускладнюються і вдосконалюються, варіації починають підпорядковуватися законам драматургії: загальний задум у кожному циклі варіацій вибудовується

за принципом поступового динамічного наростання, що досягається шляхом складніших «перетворень» тематичного матеріалу в подальшому русі. Варіації частково отримують риси концертності у площині розвиненої клавесинної техніки.

У другій половині XVII ст. англійська творча школа вступає у взаємодію з іншими творчими напрямками, що склалися в країнах Західної Європи. Найперше йдеться про мистецтво французьких клавесиністів, які до кінця століття стають першими у розвитку цієї галузі музичного мистецтва.

Школа французьких клавесиністів. З другої половини XVII століття впродовж майже ста років найбільш впливовою була саме французька школа композиторів-клавесиністів. Вона характеризувалася цілісністю і новизною стилю, що втілював естетичні смаки публіки того часу. На стиль французької музики того часу значний вплив мав художній світогляд класицизму з його прагненням до гармонії та порядку, художньої дисципліни, симетрії, міри.

У тогочасній Франції на високому рівні було мистецтво лютністів, на яке орієнтувалися й клавесиністи. Лютнева музика знаходилася далеко за межами народно-побутового мистецтва. Її носії виступали в аристократичних салонах, і, в свою чергу, не уникали впливу музики придворного балету. Танцювальні п'єси лютністів мали стилізований характер і володіли значною емоційною виразністю. Найвідомішим композитором-лютністом у Парижі був *Дені Готьє* (бл. 1600 – 1672). Серед його творів — дещо стилізовані, часом із програмними підзаголовками танці (алеманда, куранта, сарабанда), інші програмні мініатюри. У 1669 році Д. Готьє випустив збірку п'єс для лютні «Красномовство богів». Її основу складають невеликі п'єси, витримані в одному русі. Їх фактура вже поєднує у собі ритмічні основи танцю з витонченою активізацією середніх голосів, а загальний характер має ліричну чи навіть дещо патетичну виразність.

Саме в часі панування мистецтва Д. Готьє розпочалася й діяльність родоначальників французької школи клавесиністів Жака Шампіона де Шамбоньєра та його послідовника Луї Куперена. Жанрові основи, вибір танців, програмні тенденції, характер образів, стилістика їх музики засвідчують спорідненість з лютневими творами Д. Готьє

Жак Шампйон де Шамбоньєр (1602–1672) — перший відомий композитор-клавесиніст Франції. походив із спадкової сім'ї музикантів Жанровою основою його клавесинних п'єс стали танці, зокрема алеманда, куранта, сарабанда, жига, павана, гальярда, менует та ін.

Саме перші чотири танці згодом склали танцювальну сюїту, яка набула поширення не у Франції, а в німецькій композиторській школі. Німецький композитор Й. Я. Фробергер при відборі частин танцювальної сюїти спирався саме на французьку традицію, яку потім розвинули Й. Пахельбель та Й.С. Бах.

За походженням танців сюїта пов'язана з різними національними і стильовими традиціями. Алеманда, наприклад, відома з середини XVI ст., але її назва («німецька») поки не набула конкретного історичного обґрунтування чи пояснення. Куранта, також відома з XVI ст., у XVII ст. існувала у французькому та італійському різновидах. Сарабанда своїми витокami сягає Іспанії. Жига походить з англійської традиції. Саме поширення цих танців на час їх включення до сюїти було неоднаковим. Алеманда у XVII ст. вже зникла з побуту і втрачала власне танцювальні риси. Куранта – навпаки – стала модним французьким танцем. Менует, що згодом став інтермедійним танцем класичної танцювальної сюїти, щойно з'явився, і його популярність була ще попереду. У кожній з національних творчих шкіл у Західній Європі складалося своє ставлення до підбору та інтерпретації танців у сюїті, свої уявлення про масштаб цілого в циклі, про стиль викладу тих чи інших танців.

Проте, у Ж.Ш. Шамбоньєра танцювальні п'єси ще не утворюють будь-якого типу сюїти. Для французької школи клавесиністів жанр сюїти не став характерним. Ж.Ш. Шамбоньєр стилізує виклад танців, що особливо яскраво відчутно в його алемандах: вони вже далекі від танцювальності, дещо поліфонізовані і є просто невеликими п'єсами у неквапному русі переважно спокійно-роздумливого характеру. Куранти більше зберігають свій балетний вигляд. Сарабанди у французького клавесиніста постать різними – трохи важкуватими чи більш ліричними, з переважанням мелодійної виразності (що надалі стане традицією для сарабанди як на сцені, так і в інструментальній музиці).

До багатьох танців Ж.Ш. Шамбоньєр подає програмні підзаголовки, які апелюють до сценічних, зокрема балетних асоціацій (павана «Бесіда богів», сарабанда «Юні зефіри», «Урочиста сарабанда»). Та навіть у таких програмних п'єсах застосований принцип танцю як форми розгортання композиції, що вимагає витриманості заданого руху та ритму. Охоче звертається композитор до варіаційності, створюючи після танцю його дублі.

П'єси Ж.Ш. Шамбон'єра тяжіють до гомофонії, в якій рухливість всіх голосів, не виключаючи і середні, не затемнює гармонічну основу цілого. Фактура його творів завжди залишається легкою, прозорою. При цьому у композитора вже відчутно той характер орнаментики, яка незабаром набуде у французьких клавесиністів справжньої всезагальності і стане однією з панівних ознак їх стилю. Звичайно, орнаментика Ж.Ш. Шамбон'єра, зосереджена здебільше у верхньому голосі, не є ще такою вишуканою, як у Франсуа Куперена Великого. Найбільше композитор прикраси, що обвивають гармонічний звук (форшлаги, групетто, трелі) як опору мелодії. Клавесинна фактура Ж.Ш. Шамбон'єра досить нескладна, адже виконує роль опори для орнаментального «плетіння», яке стане характерним у п'єсах його наступників.

Ж.Ш. Шамбон'єр виступив засновником школи французьких композиторів-клавесиністів, виховавши собі послідовників на кшталт Луї Куперена та його братів, Жана Анрі д'Англебера (1628-1691), можливо Нікола Антуана Лебега (1631-1702) та інших.

Найвідомішим учнем Ж.Ш. Шамбон'єра став *Луї Куперен* (1626-1661), що став першим уславленим представником музичної династії Куперенів. Будучи різнобічним музикантом, що володів клавесином, органом, скрипкою, віолою, Луї Куперен надавав перевагу саме музиці для клавесину. Його понад сто клавесинних творів демонструють подальший розвиток традицій Ж.Ш. Шамбон'єра з опорою на танцювальні жанри. Новацією Луї Куперена стає створення прелюдії нетанцювального характеру (зазвичай без вказівок метра та ритму), що передує танцю. Також композитор здійснює спроби зіставити з танцями п'єсу, що різко контрастує їм — так звану «Tombeau», тобто епітафію, «надгробок» (за зразком лютністів). Таким чином у контекст необтяженої емоціями, переважно танцювальної музики входить зовсім інше, майже трагічне начало. Такі твори стають своєрідними музичними присвятами. Так, у «Tombeau de Blanrocher» («Надгробок лютніста Бланроше») Луї Куперен втілює скорботні почуття. Мірний і величний рух, глибина регістру у порівнянні зі світлими хоральними звучностями, рівні передзвони надають особливої характерності цій «похоронній» п'єсі, написаній на згадку друга. Створює також Луї Куперен інші нетанцювальні п'єси, позначаючи їх як «Пастурель», «У П'ємонтському дусі» тощо.

На межі XVII–XVIII століть французька школа клавесиністів представлена творчістю Жана Анрі д'Англебера, Нікола Антуана

Лебега, Луї Маршана, Гаспара ле Ру та інших композиторів. Саме у них формується специфічна французька сюїта, яка також не набуває стійких форм. Початковими частинами її стають у Ж.А. д'Англебера і Н.А. Лебега алеманда і куранта, проте далі можуть бути будь-які танці. Завершувати подібний цикл можуть гавот і менует, які на той час були новими, модними танцями, або ж старовинна гальярда та пасакалія, що йдуть за жигою. Наступне покоління французьких клавесиністів підтвердить своєю творчістю, що ця національна школа тяжіє більше до вільного ряду мініатюр як свого роду концертної програми, ніж до кристалізації певного типу сюїти з її опорними танцями, що закріпиться у німецькій школі.

Проте в загальноєвропейському масштабі музика для клавіру XVII століття залишається пов'язаною переважно з жанром сюїти, незалежно від її розуміння в різних національних школах. Тому кожна п'єса є невеликою за розмірами, витриманою в одному русі, певною мірою характерною (хоча б за ознаками танцювального руху). Бажання до втілення різноманіття, зіставлення і контрасту образів, вираженому хоча б у їх сюїтному чергуванні, стало музичним втіленням новочасного світогляду з його розумінням світу як нескінченного руху протилежностей, прояву антиномій у різних галузях людського буття. Різні національні школи у спробі втілення антиномічного мислення приходять до різних способів сюїтної циклізації, чи то з опорою на фольклорні традиції (англійська школа), чи на програмність (французька школа), чи на патетику та імпровізаційність (німецька школа). Насправді тлумачень клавірної сюїти спостерігалось у той час ще більше, адже вона розвивалася паралельно з становленням інструментального ансамблю, де також відбувалися інтенсивні пошуки різноманітних принципів циклізації. Існує багато прикладів того, як у збірниках п'єс для чотирьох-п'яти (частіше не позначених) інструментів у другому десятилітті XVII століття танці склалися в цикли, де чергувалися тематично об'єднані павана, гальярда, куранта, алеманда та трипл (варіація алеманди).

Свої вершини французька клавірна музика досягла у творчості *Франсуа Куперена Великого* (1668–1733) найвизначнішого композитора-клавесиніста цієї школи. Хоча творчий шлях Франсуа Куперена Великого охоплює й першу третину XVIII століття, витoki його мистецтва невіддільні від художньої атмосфери та традицій століття XVII. Впродовж свого життя світ побачили чотири збірки його клавірних п'єс загальною кількістю понад 250 зразків (1713, 1717, 1722,

1730), куди увійшли твори, написані у XVII ст. також Крім п'єс для клавесину, у доробку композитора є чимало творів для камерного ансамблю (концерти, тріо-сонати), дві органні меси, мотети і так звані «Leçons des Ténèbres» («Нічні читання»).



Франсуа Куперен Великий
Творча діяльність
Франсуа Куперена
розгорнулася в історичних умовах, істотно відмінних від того часу, коли у Франції виникла в XVII столітті школа клавесиністів і потім запанувала на придворній сцені героїчна опера Ж. Б. Люллі. Ще в останній період царювання Людовіка XIV (до 1715 року) проявилася глибока криза французького абсолютизму. Змінилися звичаї та смаки вищих верств суспільства, від яких багато в чому залежали долі оперного театру та

найбільших музикантів, які перебували на службі при королівському дворі. Героїчне піднесення і патетика навіть на оперній сцені поступилися місцем гедоністичному смаку, легкій розважальності, ліриці, арлекінаді. Вже не лірична трагедія, а опера-балет, що складалася з низки самостійних за сюжетом актів, різноликих персонажів і символічних стала своєрідним знаменням часу. У цій атмосфері «малі» жанри мистецтва набули нових імпульсів до розвитку. У них шукали легкої, необтяжливої емоційності, ніжних фарб, витонченої витонченості, пікантності, дотепності. Природно, що музика для клавесина, з її камерними, відточеними формами і витонченим, тонко нюансованим письмом, з її специфічними образними можливостями, переживала справжнє піднесення у першій третині XVIII століття. Саме на цьому ґрунті й сформувалося клавірне мистецтво Ф. Куперена Великого.

Стиль композитора склався цілковито у традиціях французької школи клавесиністів, про що він сам стверджував у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» («L'art de toucher le clavecin», 1716). Талант композитора дозволив узагальнити та довести до вершини всі художні можливості, що намітилися в даній творчій школі.

Поміж клавесинних п'єс зустрічаються танцювальні, зокрема алеманда, куранта, сарабанда, жига, гавот, менует, канарі, пасп'є, ригодон, яким іноді композитор дає програмні підзаголовки. Проте Ф. Куперен поєднує їх у сюїти. Зіставлення кількох п'єс (від чотирьох до двадцяти чотирьох) він називає «ordre», тобто наслідування, ряд. Цим підкреслюється не якась типова побудова, а щоразу вільне, без стійких функцій частин чергування п'яти, шести, семи, восьми, дев'яти, десяти (рідше – більшої кількості) п'єс. У чотирьох збірниках міститься 27 таких «рядів». На відміну від танцювальної сюїти, в ordre немає поділу на головні чи другорядні частини, обов'язкових контрастних зіставлень. Його «ряд» побудовано на чергуванні мініатюр – витончених, чарівних, кумедних, дотепних, блискучих, колоритних, характерних, навіть портретних чи жанрових. Тому п'єси у кожному ordre підібрані за принципом різноманітності, що відповідала його художньому смаку. Кожна п'єса розкриває один образ чи його визначальну рису. Особливо часто композитор звертався до жіночих образів, музичних портретів, вираження певних емоцій тощо. У передмовах до збірок Ф. Куперен Великий вказував на портретність і конкретну образність своїх п'єс. Звідси виникають музичні портрети «Принцеса Марія», «Принцеса де Шабей, або Муза Монако», «Чудова, або Форкре» та ін.

