

УДК 783.5:784.1]"15/17":78.03"19"](450)(045)
DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-14

Шейко Алла Олексіївна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового диригування,
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-3353-2631>

Шейко Володимир Олександрович
народний артист України, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперно-симфонічного диригування,
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
<https://orcid.org/0009-0005-4384-4259>

ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ ХОРОВОЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ МУЗИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються естетико-стильові орієнтири хорової італійської музики першої половини ХХ століття. Після Першої світової війни ідея відродження старовинної національної музики і пов'язана з нею мета відновлення загальноєвропейської значимості італійського мистецтва стають провідними у культурі Італії. Пошук у царині старовинної музики надавав композиторам не тільки національну ідейну базу, ментальне джерело музики, а й усвідомлення величі спадщини італійських майстрів XVI–XVIII століть, мистецтво яких панувало на європейському музичному Олімпі в епохи Ренесансу, Бароко та Просвітництва. Ідея воскресіння минулої величі вітчизняного мистецтва об'єднувала італійських митців всіх поколінь. Посилена увага до релігійної тематики, вічних тем, відродження хорових та симфонічно-хорових жанрів – загальна тенденція в тогочасній італійській музиці.

1920-ті роки – важливий етап розвитку національної музичної культури, який визначається в італійському музикознавстві як перша хвиля національного музичного оновлення. На цей час припадає зріла творчість покоління композиторів, яких називають «поколінням 1880-х років». Їхня творчість була одним із найважливіших музичних орієнтирів для італійських композиторів наступного покоління, з іменами яких пов'язана друга хвиля італійського музичного оновлення (1930–1940). Найбільш яскраві митці цього покоління, Г. Петрассі й Л. Даллапіккола, виступили фундаторами неоренесансної і необарокової течії в італійській музиці, пов'язаної з відродженням мадригальної традиції вокального мистецтва XVI–XVII століть. Логіка музичного розгортання мадригалів, контрапунктична свобода у розвитку вокальних голосів стали справжнім відкриттям, скарбом одкровенням для митців, які прагнули оновлення стильової та стилістичної бази. У хорових творах композиторів органічно поєднуються інтонаційно-сміслові елементи докласичної музики (григоріанські наспіви, старовинні лади, риторичні фігури), принципи старовинної поліфонії з елементами і прийомами авангардних технік.

Ключові слова: відродження старовинної музики, григоріанський хорал, старовинні лади, риторичні фігури, мадригал, традиції вокальної музики XVI–XVII століть.

Sheiko Alla, Sheiko Volodymyr. Aesthetic and stylistic guidelines of choral Italian music of the first half of the 20th century

The article examines the aesthetic and stylistic orientations of choral Italian music of the first half of the 20th century. After the First World War, the idea of reviving ancient national music and the associated goal of restoring the pan-European significance of Italian art became leading in Italian

culture. The search in the realm of ancient music provided composers not only with a national ideological base, a mental source of music, but also with an awareness of the great heritage of Italian masters of the 16th – 18th centuries, whose art dominated the European musical Olympus in the Renaissance, Baroque and Enlightenment eras. The idea of resurrecting the past greatness of national art united Italian artists of all generations. Increased attention to religious themes, eternal themes, revival of choral and symphonic-choral genres – a general trend in Italian music of that time. The 1920s are an important stage in the development of national musical culture, which is defined in Italian musicology as the first wave of national musical renewal. At this time falls the mature work of a generation of composers who are called the "generation of the 1880s". Their work was one of the most important musical reference points for the next generation of Italian composers, whose names are associated with the second wave of Italian musical renewal (1930–1940). The brightest artists of this generation, G. Petrassi and L. Dallapiccola, were the founders of the Neo-Renaissance and Neo-Baroque trend in Italian music, associated with the revival of the madrigal tradition of vocal art of the 16th and 17th centuries. The logic of the musical unfolding of madrigals, contrapuntal freedom in the development of vocal voices - became a real discovery, a treasure of revelation for artists who sought to renew the stylistic and stylistic base. In the choral works of the composers, intonation and semantic elements of pre-classical music (Gregorian chants, ancient modes, rhetorical figures), principles of ancient polyphony are organically combined with elements and methods of avant-garde techniques.

Key words: revival of ancient music, Gregorian chorale, ancient scales, rhetorical figures, madrigal, traditions of vocal music of the XVI–XVII centuries.

На початку ХХ століття в італійській музиці поступово стверджується ідея повернення до нетлінного й досконалого у своїй духовній наповненості мистецтва епох Ренесансу та Бароко¹. У 1903 році виходить булла папи Пія Х «*Motu proprio*», у якій композиторам запропоновано повернутися до григоріанського хоралу – своєрідного національного кодексу загальнозначимих інтонацій – і створення музики на основі священних піснеспівів. Важливою подією у справі відродження культової поліфонічної музики стала публікація пам'яток давньої культури (григоріанського хоралу, культової поліфонічної музики) видавництвом «*Editio Vaticano*» (1904). Найдавніші традиції італійської хорової поліфонії *a cappella* розвиває один із найавторитетніших церковних композиторів Італії, керівник Сікстинської капели, собору Святого Марка у Венеції – Лоренцо Перозі (Lorenzo Perosi, 1872–1956). Літургійні твори композитора 1890–1910-х років одержали високу оцінку Ватикану: меси «*In Honorem Ss. Gervasii et Protasii*» (1895), «*Te Deum Laudamus*» (1897), «*Prima Pontificalis*» (1897), Реквієм (1897), «*Benedicamus Domino*» (1899), «*Missa Secunda Pontificalis*» (1906); кантати «*In Coena Domini*» (1897), «*In onore della Beata Cabrini*» (1938), ораторії «*La Passione di Cristo*» (1897), «*La Risurrezione di Cristo*» (1898), «*Transitus Animaе*» (1907); мотети.