Подібно до творчості сучасних йому французьких живописців, у творах композитора також переважають жіночі образи, втілені не лише у численних музичних портретах, але й в «безіменних» замальовках («Чарівниця», «Працьовита», «Пустунка», «Похмура», «Небезпечна», «Ніжна», «Єдина», «Спокуслива», «Зворушлива», «Амазонка», «Пряля» та ін.). Вишуканість орнаментики, легкість і витонченість образів наближують музику Ф. Куперена Великого до мистецтва рококо, але не обмежуються ним.

Використовує композитор, хоча й епізодично, народно-побутові жанри («Тамбурін», «Мюзет з Шуазі», «Мюзет з Таверні»). До сьогодні популярними є жанрові п'єси Ф. Куперена Великого – рондо «Женці», «Прованські матроси», «Малий траур, або Три вдови».

Композитор набагато ширше, ніж його попередники, користується можливостями клавесину, використовує звучності в усьому його діапазоні, вільно оперує двома мануалами великого інструменту (на них спеціально розраховані п'єси «croisée», тобто з перехрещеннями), всебічно розробляє клавесинну фактуру, активізує голосоведення (при визначальному значенні гомофонного складу), посилює загальну динаміку всередині п'єси, приділяє увагу орнаментиці. Його клавесинний стиль надзвичайно рухливий, багатоваріантний, цілковито залежний від образних нюансів. Відсутність при грі на клавесині динамічних засобів в його музиці компенсувалася детальною, ювелірною, «мереживною» розробкою фактури. Художню винахідливість демонструє Ф. Куперен у використанні пасажної динаміки та моторності різного роду. Багато п'єс тяжіють до звукозображальності («Метелики», «Очерет», «Щебетання», «Передзвін», «Маленькі вітряки» та ін.). Провідна форма п'єс в *ordre* – куплетне рондо, побудоване за принципом музичної мозаїки.

Загалом, творчість Ф. Куперена Великого не лише стала підсумком розвитку усієї школи французьких клавесиністів, але й намітила подальші перспективи шляхів клавірної музики у XVIII столітті.

Австро-німецька клавірна школа. Значний внесок у формування клавірного репертуару зробив *Йоганн Якоб Фробергер* (1616–1667), про якого вже йшлося у розповіді про органну музику Німеччини. Видатний органіст і клавесиніст, що значну частину життя провів у Відні на посаді придворного органіста, у своїй творчості остаточно закріпив тип чотири частинної танцювальної сюїти, яка поступово формувалася у різних національних школах. Тридцять п'ять сюїт Й.Я. Фробергера складаються з різнохарактерних танців різного національного походження та різного стилю письма (з переважанням поліфонічного або гомофонно-гармонічного стилю). Окрім сюїти, клавірна музика композитора представлена поліфонічними жанрами – токатами, каприччо, канцонами і ричеркарами. Специфіка багатьох його творів полягає у тому, що їх можна виконувати і на клавірі, і на органі.

Сучасником Й.Я. Фробергера, творчість якого також була тісно пов'язана з Віднем, був *Алессандро Польетті* (помер 1683 року) – одна із загадкових постатей у галузі інструментальної музики у другій половині XVII ст. Італієць за походження, він також з 1661 року впродовж двадцяти двох років обіймав посаду придворного органіста, замінивши на ній Й.Я. Фробергера. Проте, нічого більше про нього не

відомо. Його творчість знаходиться значною мірою ніби відокремлено від кардинальних шляхів розвитку клавірного мистецтва того часу, адже у результаті аналізу стилю й змісту його клавірних п'єс, важко визначити як його музичних попередників, так і його спадкоємців. Така художня «самотність» А. Польєтті робить його унікальною постаттю у музиці другої половини XVII століття. Його збірка п'єс для клавесину «*Rossignolo*» (1677) містить твори, в яких композитор наслідує звуки природи (трель солов'я, крик півня), а дванадцять річеркарів демонструють його майстерність поліфонічного письма у дусі традицій Дж. Фрескобальді. «*Rossignolo*» охоплює токати, канцони, танці (усі чотири танці, представлені у сюїті), арії, річеркари, каприччо. Значна кількість п'єс збірки має програмні назви, іноді у поетичній формі. Наприклад, одна сюїта присвячена угорському повстанню 1678 року, де з програмних назв дізнаємося, що композитор прагне відтворити засобами музичної виразності саме повстання, захоплення повстанців, їх страту. З точки зору виконавської техніки, у збірці представлені твори різної складності.

В історію музики А. Польєтті увійшов також як автор науково-педагогічної праці з композиції для клавірних інструментів «*Compendium oder kurtzer Begriff und Einfuhrung zur Musica*» (1676).

А. Польєтті, працюючи на замовлення віденської знаті в умовах надпишного віденського бароко, часто, навпаки, демонструє відхід від його змісту і певну експериментальність задумів. Прикладом може слугувати сюїта «Соловей», яка характеризується незвичною для свого часу віртуозністю клавірного письма. Ця незвична сюїта вирізняється масштабністю і концертністю, поєднуючи традиції старовинної органної (початкові токати й канцона) і сучасної клавірної (алеманда, куранта, сарабанда, жига) музики. Окрім того, тут присутні німецька арія з багатьма характерними варіаціями та ще один, заключний ряд варіацій особливого віртуозно-образотворчого плану, що відкривається «Річеркаром Солов'я». Таким чином, у межах великої композиції для клавіру ніби зібрані чи не всі частини інструментального циклу, можливі в XVII столітті на різних етапах розвитку та у різних митців.

Абсолютно інший підхід до інтерпретації жанру сюїти для клавіру демонструє Й. Пахельбель, чия органна творчість вже було проаналізовано раніше. Його сюїтні цикли складають алеманда, куранта, сарабанда, жига, іноді *air* (як інструментальне втілення вокального жанру, найчастіше пісні, а не власне «арії»). Наслідуючи

старовинну традицію, композитор тематично поєднує танці в кожній зі своїх сімнадцяти сюїт, тобто вибудовує цикл за принципом варіацій.

На відміну від французької музики з її прагненням до вишуканості і поетичної витонченості, Й. Пахельбель, у дусі традицій німецької школи, не використовує багато орнаментики, а спирається на живий побутовий матеріал. П'єси композитора – гомофонного складу, яскраві та лаконічні, наближені до музики бюргерського побуту, нехитрої і простої, проте художньо виправданої.

Й. Пахельбель у клавірній музиці широко використовує жанр чакони, тлумачення яких відрізняється від інтерпретації в органній музиці. Чакони для клавіру – це майстерні варіації на коротку побутову тему обсягом 6-8 тактів. Чакони і пасакалії у композитора виступають і частинами сюїт, і самостійними п'єсами. Побудова клавірних сюїт Й. Пахельбеля подібна майбутнім «Французьким сюїтам» Й.С. Баха.



Значний внесок у становлення власне клавірного репертуару зробив *Йоганн Кунау* (1660-1772), який був попередником Й.С. Баха на посаді кантора церкви Святого Фоми у Лейпцигу⁴². Композитор виступав гарячим поборником національних інтересів німецького мистецтва та його незалежності від впливу модних італійських віртуозів⁴³. У творчому доробку Й. Кунау – значна кількість духовної музики, а також дві збірки клавірних сонат. На той час це був новий жанр у клавірній музиці. Досить часто сонати композитора є

Йоганн Кунау

програмними циклами. Збірка сонат під назвою «Свіжі клавірні плоди, або Сім сонат гарного винаходу та манери» (1696) містить непрограмні твори, побудовані за прикладом італійських тріо-сонат, проте з німецькою інтонаційною основою. Друга збірка «Музичне зображення

⁴² Й. Кунау був також перекладачем, юристом, теоретиком музики та письменником.

⁴³ У своєму романі «Музичний шарлатан» (1700) Й. Кунау в особі авантюриста Карафи продемонстрував збірний образ «модного», але неосвіченого віртуоза, який спекулює на захопленні своїх співвітчизників усім італійським. Пройдисвіт Карафа всього рік прожив в Італії, працюючи переписувачем нот, але присвоїв собі італійське прізвище і, видаючи себе за знаменитого маестро, вводить в оману жителів багатьох німецьких міст, маєтків і сіл, експлуатуючи їх пристрасть до усього італійського на свою користь.

деяких біблійних історій у шести сонатах для клавіру» (1700) є зразком програмної музики. У передмові до неї композитор роз'яснює свої цілі та коментує програми. В якості програми Й. Кунау обирає досить драматичні біблійні сюжети: 1. Битва Давида з Голіафом; 2. Саул у меланхолії, вилікуваний за допомогою музики; 3. Одруження Якова; 4. Іскія вмираючий і врятований; 5. Гідеон рятівник народу Ізраїлю; 6. Могила Якова. На відміну від типового тогочасного циклу тріо-сонат кількість частин у Й. Кунау може бути різною (три - п'ять – вісім). Характер і форма кожної частини залежить від обраної програми, тому там зустрічаються твори, наближені до великої фантазії з фугою всередині або ж просто до фуги, до танцю (наприклад, жиги), до хорового чи пісенного складу, до театральнo-живописного епізоду тощо. Сама образність сонат то дещо театральна, що прагне зобразити хід подій, то внутрішньо емоційна, то зовні живописна. Композитор у цій збірці не створює певного типу сонати, але тут відсутні й ознаки сюїти. Загалом, можна стверджувати, що сонати Й. Кунау постають перед нами своєрідним творчим експериментом з пошуків нового образного змісту.

У своїх коментарях до сонат композитор іноді навіть пояснює зовнішність своїх героїв. Прикладом може слугувати Друга соната, три частини якої мають заголовки «Сум і лють [божевілля] царя», «Заспокійлива канцона Давида на арфі», «Душевне заспокоєння Саула». У коментарях до першої частини Й. Кунау так описує «жахливий вигляд» Саула в нападі божевілля: обличчя спотворене, очі дико обертаються, з рота йде піна, недовіра, лють, ненависть, страх володіють ним. Далі композитор пояснив, що він прагнув у деталях передати божевілля царя та його душевну пригніченість через навмисне порушення музичних норм: паралельні квінти означали втрату свідомості, тональний план фуги мав передати меланхолію та пригнічений стан духу. Такий дещо наївний підхід знаходиться у контексті теорії афектів, яка на той час вже складалася і незабаром отримала поміж німецьких митців значну популярність. «Сум і лють» Саула втілено у формі великої фантазії або токати, що складається з контрастних розділів.

Друга і третя частини сонати простіші за задумом і внутрішньо однакові. «Заспокійлива канцона», яку, згідно з програмою, виконує на арфі Давид, витримана в рівному русі і за загальним споглядальним характером явно контрастує першій частині сонати. Фінал не надто значний. «Душевне заспокоєння і задоволеність Саула» втілені в

пунктирному ритмі музики, що, можливо, має означати і мужність Саула, яка повернулася до нього.

Зразком великої сонати з восьми частин може є «Битва Давида з Голіафом», втілення програми якої наближує цей жанр якщо не до театру, то принаймні до ораторії на біблійний сюжет. У своїй характерності частини сонати часом наближаються до оперних образів, до танцю, навіть до хорового звучання. Перша частина, «Бравада Голіафа», витримана в «елементарно-героїчному» характері: пунктирний ритм, низький регістр, важкуватість руху, що ніби символізує грубу силу. Друга частина, «Трепет ізраїльтян з появою гіганта та його молитва, звернена до Бога», є яскраво зображальною: хроматично сповзаючі акорди з особливими вібраціями нагадують аналогічні сцени трепету, жаху, заціпеніння в операх XVII ст. «Хоробрість Давида» змальована у легкій та світлій третій частині пластично-танцювального складу, яка могла б стати частиною сюїти. Четверта частина відступає від сонатно-сюїтного принципу композиції замкнутих номерів: вона чуйно слідує за дією, зображуючи єдиноборство Давида та Голіафа, політ каменю з праці Давида, важке падіння Голіафа. П'ята частина, пасажна фуга, змальовує втечу филистимлян після поразки Голіафа. Три останні частини циклу присвячені переможним торжествам: радісний танець (шоста частина), концерт на честь Давида (імітація трубних сигналів з перекличкою регістрів у сьомій частині), «Загальна радість і танці народу» (наслідування жанру простої хорової пісні в русі менуету — восьма частина, Фінал).