Майже водночас розпочинається багаторічна титанічна праця Джан Франческо Маліп'єро, який 1902 року в Національній бібліотеці св. Марка (Marciana) у Венеції віднайшов рукописи італійських композиторів ХVІІ–ХVІІІ століть і був вражений величчю ідей і технічною досконалістю їх утілення в музиці К. Монтеверді, Ф. Каваллі, А. Скарлатті. Завдяки Дж. Ф. Маліп'єро та його однодумцям мистецькому загалу стають відомі твори Дж. Тартіні, Дж. Габрієлі, А. Верачіні, Д. Чимарозі, відроджується творча спадщина, а згодом і видаються твори А. Вівальді, К. Монтеверді.

¹ Перейма О.З. Італійська опера ХХ століття: основні тенденції і напрями розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська держ. муз. академія ім. М.В. Лисенка, 2007. 16 с.

Після Першої світової війни ідея «воскресіння старовинної національної музики» і пов'язана з нею мета відновлення загальноєвропейської значимості італійського мистецтва стають провідними у культурі Італії. Найактивніші з композиторів того часу об'єдналися навколо «Національного музичного товариства» (пізніше – «Товариства сучасної музики»), заснованого за ініціативи А. Казелли у Римі у 1917 році. Його членами були сам А. Казелла, Дж. Ф. Маліп'єро, І. Піццетті, О. Респігі, В. Гуї², В. Томмазіні³, музикознавець К. Перінелло⁴ та інші. Почесними президентами товариства стали А. Тосканіні, Ф. Бузоні, Е. Боссі. Серед основних завдань спілки були виконання найбільш цікавих творів молодих італійців та воскресіння старовинної забутої музики.

Пошук у царині старовинної музики надавав молодим композиторам не тільки національну ідейну базу, ментальне джерело музики, а й усвідомлення величі спадщини італійських майстрів XVI–XVIII століть, мистецтво яких панувало на європейському музичному Олімпі в епохи Ренесансу, Бароко та Просвітництва. Логіка музичного розгортання інструментальних концертів, канцон і мадригалів А. Вівальді, К. Монтеверді, Д. Скарлатті, Д. Чимарози, Дж. ді Веноза, позбавлена обмежень мажоро-мінорної ладо-тональності та фіксованого інструментального складу оркестру чи вокально-інструментального ансамблю, а також імпровізація під час виконання (у мадригалах), контрапунктична свобода у розвитку вокальних голосів – стали справжнім відкриттям, скарбом одкровенням для музикантів ХХ століття, які прагнули оновлення стильової та стилістичної бази, нових способів організації звукового, ритмічного, тембрового планів композиції.

1920-ті роки – важливий етап розвитку національної музичної культури, який визначається в італійському музикознавстві як перша хвиля національного музичного оновлення. На цей час припадає зріла творчість покоління композиторів, яких називають «поколінням 1880-х років» (тобто ті, що народилися у 80-ті роки ХІХ ст.). Основними представниками «покоління 1880-х» є Дж. Ф. Маліп'єро, А. Казелла, І. Піццетті, О. Респігі та Ф. Альфано – «велика п'ятірка» митців, об'єднаних не лише хронологічним фактором, а й спільною метою – створення сучасного національного музичного стилю, чутливого до нових європейських пропозицій. У своїй творчості вони відроджували насамперед ті жанри старовинної італійської музики, які були пов'язані з найвищими досягненнями її інструментальної та вокальної культури, майже повністю забутими у ХІХ ст. Зокрема, відновлюються середньовічні містерії – священні вистави (*sacri rappresentazioni*) ХV–ХVІ століть. До творів цього напрямку належать «Священна вистава про Авраама та Ісаака»⁵ І. Піццетті, «Франциск Ассізький»⁶ Дж. Ф. Маліп'єро, «Марія Єгипетська»⁷ О. Респігі.

² Вітторіо Гуї (Vittorio Gui, 1885–1975) – італійський диригент, композитор і музичний критик.

³ Вінченцо Томмазіні (Vincenzo Tommasini, 1878–1950) – італійський (римський) композитор. Найбільш відомими його творами є опера «Медєя» («Medea», 1906) на власне лібрето і балет «Жінки в доброму гуморі» («Le Donne di buon umore», 1916–1917).