Загалом цей твір нагадує програмну сюїту, в якій звернення композитора до програми сприяє більшій характерності музичних образів та розширенню їхнього кола. Проте, варто зазначити, що лише у А. Польєтті та Й. Кунау програмність набула такого конкретного «сюжетного» змісту. У творчості інших композиторів вона була більш загальною, без слідування за певною фабулою.



Герріт ван Гонтгорст. Скрипаль при свічках (1625)

Скрипкове мистецтво XVII ст. і музика для інструментальних ансамблів. Становлення і розвиток виконавства на струнно-смичкових інструментах пов'язано з удосконаленням самих інструментів, які впродовж віків зазнавали трансформацій, завдяки яким врешті решт з'явився найдосконаліший їх різновид – скрипка.

Відомості про перші прототипи струнних інструментів датуються XI ст., проте вони були зовсім несхожими на сучасний інструмент. Його прабатьками були *фідель* і *ребек*, якими послуговувалися середньовічні мандрівні музиканти (трубадури, мінезингери, менестрелі, шпільмани). Найпоширенішим був варіант фіделя, що мав 5 струн, налаштованих по терціям і квартам.



Фідель

Ребек був триструнним інструментом, схожим на мандоліну. Струни налаштовувались по квінтам. Медієвісти зазначають, що ребек був надзвичайно популярним у середовищі народних музикантів, адже був досить компактним (не більше 60 см завдовжки), що дозволяло його легко транспортувати. Тому він часто звучав на ярмарках, на вулицях і навіть у церквах.

При грі ребек тримали на плечі (а braccіо), що згодом, на думку Б. Струве, запозичила й скрипка. Фідель і ребек найчастіше використовували в якості акомпануючих інструментів.



Ребек



Починаючи з XV ст., у музичний побут Західної Європи входить *віола*. У цього інструмента з'являється яскраво виражена талія, плечі стають округлими (замість прямих) та резонансні отвори. Зовні віола виглядає найбільш подібною до сучасної скрипки.

Віола

Віола мала м'який і приглушений, оксамитовий тембр. Стрій віоли було налаштовано на кварта, але з терцією посередині: ре, соль, до, мі, ля, ре. На відміну від ребека і фіделя, віола була поширена у середовищі привілейованих прошарків суспільства – знаті та буржуазії – та слугувала уособленням художньо-естетичних смаків доби Відродження. Віола була не лише акомпануючим інструментом, але й сольним. У музичному побуті закріпилося чотири типи віол – дисканти, альтові, тенорові та басові, які відрізнялися одна від одної розмірами.



Поміж них найпопулярнішою стала шести- або семиструнна *Viola da gamba*, або тенорова віола, на якій грали сидячи, тримаючи інструмент ногами або опираючи його боком на стегно. Саме тенорова віола найдовше зберігала своє значення серед усіх інструментів віольного сімейства і побутувала ще й у першій половині XVIII ст.

Герріт ван Гонтгорст. Чоловік з віолою да гамба (1631)

Viola d'amore була ще одним інструментом віольного сімейства, форма і манера гри на якій наближені до сучасної скрипки. Для цього виду віол характерною була наявність 6-7 основних струн декількох додаткових – їх натагяували нижче основних для створення резонансу. Під час гри на *viola d'amore* резонансних струн не торкалися смичком, адже вони приходили в рух завдяки коливанням основних струн та корпусу. Саме резонансні струни надалі *viola d'amore* особливого м'якого тембру, який за своїми характеристиками нагадував людський голос. Налаштування струн *viola d'amore*: A d a d1 fis1 a1 d2⁴⁴ .

⁴⁴ *Viola d'amore* часто використовували й композитори XVIII ст., зокрема А. Вівальді, А. Аріості, Й.С.Бах, К.Саміц та ін. У XIX ст. вона звучала в опері Дж. Меєрбера «Гугеноти» (1836 р.). У XX ст. *viola d'amore* була сольним інструментом у творах П. Хіндемита та Фр. Мартена.



Viola d'amore

Sonati da chiesa i da camera, сюїта. Інструментальні ансамблі не були винаходом XVII ст., адже невеликі побутові (часто без позначення інструментів) колективи супроводжували танці у середовищі різних соціальних прошарків, брали участь у виконанні вокально-інструментальних творів. Так, у творчості Дж. Габрієлі можна є різноманітні ансамблі. Проте саме впродовж XVII ст. склалися типи інструментальних ансамблів – від камерних до оркестрових. Утворення різних типів інструментальних ансамблів потребувало й формування нових музичних жанрів, що впродовж XVI – XVIII століть пройшли шлях від вокально-інструментальної за складом канцони до старовинної сонати (*sonata da chiesa*) та *concerto grosso*.

Окремо варто позначити становлення інструментальної сюїти – від найпростіших її форм у XVI столітті до камерної сонати (*sonata da camera*) та багаточастинної оркестрової п'єси. Інструментальні ансамблі звучали і в церкві (звідси «церковна соната»), і в світському салоні, і в домашньому побуті, і в палаці. Проте її образність з часом зовсім звільнилася від традицій духовного мистецтва, а визначення

«церковна соната», зазвичай, просто не передбачало танцювального характеру музики.

Якщо у галузі органного мистецтва ще у XVI столітті вже були закладені сласні традиції на рівні прийомів виконання, імпровізації в певному стилі, то в творах для ансамблю на той час цього не спостерігаємо. Ансамблева музика мала широке призначення: для співу чи гри; для гри на різних (будь-яких, аби лише дозволив їх діапазон) інструментах; для певного ансамблю, але без будь-якої диференціації його партій, які може виконувати будь-який інструмент.

Першими вихідними пунктами для поступального руху ансамблевої музики від XVI століття і далі стали популярні народні танці (для домашнього музикування) і поліфонічні канцони (для професійного концертного музикування). Отже, формування інструментальних жанрів базувалося і на народно-побутових формах, і на традиціях поліфонії строгого стилю.

Одним з перших авторів інструментальних канцон («*Canzoni da sonare*», 1584) був органіст з італійського міста Бреша *Флорентіо Маскера* (органіста в соборі в Бреші). В його збірці представлені чотириголосні п'єси, створені у традиціях поліфонії строгого стилю. Кожна партія, як і в музиці хоровій, характеризується плавністю голосоведення; її діапазон знаходиться у межах партій хорових; імітаційний склад у дусі перегукувань хорових партій; відсутність певних тематичних контрастів між розділами – усе нагадує хорову партитуру. Невідомо, на виконання якими інструментами розраховані канцони, яким композитор дає програмні назви (*La Capriola*, *La Maggia*, *La Rosa*, *La Foresta* тощо). У порівнянні з канцонами для органу, ці твори *Флорентіо Маскера* не володіють яскравими специфічними ознаками.

Впродовж другої половини XVI століття та на початку XVII століття канцона для інструментальних ансамблів розвивалася у творчості композиторів венеціанської школи, де було поширеним музикування ансамблями різних складів. Також у місті існувала практика виконання хорових творів інструментальним ансамблем без створення для нього окремої партитури. Також іноді замінювали одну хорову партію інструментальним виконанням. І саме у Венеції починається розробка власне інструментального письма, при якій виявлявся живий інтерес до інструментальних тембрів. Композитори починають протиставляти різні групи ансамблю, що усвідомлювалося як їхнє «концертування». Про певну жанрову і композиційну невизначеність свідчать назви

творів. Так, Джованні Габріелі називає свої твори для інструментального ансамблю то канцонами (підкреслюється вокальне джерело), то сонатами (інструментальне виконання), то симфоніями (в сенсі «співзвучність», тобто ансамбль). Практично ж особливих відмінностей між цими позначеннями не було. Виконавський склад у ранніх інструментальних творах для ансамблю може наближатися і до камерного, і до оркестрового (від 3-х до 16-ти інструментів); причому між партіями, наприклад, скрипок і тромбонів особливих відмінностей немає. Це поліфонічні, часто імітаційні твори так званої зливої форми з декількох частин (від 2-х до 12-ти).

Про відсутність усталеного складу інструментальних колективів можуть свідчити також тогочасні опери композиторів венеціанської школи цього часу, у партитурах яких щоразу новий склад інструментів. Лише з часом з розмаїття інструментальних тембрів та невизначеної кількості їх комбінацій склалися певні типи камерних ансамблів та оркестрів.

Найбільше досягнення венеціанської школи – звільнення інструментальної музики від наслідування музиці вокальній. Задля цього вони поступово урізноманітнюють розділи інструментальної канцони за рахунок відмінностей руху, акордового або імітаційного складу, а також використання при цьому особливостей інструментальної фактури. Вусе це свідчить про поступову емансипацію інструментальної музики. Венеціанська творча школа з її потягом до «концертності» духовного мистецтва, з її драматичними і колористичними устремліннями знайшла в інструментальних жанрах, нові виразні можливості, нові фарби і, водночас, відносну незалежність від церкви.

У 1608 році було її видано збірку «Канцони для гри...», що містить 36 творів Дж. Габріелі, Клаудіо Меруло, Флорентіо Маскери, Дж. Фрескобальді, Лудзаско Лудзаскі, Джованні Баттіста Грилло та ін. Її наповнення свідчить про строкатість інструментальної музики на етапі її раннього розвитку. Число голосів у цих п'єсах коливається від чотирьох до шістнадцяти. У ряді випадків інструменти не позначені. Водночас зустрічаються канцони для восьми чи шістнадцяти тромбонів, для чотирьох скрипок, чотирьох лютень⁴⁵.

⁴⁵ У XVI – XVII ст. струнні чи духові інструменти часто застосовувалися. Зауважимо у зв'язку, що і струнні, і духові інструменти застосовувалися цілими сімействами, в усіх регістрах. Канцона могла виконуватись сімейством скрипок або сімейством тромбонів (або в унісон тими та іншими).

Від початку до кінця XVII століття інструментальний ансамбль зі своїми репертуаром проходить значний і складний шлях розвитку. Поступово визначаються переважні типи ансамблів (камерне тріо), висуваються обрані інструменти для виконання соло, зростає значення струнних (особливо скрипки) в ансамблі при інтенсивному вдосконаленні власне інструментального стилю. Поліфонічні традиції у процесі еволюції схрещуються з прийомами письма, характерними для монодії із супроводом (зокрема, цифрового басу, *basso continuo*). Протягом століття триває поповнення репертуару інструментального ансамблю: сюїти, канцони-сонати, далі *concerto grosso*. Порівнюючи канцони початку століття з сонатами і сюїтами наприкінці, ми переконуємося в тому, що інструментальне письмо набуло своєї специфіки і стало самостійним.

У середині XVII століття остаточно складається жанр сюїти як циклу танців для ансамблю. Формується і цикл нового типу – соната, що виростає з багатотемної канцони. Її особливістю стає те, що соната майже не пов'язана з танцювальними рухами і вже вільна від безпосередніх зв'язків із хоровими поліфонічними формами. У процесі еволюції багатотемна канцона розпадається на самостійні частини з різною образністю і тематизмом, утворюючи старовинну сонату.

Нові інструментальні жанри розвивалися у XVII столітті у зв'язку з еволюцією самих інструментальних ансамблів. В Італії, де раніше народилася соната, з усією визначеністю проявилася тенденція до обмеження виконавських складів, до диференціації їх, насамперед — до стійкого виділення камерного ансамблю. Дві скрипки та бас – таким став панівний тип камерного складу, для якого були створені тріо-сонати. Бас розумівся як *basso continuo*, будучи призначений для виконання на клавирі або органі (зрозуміло, з гармонічним розшифруванням), лінія власне басового голосу могла бути подвоєна струнним або духовим інструментом відповідного регістру. В останньому випадку тріо-соната виконувалася чотирма музикантами. Зауважимо одразу, що такий склад міг бути використаний як у поліфонічних, так і в гомофонних частинах творів. Наявність *basso continuo* дозволяло всім голосам брати участь у поліфонічному викладі, якщо бас залучався до нього як рівноправний голос. Водночас, наявність *basso continuo* допускала суто гармонічний склад при мелодичному русі двох верхніх голосів. Нарешті, два мелодичні голоси та бас могли вести поліфонічний розвиток, а розшифрування співзвуччя на клавирному інструменті додавало до них акордову

основу. Саме для сонати як нового жанру такі комплексні можливості поліфонії-гомофонії були особливо важливими, бо вони допомагали знаходженню тематичних і композиційних контрастів для різних частин циклу.

У типовий склад, незалежний від вокально-інструментальної музики, з виділенням певних функцій груп у ньому, оркестр не сформувався до середини XVII. Можемо констатувати лише окремі тенденції у венеціанській та французькій опері часів Люллі. А от з другої половини XVII століття, коли поширюються великі інструментальні ансамблі, що втрачають камерний характер і звучать на різноманітних придворних і міських святах поступово склад оркестру стає усталеним. Зауважимо, що, згідно їх соціальної функції, такі ансамблі втрачають камерний характер

Проте соціальні умови інструментальних жанрів та самих ансамблів у XVII столітті були неоднаковими в різних країнах Західної Європи і поступово змінювалися впродовж епохи. Остаточно не відбулося розриву з церквою, про що свідчить назва

Не поривалася ще зв'язок із церквою: звідси й найменування — *sonata da chiesa*. Хоча, як було вказано вище, такі твори виконувалися не лише у церкві. В Італії церковна соната звучала у салонах освічених аматорів; на німецьких землях — в об'єднаннях міських музикантів, у бюргерському домашньому колі, у «музичних колегіях» університетів, у придворній обстановці.

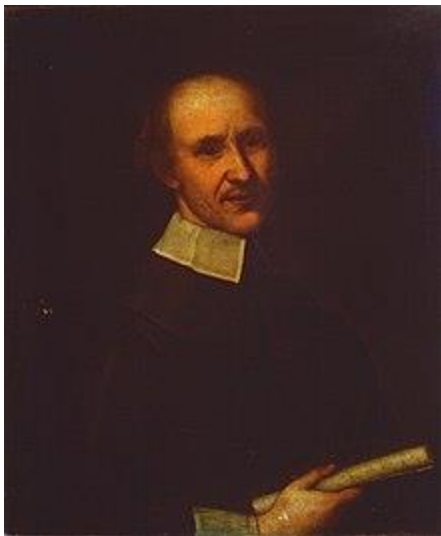
Відмінні від інших земель умови формування ансамблів та репертуару для них спостерігаємо у Франції, де, крім побутових витоків (танці сюїти), були створені придворні інструментальні ансамблі на кшталт «24 скрипки короля», «16 скрипок короля» при Людовіку XIV. І лише після набуття цими колективами популярності зароджуються більш камерні колективи. Відомо, що Франсуа Куперен Великий брав участь у таких ансамблях як виконавець своїх творів для них. На англійський ґрунт переніс жанр тріо-сонати Г. Перселл, коли там дозріли умови для виконання та сприйняття камерних творів нового типу як серед аматорів музики та професіоналів, так і, ймовірно, при дворі.

Розвиток ансамблевого виконавства нерозривно пов'язаний зі створенням досконалих струнних інструментів з другої половини XVI століття. Формування в Італії цілої плеяди видатних, неперевершених скрипкових майстрів (Гаспаро да Сало, сімейства Амати і Страдіварі, Джованні Гварнері) значно стимулювала і піднесення скрипкового

виконавства. Особливо активно діяльність цих майстрів розгорнулася XVII і захопила почати XVIII століття. Досконалість створених ними скрипок та формування скрипкового стилю дозволили саме цьому інструменту очолити інструментальний ансамбль і здебільше визначили його художню вигляд в камерних жанрах.

Творчість відомих скрипалів-виконавців, в свою чергу, стимулювала скрипкових майстрів у пошуках подальшого вдосконалення інструмента. Вже у другому десятилітті XVII століття у зразках творчості Бьяджо Маріні, Джованні Баттіста Фонтани, Карло Фаріни, Бартоломео Монт'Альбано, Тарквініо Мерули, Соломона Россі, Франческо Туріні, Марка Учелліні та ін. можна констатувати провідну, визначальну роль скрипки в інструментальному ансамблі.

Друга чверть та середина XVII століття позначені процесом активного руху від традиційної канцони до сонати, хоча свої музичні твори композитори називають по-різному – канцони для гри, сонати, навіть симфонії. У більшості композицій посилюється контраст між розділами, зростає їх кількість, виникають переходи між ними.



Значний крок уперед у становленні інструментальної музики зробив представник венеціанської оперної школи *Джованні Легренці* (1626 – 1690). У творчому доробку композитора знаходимо тріо-сонати (для двох скрипок і басу) та інші твори для ансамблю, в яких чіткіше самовизначаються внутрішні розділи, яснішими стають принципи їх зіставлень. Окремо варто виділити характерність тематизму його композицій, що надає кожній з них рис індивідуальності. Чи не в кожному творі можна віднайти різний рух, різну фактуру частин сонати, різну, іноді навіть контрастну образність. Ансамблеві твори Дж. Легренці демонструють звільнення від традиційного тематизму строгого стилю, тематичне зближення із сучасним мистецтвом нового експресивного напрямку.

На прикладі сонат Дж. Легренці добре видно, як композитор підходить до самого порога циклічної сонатної композиції, хоч і не руйнує злитість цілого – тепер уже контрастно-складової форми. У сонаті *La Cornara d-moll* (1655) кожна з чотирьох частин набуває ясно вираженого характеру. Щоправда, вони ще не дуже розвинені (30-17 - 10-10 тактів), не мають повної внутрішньої завершеності, частково

виконують функцію переходу (третя частина між другою і четвертою). Риси генетичного зв'язку з канцоною позначаються на репризності цілого: фінал є тематичною репризою першої частини. Імітаційний склад певною мірою властивий усім частинам композиції (за винятком перехідної третьої), проте бас залишається вільним від нього і служить лише гармонічним фундаментом цілого. Найцікавішою у цій композиції є тематична визначеність частин та їх співвідношення між собою.

Програмна назва цієї сонати не є для Легренці винятком: він позначає інші сонати як *La Brembata*, *La secca Soarda*, *La Tassa*, *La Rossetta*, *La Bona cossa*. Можливо, композитор прагнув того, щоб слухачі сприймали їхню образність із більшою визначеністю, ніж це може бути в сонатному циклі без будь-якого підзаголовка.

Тріо-сонати Дж. Легренці написані і для двох скрипок та клавесину (ор. 4, № 1-6), і для скрипок та органу (ор. 8, № 7-9). Клавішний інструмент виконує партію *basso continuo*, яка підтримується струнним смичковим інструментом низького регістру. Структура циклу ще цілком не закріпилася, але явно встановлюється: він тяжіє до чотиричастинності, але окремі розділи мають лише перехідний характер, як це спостерігаємо у сонаті *La Cornara*. Послідовність частин частіше полягає в контрастному їх зіставленні. Початкова частина може бути і швидкою (зазвичай поліфонічною), і повільною.

У середині XVII століття розмежування між сонатами *da chiesa* і *da camera* вже чітко визначено, про що свідчить збірка інструментальних творів *Б'яджо Маріні* (1655), в якій ці два типи сонат вказані в якості різних жанрів. Отже, на час формування сонати з багаточастинної старовинної канцони відноситься, мабуть, і кристалізація сюїти для інструментального ансамблю, яку почали називати в Італії соната *da camera*, що підкреслювало її суто світський характер.

Починаючи з доби Відродження, основою для інструментального репертуару ставали народні побутові танці та пісні, що засвідчують численні збірки лютневих п'єс XVI століття. Вже на початку XVII століття друкувалися авторські збірки танців для інструментальних ансамблів. За технікою письма твори цих збірок більше музику народно-побутову, ніж професійну композиторську. Найбільше збірок було створено німецькими композиторами. Проте її створювали композитори, спираючись на побутову традицію, опрацьовуючи танці, об'єднуючи їх парами або в ряд. Інструментальні партії (чотири-п'ять) зазвичай не виписувалися: все залежало від конкретних обставин та

можливостей виконання. В одних збірниках танці групувалися парами за принципом повільно — швидко. Прикладом можуть слугувати збірки *Ханса Лео Хаслера* (1601, 1610) та *Валентина Хаусмана* (1602). В інших випадках танці об'єднувалися за родами: окремо павани, окремо гальярди, окремо інтради. За таким принципом побудовано збірку *Мельхіора Франка* «Нові павани, гальярди та інтради для різних інструментів на чотири, п'ять і шість голосів» (1603). Ранні зразки циклічних зіставлень знаходимо у *Пауля П'йєрля* «Нові падуана, інтрада, Däntz і гальярда», 1611) та *Йоганна Хермана Шайна* («Banchetto musicale», тобто «Музична гулянка», 1617). Наслідуючи побутову традицію, Й.Х. Шайн тематично об'єднував свої цикли. До павани та гальярди він приєднував ще куранту, алеманду та тридольний танець (під назвою Tripla) як просту варіацію попереднього. Фактично, такий цикл танців зводився до ритмічних варіацій вихідного матеріалу. Твори цього роду, як підкреслено в назві збірки, мали широке побутове поширення. Вони звучали у середовищі німецьких міських музичних об'єднань, на гулянках, на весіллях багатих городян, інших міських святах. Танці у збірнику Й.Х. Шайна дуже мало стилізовані і, можливо, є майже незайманим побутовим музичним матеріалом.

Дещо пізніше сюїта для ансамблю отримала виразне та витончене художнє оформлення. Як і лютнева сюїта, а потім клавірна, вона запозичила нові танці, що входили в побут, нову моду, нарешті, нові впливи, що виходили від французької балетної музики. У *Андреаса Хаммершмідта* вже в 1639 можна зустріти гальярду, куранту, сарабанду і французьку Air, тобто інструментальний варіант вокальної п'єси (у збірці для п'яти віол з генерал-басом).

Самостійного, а не вжиткового, художнього значення сюїта для ансамблю набула в Італії, у болонській творчій школі, де вона вступила у тісну взаємодію з сонатою і піднялася до рівня музики камерного концерту.

У другій половині XVII століття саме Болонья з її школою великих композиторів-скрипалів набула особливого значення у розвитку камерних жанрів в Італії. Звичайно, венеціанська школа також відіграла важливу роль у становленні ансамблевої музики, проте здобутки оперного мистецтва у Венеції затьмарюють досягнення у галузі музики інструментальної. У Болоньї як культурно-мистецькому центрі склалася особлива духовна атмосфера, відмінна за традиціями та інтересами від інших великих міст Італії. Художні смаки Болоньї

здавна тяжіли швидше до академічного напрямку, ніж до широкодоступних жанрів мистецтва. Це засвідчує болонська школа живопису кінця XVI – перших десятиліть XVII століття. Здавна за цим містом закріпилася слава вченого центру, адже тут одним з перших в Європі було засновано університет. Музичному життю Болоньї була притаманна своєрідна камерність. Не оперні вистави, не пишні придворні свята перебували у центрі уваги болонців, а серйозне музикування в обраному колі місцевих академій. Першу академію *dei Floridi* було засновано 1615 року композитором *Адріано Банк'єрі* (1568 – 1634). Згодом була заснована Академія філармоніків (*dei Filarmenici*), куди увійшли Джованні Баттіста Бассані і Арканджело Кореллі. В академіях не лише виконували найновішу музику, але й проводили професійні диспути щодо подальших шляхів її розвитку.

У болонському соборі Сан Петроніо був не лише хор, але оркестр, який прославився своєю майстерністю. Очолював оркестр, в якому грали і видатні композитори-виконавці, *Мауріціо Кадзаті*. Отже, все для місцевих музикантів було зосереджено на серйозних, високопрофесійних художніх інтересах, на створенні та виконанні головним чином інструментальних творів нового типу, які вимагали сміливості та майстерності, яскравості тематизму та продуманості композиції загалом.

У Болоньї другої половини XVII століття і перших десятиліть XVIII у галузі музики інструментальної творили багато композиторів, найвідомішими з яких були *Джованні Баттіста Віталі* (1632-1692), *Джузеппе Тореллі* (1658-1709), *Джованні Баттіста Бассані* (бл. 1647-1716). Їхня творча діяльність нерозривно пов'язана з їх власним віртуозним виконавством.

У творчості болонських композиторів присутні і сюїти (або *balletti*), і сонати. Найчастіше композиції створені для струнних інструментів (від трьох до шести-семи виконавців) при перевазі тріо (у камерній обстановці з клавесином, церковній – органом). Скрипкова техніка помітно вдосконалена, інструмент у різних частинах циклу скрипка розкриває у свої художні можливості. У творах болонських майстрів вже відчувається цілісний стиль камерного ансамблю, який дозволяє зблизитися обом жанрам. Сюїта віддаляється від свого побутового першоджерела, її танці дещо стилізуються, характер викладу стає дедалі складнішим, іноді навіть віртуознішим (особливо у Тореллі). Виробляється чітка та єдина форма танцювальної п'єси як частини

сюїти: вона підводить впритул до так званої «старовинної двочастинної сонатної схеми» з тональним рухом Т – D; D – Т).

Соната фактично руйнує генетичні зв'язки зі старовинною канцоною і стає циклічною композицією. Якщо при цьому деякі з її частин безпосередньо переходять одна в одну, то цикл все ж таки залишається циклом, адже вирішує справу загальне співвідношення його частин. Кількість їх у циклі ще не закріпилося остаточно, але вже встановлюється, коливаючись у різних випадках. Першій, швидкій, фугованій частині може передувати повільна, зосереджена, а може цикл розпочинатися й одразу зі швидкої. У середині його звичайна повільна частина, що протистоїть першій як стримана, споглядальна, найчастіше лірична. Поруч із нею може бути легша, «сюїтна» частина танцювального походження. Можливі інші версії заповнення середини циклу. Фінал тяжіє до динамічності, тут часто звучить жига або, принаймні, панує стрімкий, з танцювальними ознаками, але часто поліфонізований рух. Іноді цикл закінчується в помірному темпі (Andante). Отже, композиція

Таким чином, композиція цілого ще недостатньо стійка. При цьому всередині її відбуваються важливі процеси, що набувають великого перспективного значення. По-перше, образність кожного твору у тій чи іншій його частині виступає все чіткіше і повніше. По-друге, поволі намічається то ясніше і певніше, то більш невиразно характерне коло образів, доступне циклу старовинної сонати. Звичайно, у кожного композитора помітні свої особливості у їх виділенні, зіставленні та інтерпретації. Для Дж. Тореллі, наприклад, менш показовою є камерність інструментального мислення, його швидше приваблює віртуозність і, у зв'язку з цим, жанр концерту. Не випадково і свої ансамблеві твори він називає симфоніями. Це означає, що йому ближчий крупний план циклу та його тематизму, ніж поглиблення у світ ліричної споглядальності чи особливо тонка розробка камерної фактури, що поєднує поліфонічне «плетіння» з гармонічною основою басу.

Загалом, соната в болонській школі – з певними відхиленнями та безліччю конкретних варіантів – рухається загальним шляхом нового камерного жанру. У цьому процесі взаємопов'язані різні його сторони: тенденція до характерного тематизму кожної частини циклу, досягнення внутрішньої єдності будь-якої з частин як композиційної основи її образної цілісності, контрастне зіставлення частин як кола образів, що виникає, важливого для драматургії циклу в цілому.

Перша із швидких частин циклу (незалежно від того, чи є перед нею повільна частина або вступ) виділяється як найбільш розвинена, напружена, розроблена, яка виконує в цьому сенсі головну функцію в циклі. Звичайно, що в тих історичних умовах вона залишається фуговою, адже інших методів великого розвитку в музичному мистецтві ще не виробили. Цей розвиток-розгортання образу з теми-ядра може і наближатися до власне фуги, і бути вільнішим. Коротка тема-мелодія набуває в перших частинах сонат активного, динамічного характеру, дещо індивідуалізуючись в інтонаційному плані і викликаючи завдяки цьому досить ясні образні асоціації (наприклад, вольового натиску, заклично-героїчного тощо). Головний контраст циклу зазвичай виникає між цією швидкою частиною і *Largo* або *Adagio* як різними втіленнями ліричного начала, більш стриманого, споглядального або драматичного загострення, ідилічного або споглядального. Інший темп, інший розмір (тридольний після парного, часто $3/2$), зовсім інша фактура (нерідко рух рівними великими тривалостями при гармонічності загального складу), відсутність поліфонічної напруженості – все тут протиставлено першій швидкій частині. Як і в музиці Дж. Легренці, у повільних частинах у болонських композиторів можливі оперні асоціації. Іноді (не завжди) за повільною частиною слідує легка танцювальна частина, близька куранті або гальярді, що споріднює сонату з сюїтою. Фінал циклу динамічний, як і перша частина сонати, але менш індивідуалізований і напружений, більш «плинний», будучи швидше «розсіювальним» заключенням циклу, ніж будь-яким смисловим завершенням висловленого раніше. Поліфонія фіналу більш моторна і проста, ніж у першій частині, темп стрімкіший, іноді можна спостерігати риси жиги, що знову вказує на спорідненість із сюїтою. Проте зустрічаються фінали, наближені до першої частини, фуговані, непрості фактури, з гармонічними загостреннями, хроматизмами, але вони складають винятки для майстрів болонської школи, ніж типові випадки. Згодом характерні риси елементів сонатного циклу виступають дедалі конкретніше.

Болонська інструментальна школа складалася і досягала своєї вершини майже паралельно у часі неаполітанській оперній школі. Процес типізації музичних образів, разом з тенденцією до визначення характерного їх кола в італійській музиці, не тільки охопив до початку XVIII століття вокальні жанри (найбільше оперу), але по-своєму проявився і у жанрах інструментальних. Саме формування циклу сонати як великого, внутрішньо контрастного і все ж таки цілісного

об'єднання кількох частин виявилось тісно пов'язаним з цим процесом як своєрідне його вираження.

Драматургія сонатного циклу, що не повторює сюїту (хоча і пов'язана з нею окремими компонентами), не викликана якою-небудь програмою (хоча і допускає її у низці випадків), складалася вже за іншими закономірностями – у порівнянні з багаточастинною канцоною, не знала ні подібних образних контрастів, ні завершеності частин, ні подібних принципів їхнього об'єднання в цикл.

Художні досягнення болонців та їхніх попередників в Італії підготували явище А. Кореллі як класика скрипкової музики у жанрах тріо-сонати, сонати для скрипки із супроводом та *concerto grosso*. Всім своїм корінням мистецтво А. Кореллі сягає традиції XVII століття, не пориваючи з поліфонією, засвоюючи спадщину танцювальної сюїти, розвиваючи далі виражальні засоби і, тим самим, техніку свого інструменту. Творчість болонських композиторів, особливо у зразках тріо-сонати, набула вже значної сили впливу не тільки в межах Італії: як відомо, вона підкорила свого часу Г. Перселла. А. Кореллі, увійшовши в історію музики як творець римської школи скрипкового мистецтва, завоював справді світову славу. У перші десятиліття XVIII століття його ім'я втілювало для французьких чи німецьких сучасників найвищі успіхи і саму специфіку італійської інструментальної музики взагалі. Від А. Кореллі веде свій розвиток скрипкове мистецтво XVIII століття, представлене такими корифеями, як А. Вівальді та Дж. Тартіні, а також цілою плеядою інших видатних майстрів.



Арканджело Кореллі (1653 – 1713) як композитор скрипаль формувався під впливом болонської школи, але вже з початку 1670-х років перебрався до Риму, де пройшло все його життя. Ще до настання тридцятирічного віку його твори були опубліковані, зокрема збірки тріо-сонат, які принесли йому широку популярність.

На відміну від більшості італійських музикантів свого часу А. Кореллі не створював опер (хоч певний час і працював в оперному театрі) та вокальних творів для

церкви. Він був повністю занурений як композитор-виконавець лише в інструментальну музику та небагато її жанрів, пов'язаних із провідною участю скрипки. У 1700 був опублікований збірник його сонат для скрипки з супроводом. З 1710 року А. Кореллі перестав виступати в концертах.

Творча спадщина А. Кореллі – 48 тріо-сонат (опублікованих у чотирьох збірниках, ор. 1-4), 12 сонат для скрипки з супроводом ор. 5 та 12 «великих концертів» (*concerti grossi*) ор. 6. Сучасні А. Кореллі італійські композитори, як правило, були набагато пліднішими, створювали багато десятків опер, сотні кантат, не кажучи вже про величезну кількість інструментальних творів (у А. Вівальді, наприклад, одних концертів 465!). У ранніх творах композитора відчутна спадкоємність композитором і болонськими майстрами. У досвідченого А. Кореллі можемо прослідувати зв'язки з різними європейськими традиціями.

Між тріо-сонатами, сольними сонатами та концертами у А. Кореллі є і багато спільного у розумінні композиції цілого, хоча вимоги до виразально-технічних можливостей скрипки відрізняються в кожному випадку.

Побудова циклу в сонатах А. Кореллі до певної міри рухлива, хоча основний принцип композиції досить зрозумілий. Зазвичай у сонатах чергуються чотири частини з повільним вступом спочатку (*Grave*), поліфонічним *Allegro* або *Vivace*, гомофонним *Largo* або *Adagio* і швидким фіналом, переважно моторним, динамічним (іноді у характері жиги), хоча й дещо поліфонізованим. У цих загальних рамках можливі різні гнучкі варіанти.

У сонатах *da camera* чи сюїтах композитор вільніше підходить до структури циклу, хоча й у нього відчутні певні рамки, у яких допускається ця відносна свобода. Непрохідної межі між сонатою та сюїтою у А. Кореллі немає. У сонаті можлива жига як фінал, можливі ознаки сарабанди в повільній частині. У сюїті вступна прелюдія (*Grave*, *Largo*, *Adagio*) «по-сонатному» серйозна і ґрунтовна, сарабанда глибоко лірична, між танцями зустрічаються виразні, навіть драматичні *Adagio*, короткі, ніби «з'єднувальні» *Grave*. До того ж композитор прагне компактності циклу й у сюїті, прагнучи «нанизувати» в його складі трохи більше чотирьох частин.

Починаючи з 1680-х років творчий приклад італійських композиторів, які представляли нові напрями інструментальної музики, впливає на сучасників за межами Італії – спочатку в Англії,

згодом у творчості низки німецьких майстрів і трохи пізніше у Франції, де національна традиція досить довго протистояла «італійському смаку».

Серед ранніх творчих здобутків у новому жанрі за межами Італії, поза сумнівом, на першому місці стоять двадцять дві тріо-сонати Г. Перселла, опубліковані у 1683 і 1697 роках. Вони демонструють, що Г. Перселл швидко і досконало засвоїв принципи композиції італійської тріо-сонати як циклу контрастних частин з характерними для кожної з них образністю, виразними можливостями, тематизмом і методами розвитку, а відповідно, і особливостями скрипкового письма. У передмові до першої збірки свої тріо-сонат композитор висловив своє захоплення італійськими зразками. Г. Перселл прагнув до того, щоб його сучасники оцінили благородні прояви італійського смаку в новому музичному жанрі, «серйозність і урочистість» італійської музики, а також «велич та витонченість» мелодики.

Проте Г. Перселл зовсім не наслідував італійських майстрів. Тріо-соната найкраще відповідала його власним творчим прагненням, дозволяла втілити в камерному інструментальному циклі коло власних музичних образів. Він був повністю готовий наситити яскравим, індивідуальним тематизмом будь-яку з її частин і знайти вражаючі образні контрасти всередині циклу. Г. Перселл чудово володів і поліфонічною майстерністю, національними традиціями, і ясным гомофонним письмом тонкої і витонченої фактури. Один із найбільших мелодистів світу, він був органічно чуйний до народних мелодико-ритмічних джерел, гостро сприйнятливий до проявів жанрово-танцювального начала. Іншими словами, він начебто тільки й чекав на тріо-сонати, щоб найповніше висловитися відповідно до своєї індивідуальності. У болонських композиторів він знайшов і одразу прийняв ідею циклу з контрастних, більш менш замкнених частин.

Серед тріо-сонат Г. Перселла немає сонат *da camera*. Якщо танцювальні рухи і зустрічаються в його циклах, то жодна з частин не є власне танцем, не позначена як алеманда або сарабанда. Цикл складається найчастіше із чотирьох частин.

Німецькі композитори до кінця століття розробляють у галузі інструментального ансамблю і сонатну, і сюїтну лінії. Сонати для ансамблю привертають увагу найсерйозніших музикантів, великих поліфоністів, авторів багатьох органних творів, у тому числі Дітріха Букстехуде та Йоганна Адама Рейнкена. Водночас у Німеччині продовжує свій розвиток і сюїта для ансамблю, яка поступово

розростається до масштабів концертної п'єси зі вступною увертюрою. В останньому десятилітті XVII століття німецька сюїта для ансамблю (або малого оркестру) явно піддається французькій моді, про що часом вважають за потрібне заявляти навіть самі композитори. Це ж великою мірою пов'язано з тим, що музика такого роду звучить як концертна, застільна, розважальна при дворах, де великі і дрібні місцеві володарі прагнуть наслідувати французького монарха.

Надзвичайно характерною в тих умовах постає фігура скрипаля і композитора *Георга Муффата* (1653—1704), який випустив у Пассау дві збірки своїх сюїт для струнно-смичкового ансамблю (з basso continuo) під назвою «*Florilegium*» («Квітник», 1695 та 1698). У ґрунтовних, навіть багатомовних передмовах до цих видань автор пояснив походження свого задуму, розповів про наміри, дав докладні вказівки виконавцям щодо характеру ансамблю та стилю гри за французькими зразками. Першочергово Г. Муффат підкреслив, звертаючись до «прихильного читача, любителя музики», що його п'єси створені здебільшого на французький лад і що цей їхній новий стиль заслужив при виконанні похвали та схвалення з боку знатних слухачів та видатних музикантів. За словами композитора, він вивчив цей стиль у пору його розквіту під керівництвом самого Ж.Б. Люллі у Парижі. Потім він познайомив із ним музикантів в Ельзасі, Відні, Празі, Зальцбурзі та Пассау. Далі Г. Муффат уточнює, що саме він особливо цінував у Ж.Б. Люллі і що не вміють ще гідно оцінити німецькі музиканти: природну мелодійність, легку і плавну співучість, відсутність зайвих витонченостей, екстравагантних прикрас. Про свої сюїти він писав, що вони виконувались при дворі єпископа в Пассау як камерна і застільна музика, а також як серенади. Композитор пояснює і конкретні причини виникнення програмних назв.

Водночас з тіро-сонатами, створеним и під впливом французької музики, Г. Муффат komponує і *concerti grossi*, позначені впливом А. Кореллі., зокрема у дотриманні принципу сюїти.

Ця принципова, проголошена опора композитора одночасно і на французькі, і на італійські зразки демонструє, що на межі XVII – XVIII століть і творчість Ж.Б. Люллі, і музика А. Кореллі здійснили значний вплив на розвиток інструментальної музики.



Герріт ван Гонтгорст. Концерт на балконі (1624)

Інструментальний концерт та музика для скрипки соло.

Жанри концерту для інструментального ансамблю (*concerto grosso*) та сонати для скрипки з супроводом (або без нього) склалися дещо пізніше, ніж соната для камерного ансамблю (найчастіше тріо-соната). Впродовж майже століття підготовлялися і йшли всередині інших жанрів процеси диференціації окремих партій ансамблю (не виключаючи і вокально-інструментальних творів), пов'язані з тенденцією концертування або виділення соло голосу із загального складу. Лише наприкінці XVII століття визначився жанр групового інструментального концерту. Дуже довго також п'єси для скрипки соло відставали від розвитку тріо-сонати, і лише поступово сольна соната теж набула значення жанру.

Прийоми концертування в музиці існували давно. Протиставлення соло голосів хору, різних хорових груп (мелізматичний і антифонний спів) практикувалися вже в ранньохристиянській музиці, яка у свою чергу засвоїла традиції низки близькосхідних країн. У церковній музиці західноєвропейського середньовіччя «концертуючий» характер носили верхні голоси, які приєднувалися до григоріанського хоралу, що повільно рухався, і розвивалися в так званому мелізматичному стилі багатоголосся.

У період Ренесансу значення творчої особистості, самосвідомості художника різко зросло. До кінця XVI століття з новою гостротою відчували свою артистичну роль і музиканти-виконавці, які прагнули виявити творчу ініціативу. У зв'язку з цим концертування як виконавчий прийом, як свого роду «прикраса» авторського оригіналу стало дуже характерним, зокрема, для італійських музикантів. Кращі співаки сприяли у дусі часу виявленню гомофонно-гармонічного начала навіть у великих багатоголосних творах. Наприклад, у чотири-п'ятиголосному мадригалі верхній голос виконувався талановитим співаком з «дімінуціями» (тобто з прикрасами), тим самим різко відокремлюючись від інших, – і це вже ставало ознакою «концертування» для того часу. Протиставлення різних хорових та інструментальних груп у великих творах венеціанської школи сприймалося як інша ознака «концертності».

На початку XVII століття композитори й самі тяжіють часом до виділення концертуючих партій з великого ансамблю. *Лодовико Гроссі да Віадана* в одній зі своїх інструментальних канцон (1602) протиставляє, наприклад, «концертуючі» партії скрипки та корнета менш розвиненим партіям двох тромбонів і continuo. У тріо-сонатах низки італійських композиторів помітна тенденція до концертування обох скрипок, з їх перекличкам або паралельним рухом, що частково порушує загальну поліфонічну структуру і веде до іншого стилю викладу.

Примітно, що і інструментальний концерт, і сольна соната формуються насамперед як скрипкові твори. Саме тут скрипка витісняє віолу. XVII століття намітило у цьому сенсі найважливішу тенденцію у спільній історії смичкових інструментів та репертуару для них – до панування інструментів нового типу, потужніших, яскравіших за тоном, тобто більш «концертних».

У канцонах і сонатах *Джованні Баттіста Фонтани*, *Тарквініо Мерули*, *Массиміліано Нері* та низки інших італійських композиторів

панує скрипка – як концертуючий інструмент соло. Скрипки ведуть діалог у тріо-сонатах, скрипка виконує віртуозне соло, що спонукає деяких авторів називати свої твори *Sonate concertate*.

Б'яджо Маріні поряд із тріо-сонатами створює п'єси для скрипки соло (з *basso continuo*). У його збірці *Affetti musicali* (1617) зустрічаються і твори старого типу (для скрипки або корнета), і нові, власне скрипкові варіації.

У творчості болонських композиторів серед скрипкових сонат ще переважають сонати *da camera*. Правда, ці твори вже не зводяться до простої обробки побутового музичного матеріалу: на основі танцю створюються розвинені, іноді навіть віртуозні п'єси. Виразально-технічні можливості скрипки ніби спеціально демонструються у варіаціях, чаконах, пасакалях, що набувають нового характеру саме в болонській творчій школі.

Сонати *da chiesa* для однієї скрипки і басу у болонських композиторів демонструють ранні зразки «старовинної сонати» (як циклу), зі слабо розвиненими поліфонічними частинами, з єдністю стилю викладу, що поступово встановлюється. Характерність окремих частин досягалася в них без різких протиставлень суцільної імітаційності, фугування та гомофонного складу. Однак перша зі швидких частин сольної сонати (зазвичай друга частина в циклі) і тут залишалася частково імітаційною (імітація скрипки і басу), що підкреслювало її особливість у композиції цілого.

Паралельно еволюції болонської школи розгортається творча діяльність видатного австрійського композитора-скрипаля *Генріха Ігнаца Бібера* (1644-1704). У розумінні циклу композитор був далеким від розмежування на «церковну» та «камерну» сонати. Він не дотримується будь-якого типу в побудові циклу, змішує нетанцювальні та танцювальні частини, створює варіації, чакони, позначає окремі частини, як *Lamento*, прелюдії, навіть «сонати». Серед його восьми сонат 1681 року знаходимо такі цикли:

- Прелюдія, Арія з варіаціями (на *basso ostinato*), Фінал (імпровізаційний на органному пункті);
- Соната (з двох частин), Аллеманда, *Presto*;
- Аллеманда з варіаціями, Сарабанда з варіаціями;
- Соната, *Presto*, Жига, два дублі;
- Чакона (з характерними варіаціями).

Варіаційні форми особливо приваблюють Г. І. Бібера, який прагне саме до характерності варіацій (наприклад, у стилі повільної ліричної

частини циклу, у стилі фіналу тощо) і вносить у них надзвичайне різноманіття викладу, недосяжне для інших творчих шкіл. Надзвичайно широкі і віртуозно розроблені за фактурою чакони і пасакалія у Г.І. Бібера (четверта соната-чаконна з другої збірки і особливо шістнадцята соната-пасакалія без супроводу з першої збірки).

Перша збірка сонат Г.І. Бібера задумана програмно і має назву «15 містерій з життя Марії» («Сонати Розарія»), причому кожен твір має свій сюжет, що відповідає змісту Євангелія. Однак по суті ці сонати витримані в тому ж стилі та характері, що й непрограмні твори другої збірки. Найдивовижнішим в скрипкових сонатах Г.І. Бібера є не програмність, не трактування в них циклу, а втілення широкого кола образів і емоцій за рахунок експресивності та мальовничості музики, що досягаються сміливим розвитком багатосторонніх технічних можливостей скрипки.

Партія скрипки настільки розроблена у Г.І. Бібера, що партія *basso continuo* виконує набагато скромнішу роль в ансамблі, ніж це було у сучасників композитора. Уся повнота гармонії, тенденції багатоголосся настільки ясно виражені в самій скрипковій партії, що цей процес підходить до тієї межі, за якою «феномен» *basso continuo* зникає. Подібні процеси відбуваються і в сонатах для скрипки соло Й.С. Баха.

Жанр *concerto grosso* має довгу передісторію. Терміни «концерт», «духовний концерт», «концертна соната», «камерні концерти» зустрічаються впродовж XVII століття, коли виник жанр інструментального концерту. Впродовж усього століття існувала ідея «концертуючих» інструментів, які виділяються із загального ансамблю (аж до концертування флейти, що змагається з голосом в оперних аріях). «Концертування» у сонатах для ансамблю означало виділення на першому плані певних партій. Таке ж розуміння «концертування» констатуємо і в оперних увертюрах італійської школи. Нагадаємо, що процес виділення «концертуючих» інструментів відбувався у час, коли поліфонічні жанри ще продовжували свій еволюційний шлях, сягаючи класичної фуги, а розвиток гомофонного письма від XVI до XVIII століття рухався від виникнення монодії із супроводом, але ще не пориваючи з принципом цифрового басу. У цих історичних умовах нові перспективні відхилення від типової поліфонічної фактури, як і від витриманого принципу *basso continuo*, сприймалися особливо, але не могли бути систематизовані, адже ще не утворили стійкого явища.

У послідовно поліфонічному складі, при імітаційному чи фугованому розгортанні композиції виписувалися всі інструментальні

партії. У гомофонному викладі «нового стилю» зазвичай виписувався верхній голос (або голоси) і basso continuo. Взаємопроникнення поліфонічних і гомофонних принципів у творчості композиторів призвело до проростання нових ознак музичного письма, які не відразу отримали конкретне жанрове вираження. Якщо у поліфонічному складі, за рахунок активнішого розвитку одного або декількох голосів, порушувалася їх принципова рівність або виділялися їх групи в чергуваннях і протиставленнях, це сприймалося як «концерт». Якщо інструменти не йшли за голосами у вокально-інструментальному творі, а значно емансипувалися зі своїми композиційними та колористичними завданнями, це також називали «концертом». Якщо ж у неполіфонічному творі, окрім верхнього голосу і basso continuo, з'являлися нові мелодійно розвинені партії (так звані «облігатні»), то вони також отримували назву «концертуєчих». Отже, будь-яке відхилення від суто поліфонічного викладу або від принципу монодії із супроводом у бік нетрадиційної активізації тих чи інших голосів або їх груп сприймалося у той час як «концертність».

Поступово ознаки «концертності» стали панівними у фактурі інструментальних творів, що і призвело до народження нового жанру – концерту. Чи не вперше це проявилось у музиці представників болонської школи і А. Кореллі. Проте в їх творчості концерт, як циклічний твір для оркестру, мав багато спільного з тріо-сонатою, що дозволяє його сприймати подальшим розвитком саме тріо-сонати. Перші ознаки нового жанру – виділення «концертуєчої» групи (часто дві скрипки і бас, так зване *concertino*) із загального струнно-смічкового ансамблю (*tutti, ripieni*) чи об'єднання всього ансамблю за рівноправності всіх партій.

При виділенні групи «*concertino*» твори отримували назву «*concerto grosso*», тобто «великий концерт», на відміну від камерного «концертування» («*sonate concertate*»). Якщо всі партії залишалися рівноправними в ансамблі, то наприкінці XVII століття такий твір часто позначали як концерт-симфонія (за цим типом будувалися, зокрема, багато італійських оперних увертур).

Побудова циклу спочатку також була близькою композиції тріо-сонати, а в окремих випадках вже тяжіла до тричастинності. Підготовка *concerto grosso* у різних «проміжних» формах і збільшення перших зразків жанру відноситься до кінця XVII – початку XVIII століття. Серед композиторів болонської школи найбільш активна роль належить у цьому сенсі Дж. Тореллі, у творчості якого саме і намітився

перелом від концертування у тріо-сонатах, «камерних концертів», «симфоній» для струнного оркестру та органу з «концертними» соло до власне *concerto grosso*. Справжнім творцем нового жанру визнається А. Кореллі.

Виникнення *concerto grosso* пов'язане і з особливим соціокультурним середовищем виконання циклічних музичних творів для великого складу, яке сформувалося до кінця XVII століття спочатку в урочистих богослужіннях католицької церкви та на великих придворних і міських святах в Італії, а згодом – у великих громадських концертах в Англії. Звернення до великої кількості публіки остаточно знаменувало вихід *concerto grosso* за межі камерного музикування.

Раніше вже було зазначено, що А. Кореллі дуже ретельно працював над своїми творами, часто публікуючи їх через багато років після створення. Можливо, так він працював і над своїми *concerti grossi*. Можливо, роботу над цим новим жанром він розпочав на початку 1680-х років. У згаданій раніше передмові Георга Муффата до своїх творів (1701) композитор вказує, що він слухав концерти А. Кореллі для багатьох інструментів у Римі в 1682 році, після чого й сам вирішив створити музику у цьому жанрі⁴⁶.

Процес створення сольних сонат для скрипки (з *basso continuo*) міг відбуватися у часі паралельно зі створенням зразків *concerto grosso*, згодом, можливо, й відступити на другий план. Підтвердженням цій думці є те, що між сольною сонатою та концертом для ансамблю, при всій відмінності камерного та концертного жанрів, у А. Кореллі спостерігаємо і багато спільного в розумінні циклу. Ця особливість споріднює обидва жанри і з тріо-сонатою.

Фактично, головні відмінності тріо-сонати, сольної сонати і *concerto grosso* виражені у специфіці їх інструментального викладу, яку А. Кореллі, як талановитий скрипаль, розумів особливо глибоко і тонко. Ймовірно, що, звернувшись після тріо-сонати паралельно до сольної сонати і *concerto grosso*, А. Кореллі розмежував для себе завдання творів для скрипки соло та інструментального ансамблю більшого, ніж камерний ансамбль тріо-сонати.

Збірка скрипкових сонат Кореллі оп. 5 (1700) включає шість сонат *da chiesa*, п'ять сонат *da camera* та уславлену Фолію. У цих випадках «*da chiesa*» вказує тільки на єдиний характер циклу (не сюїтного), а не на

⁴⁶ Нагадаємо, що у 1680 році А. Кореллі виповнилося лише 27 років, а за десять років до цього болонська «академія філармоніків» вшанувала його обранням до своїх членів. Складати музику він, безперечно, почав дуже рано і до 1680 р. міг вже стати автором багатьох тріо-сонат, чому і приступив до їх видання.

призначення творів. Всі ці сонати є принципово світським творами, в яких можна відчувати побутові витоки. Вони призначені для виконання скрипкою у супроводі клавесину (а не органу), до якого міг приєднуватися смичковий інструмент низького регістру для подвоєння нижнього голосу.

Як у тріо-сонатах, різкого розмежування між власне сонатами та сюїтами тут немає. Фіналом сонат може бути жига (Третя і П'ята сонати). Повільні частини циклу можуть бути близькі сарабанді. Зазвичай його цикл складається з п'яти частин з повільним вступом (Grave, Adagio) та стрімким фіналом, а в його серцевині виділяється повільна частина ліричного або споглядального характеру. У першій швидкій частині зосереджені поліфонічні прийоми викладу та розвитку, які можливі також у фіналі, але там виражені обмежено. Зрозуміло, що у звучанні співучої повільної частини типу сарабанди (наприклад, у Першій сонаті) скрипка соло природно і легко веде кантилену. Проте в перших Allegro або Vivace, а також у фіналах А. Кореллі ще не відступає від фугованих форм і навіть наближається до класичної фуґи (фінальне Allegro Шостої сонати). Це вимагає від скрипки повнозвучності та складного голосоведення, адже скрипка має виконувати принаймні два голоси з трьох. Проте композитор і не прагне знайти іншу за формоутворенням головну частину циклу, адже у традиціях XVII століття поліфонія все ще давала найбільші та найкращі можливості розвитку (розгортання, активного руху музичної думки), що висуває першу швидку частину циклу на особливе місце у ньому.

Сонати da camera є невеликими, компактними сюїтами зі вступними прелюдіями, в яких зустрічаються танцювальні номери. Порядок частин у циклі може бути різним: Прелюдія – Алеманда – Сарабанда – Жига або Прелюдія – Жига – Adagio – У темпі гавота тощо.

Загалом, сонати А. Кореллі для скрипки з супроводом басу дають новий виконавський варіант сонатного і сюїтного циклів, що позначається на їх фактурі та вимогах до виконавця-соліста, проте мало відображається в образному змісті циклу і у формоутворенні його частин.

А. Кореллі створив дванадцять concerti grossi, вісім з яких наслідують принцип da chiesa, а решта чотири – da camera. Групу соло складають дві скрипки та віолончель. Їм певною мірою протиставляються інструменти струнного квартету, який за бажанням може бути подвоєний. Цей склад ансамблю ніби виростає з малого

«ядра» тріо-сонати (інструменти соло), до якого приєднана в іншій ролі ще одна внутрішньо цільна група інструментів. Зрозуміло, повнота звучання такого концертного ансамблю вже відмінна від камерності тріо-сонати і наближена швидше до звучності струнного оркестру (особливо за умовами того часу). Зіставлення соло і tutti, як і активізація всієї музичної тканини, створюють враження динамічності та своєрідних колористичних ефектів у процесі формоутворення. Виникають різні плани звучання в ансамблі, що за відсутності внутрішніх тематичних контрастів у кожній частині циклу, безсумнівно, по-своєму збагачує коло виразних можливостей нового жанру.

Проте загальне трактування циклу в концертах А. Кореллі ще не зазнає специфічних змін, які характерні для концерту надалі і настільки чітко виражені у творчості А. Вівальді. Концертний та сонатний цикли у А. Кореллі близькі за структурою. Композитор ще не прагне до яскравого, «ударного» початку концерту, що відкривається швидкою, блискучою частиною, – однією з найважливіших ознак жанру в недалекому майбутньому. З восьми його концертів несюїтного типу п'ять починаються на зразок сонати – повільними частинами (Largo, Adagio), за якими слідує (іноді безпосередньо) пасажне або драматичне Allegro. У концертах помітніші короткі зв'язки між частинами, безпосередність переходів: наприклад, Largo – Allegro – Largo у Третьому концерті c-moll чи коротке Vivace – велике Allegro – Adagio у Другому концерті F-dur. На відміну від сонат, концерти іноді починаються у швидких темпах, але тоді коротке Vivace носить характер вступного призову (Другий та Восьмий концерти), за якими йде Allegro чи навіть Grave.

У концертах А. Кореллі намічається тенденція певного поліфонічного полегшення першої швидкої частини циклу, яка часом тяжіє до моторності, пасажності, до більших ліній, іноді до імітації сурм у тематизмі (Другий концерт). Та це не означає, що композитор відходить від поліфонічних традицій. У фіналі Першого концерту риси старовинного поліфонічного складу поєднуються з «пасажністю» у сольних партіях. Третя частина П'ятого концерту (Allegro) починається на кшталт суворої поліфонії. Втім, фінали можуть бути і динамічно моторними, близькими до жиги (Третій та П'ятий концерти).

Образний світ концертів більш ясний і відкритий, ніж у сонатах А. Кореллі. Це проявляється в його драматичних Largo (початок Третього концерту), у контрастах між динамікою пасажно-віртуозного Allegro і

стриманістю глибокого почуття наступного за ним *Adagio* (Четвертий концерт) або між гучним і коротким закликком *Vivace* і майже трагічним *Grave* (Восьмий концерт). Світла лірика отримує своє вираження в інших повільних частинах циклів.

Чотири концерти, побудовані за зразками сюїти, теж близькі у А. Кореллі аналогічним камерним творам: той самий склад танців, ті ж повільні вступні прелюдії, тільки в іншому звуковому втіленні, інакше кажучи, подібна стилістика в цілому.

Слідом за А. Кореллі у жанрах скрипкової сонати і *concerto grosso* творить музику багато італійських майстрів, найближчі покоління яких підводять її до самого порога класичного стилю. Саме в італійській школі композиторів-скрипалів першої половини XVIII століття з великою визначеністю складаються стилістика, характерна для нового мистецтва епохи Просвітництва. Традиції А. Кореллі продовжували його безпосередні учні Франческо Джемініані (1687-1762), П'єтро Локателлі (1695-1764) та інші великі композитори Італії, насамперед Франческо Марія Верачіні, Антоніо Вівальді, Джузеппе Тартіні. Ці композитори створили вже передкласичне мистецтво з характерним йому тематизмом і особливостями формотворення.

Як і тріо-соната, *concerto grosso* з Італії досить швидко проникає до інших країн Західної Європи і викликає, наприклад, у Німеччині та Англії нові творчі відгуки. Георг Муффат, посилаючись на авторитет і зразки А. Кореллі, публікує у 1701 свої інструментальні концерти, в яких замість струнного *concertino* солюючими робить два гобоя і фагот. Добре відомо звернення Й.С. Баха до жанру *concerto grosso*. Франческо Джемініані та Г. Ф. Гендель створили славу новому жанру в Англії. Так, *concerti grossi* Генделя, створені значно пізніше концертів А. Кореллі і відзначені печаткою його потужної індивідуальності, не відходять у принципі від широкого багаточастинного «сонатного» трактування циклу, започаткованого італійським майстром. Інше розуміння концертного циклу з'являється у А. Вівальді: його *concerti grossi* наслідують у цьому сенсі вже нові зразки сольного скрипкового концерту.

Існування *concerto grosso* як особливого жанру було особливо довгим. Це жанр певною мірою відіграв перехідну роль, адже згодом у творчості італійських митців, Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя настав час ранньої симфонії, представленої мангеймською школою і молодим Й. Гайдном. Вже до кінця XVIII століття симфонія і сольний скрипковий концерт,

як нові і перспективні жанри оркестрової музики, витіснили *concerto grosso*.

Подібно до того, як слідом за тріо-сонатою почався розвиток сонати для скрипки соло, так і після концерту для ансамблю склався скрипковий концерт. У його формуванні та розвитку провідна роль належить А. Вівальді, у творчості якого концертні жанри представлені широко та різноманітно. І хоча творчість композитора у часі більше охоплює першу половину XVIII століття, своєю музикою він остаточно закріпив усі здобутки скрипкового мистецтва попередньої доби, відкривши шлях для художнього мислення доби Просвітництва і музики віденського класицизму.



Антоніо Вівальді (1678 – 1741), скрипаль-віртуоз і композитор, є вихованцем венеціанської школи. Його батько був скрипалем капели собору св. Марка, тому першу музичну освіту майбутній композитор отримав у батька, а згодом, можливо, у Джованні Легренці. Впродовж кількох років (до 1718) як виконавець, педагог-скрипаль, диригент оркестру, директор консерваторії («*Ospedale della Pietà*», з 1713 року) був

пов'язаним із багатим музичним життям Венеції. А. Вівальді – плідний композитор та автор інструментальних творів та опер, постановками яких значною мірою керував сам⁴⁷.

Як видатний скрипаль-віртуоз, А. Вівальді досконало знав природу свого інструменту та природу оркестру; як автор і постановник опер – весь художній організм та побут оперного театру. Композитор є автором ораторій, світських і духовних кантат, декількох десятків опер, 465 концертів, численних сонат для різних інструментів з супроводом *basso continuo* та ін. творів. Найбільшою художньою цінністю володіє саме інструментальна музика А. Вівальді, хоча й *concerti grossi* становлять лише трохи більше десятої частки усіх концертів композитора. Він повністю віддавав перевагу сольним творам, з яких понад 344 написані для одного інструменту і 70 для двох або трьох

⁴⁷ Композитор мав прізвисько «*Pi grête rosso*» («рудий священник», він і справді був рудий!), адже він у 1703 р. отримав священницький сан.

інструментів. Серед сольних концертів – переважна кількість скрипкових (220). Чимало концертів створив А. Вівальді для віолончелі, флейти, фаготу, а також для віолі д'амур, гобою, мандоліни. Концерт, поза усяким сумнівом, особливо приваблював композитора широтою свого впливу, доступністю для великої аудиторії, динамізмом тричастинного циклу з переважанням швидких темпів, опуклими контрастами соло та tutti, блиском віртуозного викладу.

Водночас А. Вівальді, будучи блискучим виконавцем, ніколи не прагнув самодостатньої, карколомної віртуозності у своїх творах: віртуозний інструментальний стиль слугував для втілення яскравих образів. Саме у такій творчій інтерпретації концерт на той час (як і оперна увертюра в Італії) був наймасштабнішим і найдоступнішим з усіх інструментальних жанрів, зберігаючи свою роль до утвердження жанру симфонії у творчості віденських класиків.

А. Вівальді часто давав своїм концертам програмні назви, прикладом чого можуть слугувати «Чотири пори року», «Буря на морі», «Насолода», «Підозри», «Ніч», «Протей, або Світ навиворіт», «Тривога» та ін. Свої програми композитор то обмежував певним підзаголовком («Пастушка», «Відпочинок», «Фаворит»), то розгортав як картину кожної з частин у циклі доповнюючи її віршами («Пори року»).

Тематизм А. Вівальді часто базується на народно-жанрових темах, мелодиці ґрунтового-італійського пісенного та танцювального складу, навіть особливого «ломбардського смаку» (з експресивним підкресленням гострих синкопованих ритмів, з ритмічними переборами, змінами ритмічних акцентів). Його теми часто нагадують образи італійської опери-буффа.

А. Вівальді не притаманні драматично-патетичні, ламентозні образи, його музика знаходиться у річищі ясної жанровості, світлої лірики, пейзажності.

При всьому різноманітті складів у концертах А. Вівальді панує єдиний тип композиції. Незалежно від того, чи пише композитор концерт для сольного інструменту чи *concerto grosso*, він прагне розмежувати форму концерти і тріо-сонати. Вже за часів А. Кореллі, котрий будував свої концерти за принципом великої сонати, перша зі швидких частин циклу демонструє в *concerti grossi* тяжіння до рондальності. Чергування *tutti-soli*, протиставлення різних груп

ансамблю, тобто нові методи викладу, спричинили нові принципи композиції,

З розвитком сольного концерту місце першої, фугової швидкої частини зайняло концертне рондо. Далі в протилежність чотирьох-п'ятичастинній композиції кількість частин у циклі скоротилася до трьох, причому в загальних пропорціях і розташуванні частин переміг простий динамічний принцип «швидко – повільно – швидко». Швидкий блискучий початок у формі рондо, швидкий блискучий фінал і лише одна контрастна повільна частина як ліричний центр циклу. Загальне враження концертного блиску, стрімкого руху, віртуозності не порушується ні на початку, ні наприкінці і лише підкреслюється, відтінюється кантиленою чи ліричною прозорістю повільної частини. Функція першої частини циклу і тут залишається особливою, як функція найбільш «розробкової» частини, хоча методи її розвитку змінилися відповідно до нового жанру.

А. Вівальді досконало володів поліфонічною технікою. Проте основою першої частини його концертів стає не фугований виклад, а саме концертне рондо. Рондальність першої частини концерту пов'язана зазвичай у А. Вівальді з протиставленням власне тематичного матеріалу (*tutti* та *solo*) пасажним, фігуративним «епізодам» (*solo*). При цьому тональний план такого рондо може бути близьким до сонатного. Примітною композиційною особливістю першої частини концерту є контраст яскравішого, індивідуалізованого тематизму, який одразу привертає увагу, – і пасажних фрагментів. Соната *da chiesa* знала контрасти такого характеру між частинами циклу. У концерті він стає основою найважливішої його частини.

Динамічній активності перших частин циклу протиставляється зосередженість повільних частин з внутрішньою єдністю їх тематизму і більшою простотою композиції. Численні *Largo*, *Adagio* та *Andante* у концертах А. Вівальді не є однотипними. Вони можуть бути спокійно-ідилічними в різних варіантах (у «Порах року»), зокрема пасторальними (концерт «Весна»); виділятися широтою ліризму; можуть навіть у жанрі сициліани передавати скуту напругу почуттів (*concerto grosso* op. 3 № 11) або у формі пасакалії втілювати гостроту скорботи.

Рух музики в ліричних центрах більш одноплановий (внутрішні контрасти не притаманні тематизму і структурі в цілому), спокійніший. Проте рух не зупиняється, він виявляється у широкому розгортанні ліричного мелодизму.

Тематизм фіналів зазвичай більш простий, внутрішньо однорідний, ближчий до народно-жанрових витоків, ніж тематизм перших частин Allegro. Швидкий рух на 3/8 або 2/4, короткі фрази, гострі ритми (танцювальні, синкоповані), запальні інтонації. Характери музики то зухвало життєвий, то веселий, то скерцозний, то буффонний, то бурхливий, то динамічно-картинний. Проте поміж концертів А. Вівальді зустрічаємо й інші фінали. Так, фінал у *concerto grosso* op. 3 № 11 пронизаний занепокоєнням і незвичайними по гостроті звучаннями.

У всіх частинах циклу музика Вівальді рухається по-різному, але її рух відбувається невимушено як у межах кожної частини, і у співвідношенні частин. Це зумовлено і самим характером тематизму, і зрілістю ладогармонічного мислення в новому гомофонному складі, коли чіткість ладових функцій і ясність тяжінь активізують музичний розвиток. Це пов'язано також з класичним почуттям форми, властивим композитору, який, завжди прагне дотриматися вищої гармонії цілого в чергуванні контрастних зразків, у масштабах частин циклу.

Якщо музичний стиль А. Вівальді розглядати в історичній перспективі, то його можна оцінити як передкласичний, тобто характерний для підготовчого етапу на шляху до музичної класики останніх десятиліть XVIII століття, до класичного симфонізму.

Саме на зразках А. Вівальді його молодший німецький сучасник Й.С. Бах особливо послідовно і завзято опановував новий стиль концертного письма, відмінний від поліфонічного складу і пов'язаний з новим типом гомофонної партитури.

Можемо також констатувати, що образний зміст музики А. Вівальді, головні її жанри з великою повнотою відобразили провідні художні тенденції свого часу та вплинули на творчість його сучасників. Так, концерт для клавіра склався під безперечним художнім впливом скрипкового концерту, що найкраще може бути підтверджено музикою Й.С. Баха.

У підсумку розвитку інструментальної музики від XVI до початку XVIII століття можемо стверджувати, що вона пройшла шлях остаточної емансипації від прикладної, церковної, розважально-побутової залежності і набула самостійного художнього сенсу. Впродовж XVII століття досягли своєї зрілості або продовжили свій шлях, а також утворилися різні інструментальні жанри. З них поліфонічні підійшли до класичної фуги, яка у першій половині XVIII століття отримала своє високе завершення у Баха. Гомофонні жанри, як

сюїта чи клавірна мініатюра, пройшли через головні етапи своєї еволюції. Цикл сонати (у тогочасному його розумінні) сформувався на початку XVIII століття, а цикл концерту досяг зрілості вже у XVIII столітті. Безперервність цього процесу спонукала нас в окремих випадках вийти за рамки XVII століття і розглянути, зокрема, творчість Франсуа Куперена та Антоніо Вівальді.

Важливим є те, що у своїй сукупності інструментальні жанри XVII – початку XVIII століття, з їх різними композиційними принципами та особливими прийомами викладу та розвитку, втілили широке коло музичних образів, раніше не доступних інструментальній музиці. Це дозволило їй піднятися на високий щабель, нарівні з іншими жанрами синтетичного походження. В ту епоху, коли все на шляху інструментальної музики перебувало в русі, позначилися найважливіші тенденції до образної концентрації композиційних одиниць (ранньої фуги, частин сюїти або сонати, варіаційного циклу тощо) і до різноманіття в межах того чи іншого циклу. Композитори задля досягнення художньої мети використовували різні були художні засоби і форми – фуговані твори, сюїтні цикли, концерти та ін.

Безперечно, що досягнення інструментальної музики до початку XVIII століття відкрили великі перспективи для її подальшого руху у двох річищах, одне з яких привело до класичної поліфонії Й.С. Баха впродовж першої половини XVIII століття, а інше – до класичного симфонічного циклу кінця XVIII століття.

Завдання на закріплення знань за Розділом 2

За поданим зразком скласти порівняльні таблиці

Таблиця 1. *Клавірна музика XVII ст.*

	Школа англійських верджинелістів	Школа французьких клавесиністів	Австро-німецька клавірна школа
Представники			
Жанри			
Інтонаційні джерела			
Особливості композиції			

Таблиця 2. *Скрипкова музика XVII ст.*

	Соната da chiesa	Соната da camera	Сюїта	Concerto grosso
Можливий виконавський склад				
Жанрові та інтонаційні джерела				
Особливості композиції та драматургії				
Композитори, що творили у цих жанрах				

Література до Розділу 2

Гретчин О. (2010). Формування жанру скрипкової соло-сонати у творчості Арканджелло Кореллі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. № 1. С. 3-7.

Гречанівська Т. (2022) Барокова соната у контексті розвитку віолончельного виконавства. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. № 22 (1, 2022). С. 334-349.

Жаркова В. (2023). Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 548 с.

Зав'ялова О. (2003). Історія західноєвропейської музики: навчальний посібник. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. Макаренка.

Каплієнко – Ілюк Ю.В. (2015). Історія світової музики : навчальний посібник. Чернівці : Місто. 240 с.

Соколова А. В. (2020). Витоки походження жанру англійської маски. *The culturology ideas*. №17. Р. 89-99

Туріна О. (2010). Скрипкова культура в контексті тенденцій становлення європейського культурно-мистецького середовища. *Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип.18. С.47 - 54

Туріна О. (2010). Класична скрипка в контексті тенденцій становлення європейського культурно-мистецького середовища.

Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 13. Проблеми трудової та професійної підготовки. Вип. 6. С.207-217

Фількевич Г.М. (2006). Всесвітня історія музики: Навчальний посібник. К.: Стилос, 2006.

Чернова І.В., Горман О.П. (2016). Зарубіжна музика: історія, стилі, напрями: Навчальний посібник. Львів: НАСВ. 246 с.

Шевяков О., Славська Я., Славська В. (2019). Духовна спадщина музичної культури епохи бароко. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*: Наук. журнал ЧНУ ім. В. Даля 1(88). С. 216-225

Apel, Willi. (1990). *Italian Violin Music of the Seventeenth Century*. Translated and edited by Thomas Binkley. Bloomington: Indiana University Press.

Barnett, Gregory (2008). *Bolognese Instrumental Music, 1660–1710*. Aldershot: Ashgate

Brewer, Charles E. (2011). *The Instrumental Music of Schmelzer, Biber, Muffat and their Contemporaries*. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

Buelow, George J. (2004). *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Carter, Tim, and John Butt, eds. (2005). *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

ДОДАТОК

Короткий зміст опери «Коронація Поппеї» Клаудіо Монтеверді

Головні дійові особи

Поппея (сопрано)

Нерон, імператор (тенор)

Октавія, дружина імператора (мецо-сопрано)

Оттон, чоловік Поппеї (баритон)

Сенека, наставник імператора (бас)

Друзілла, колишня наречена Оттона (сопрано)

Арнальта, няня Поппеї (мецо-сопрано)

Валетта, слуга (тенор)

Одна з перших опер, написаних на історичний, а не на міфологічний сюжет. Присвячена історії Поппеї Сабіни, другої дружини імператора Нерона. Дія розгортається у Римі в 62 р. н. е.

Дія перша. Оттон, у минулому коханий чоловік Поппеї, співає пісню в неї під вікнами («Непереборно мене тягне»). У цей час з дому виходять Нерон та Поппея. Вона каже йому слова, сповнені кохання («Мій друже, ти мене бачиш постійно»). Проте імператор одружений з Октавією, і, доки він не розлучився з нею, ніхто в Римі не повинен здогадатися про його любовний зв'язок з Поппеєю. Та про це дізналася Октавія. Няня Арнальта застерігає Поппею: «Октавія хоче мстити».

У палаці Нерона Сенека втішає Октавію. Паж сміється з безглуздих спроб філософа. Сенека сприймає це спокійно, знаючи про свою швидку смерть. Нещодавно цю новину йому піднесла Паллада («Вся земна велич неміцна»). Нерон каже філософу, що хоче розлучення з Октавією. Сенека намагається переконати імператора, але той його не слухає, і зрештою виганяє («Ось що вирішив нарешті я»). Поппея переконує імператора, що Сенека небезпечний і може перешкодити їм бути разом. У пориві люті Нерон наказує передати філософові наказ про те, що він повинен померти сьогодні ж увечері («Государ мій, скажи»). Друзілла, таємно закохана в Оттона, освідчується йому.

Дія друга. Меркурій знову приносить старому філософові повідомлення про швидку смерть («Серцю мила обитель»). Незабаром

йому приносять і наказ імператора. Сенека готується прийняти смерть («Улюблені друзі, настав час» — з хором). У цей час паж імператора і гарна служниця грайливо освідчуються один одному в коханні («Все в мені вогонь і свербіж»). Нерон у товаристві поета Лукана висміює пам'ять Сенеки і вихваляє величну красу Пoppей. Октавія намагається переконати Оттона вбити Пoppею. Їй це вдається. Разом вони вигадали план: Оттон має одягнути на себе одяг Друзилли. Пoppея благає Амура, щоб він якнайшвидше зробив її дружиною Нерона («Раз Сенека вже мертвий»). Після цього вона спокійно засинає під пісеньку Арнальти («Спокійно спи, Пoppея»). Входить переодягнений Оттон, але Амур перешкодив йому здійснити вбивство.

Дія третя. Арнальта веде солдатів імператора, щоб узяти під арешт Друзиллу. Нерон ухвалює смертний вирок. Тоді Оттон каже, що він єдиний винний у тому, що трапилося. Його та Октавію чекає вигнання. Нерон каже Пoppей, що готовий негайно одружитися з нею («Ніщо, ніщо тепер не буде нам перепорою»). Октавія прощається з Римом («Прощавай, Риме мій, о вітчизна, про друзі»). Нерон і Пoppея під вітальні крики сенату та народу святкують свою перемогу (дуєт «Радість погляду, почуттів блаженство»).

(Опера закінчується любовним дуєтом молодят, проте «за кадром» лишається закінчення цієї історії: Нерон вдарить вагітну Пoppею в живіт, і вона помре, його вб'ють змовники, а Оттон стане імператором).