⁴ Карло Перінелло (Carlo Perinello, 1877–1942) – відомий композитор і музикознавець, професор консерваторії у Трієсті. Автор численних праць про творчість Джуліо Каччіні, Якопо Пері, Клаудіо Монтеверді, Джованні П'єрлуїджі да Палестріни, Джованні Паїзієлло та інших італійських композиторів.

⁵ «La sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac» (1937) написано на текст Онорато Кастелліно (Onorato Castellino).

⁶ «San Francesco d'Assisi» (1921) для солістів, хору й оркестру.

⁷ «Maria Egiziaca» (1931) – триптих на вірші Клаудіо Гуасталла (Claudio Guastalla), у трьох епізодах і двох інтермедіях.

Неокласичні пошуки міжвоєнних десятиліть яскраво втілились у культовій музиці Джана Франческо Маліп'єро: містерії «Святий Франциск Ассізький» («San Francesco d'Assisi», 1921) для солістів, хору й оркестру, кантаті для хору й оркестру «Таємна вечерея» («La Cena», 1927), «Страстях» для солістів, хору й оркестру («La Passione», 1935), у яких композитор виступив як видатний майстер ораторіально-кантатного письма. Відроджуючи до нового життя великий пласт старовинної італійської культури – середньовічне поетичне мистецтво, – митець звертається до творчості поета, автора численних «священних вистав» Кастеллано Кастеллані (1461–1519). Інтерпретація євангельської історії К. Кастеллані стала текстовою основою «Страстей». У схвильовано-ліричному і водночас суворому характері музики відтворюється подія новозаповітної історії, останньої трапези Ісуса Христа з його учнями-апостолами, яка відбулася незадовго до його хресних страждань. У кантаті дванадцять персонажів, вокальну партію Христа доручено басовим голосам. Зорієнтованістю на григоріанську псалмодію, церковні лади та водночас мелодичну виразність сольних і хорових партій, гнучким поєднанням розвиненої поліфонічної та гомофонно-гармонічної фактури визначено своєрідний схвильовано-ліричний і водночас суворий характер цього твору. Композитор застосовує надзвичайно широкий спектр джерел вокального письма: від григоріанської псалмодії – до оперного речитативу та аріозних кантилен. Але переважає у вокальному мелосі кантати декламаційність, загострена експресивність у вимовлянні слова – якості, притаманні старовинному італійському мистецтву. Вокальне начало панує в кантаті, оркестр чутливо реагує на найтонші нюанси вокальної інтонації, подекуди підкреслюючи психологічний підтекст дії. Оркестрове письмо відзначається багатством і барвистістю звучання, виразною динамікою. Композитор широко застосовує контрапункт хорових голосів, різних оркестрових груп та окремих інструментів.

Показовим щодо стильових пошуків італійської музики міжвоєнних десятиліть є вокально-хорові твори на тексти Святого Письма Ільдебрандо Піццетті (Реквієм для мішаного хору, «De profundis clamavi» для мішаного хору, Три твори для хору на духовні тексти) у яких композитор знаходить смислові перехрестя вічних текстів і сучасних стильових та стилістичних принципів. У Реквіємі для мішаного хору а cappella (1922 – початок 1923) несподівана для цього жанру перевага просвітлених, умиротворених настроїв музики, рух від зосереджено сумних до піднесено екзальтованих образів із поступовим витісненням негативної образності, ясність та прозорість хорового голосоведіння, стрункість побудов окремих частин і композиції загалом надають твору класичної врівноваженості на рівнях змісту, форми, принципів розбудови музичної тканини, стилістики, забезпечують гармонічне взаємодоповнення різних елементів задля реалізації художнього задуму. На стилі Реквієму позначилася типова для тієї епохи тенденція до камернізації композиції. Він складається з п'яти частин, замість традиційних семи: інтроїта «Requiem» та «Kyrie eleison», які поєднані у першу частину, секвенції «Dies irae», «Sanctus», «Agnus Dei», «Liberate me». Усі номери, за винятком масштабного «Dies irae», невеликі за обсягом. Так, найменший із них – «Agnus Dei» – має лише 28 тактів. Камерність відобразилася і в секвенції «Dies irae». Її розгорнутий текст, який композитори часто ділили на кілька музичних номерів⁸, в І. Піццетті оформлений у цілісну частину, структура якої відзначається класичною стрункістю. Велику роль у Реквіємі відіграють принципи стильової взаємодії, завдяки яким у межах однієї композиції

⁸ Так побудовано Реквієм В. А. Моцарта.

поєднуються ознаки стилістики музики різних епох та різні способи розгортання музичного матеріалу у часі.

Творчість композиторів «покоління 1880-х» була одним із найважливіших музичних орієнтирів для італійських композиторів наступного покоління, з іменами яких пов'язана друга хвиля італійського музичного оновлення (1930–1940). Найбільш яскраві митці цього покоління, Г. Петрассі й Л. Даллапінкола, виступили фундаторами неомадригалізму – неоренесансної і необарокової течії в італійській музиці, пов'язаної з відродженням мадригальної традиції вокального мистецтва XVI–XVII століть. Захоплення мадригальними поліфонією та голосоведенням, гармонією і ритмом зіграло суттєву роль у формуванні їх індивідуального композиторського стилю.

Загальна тенденція в тогочасній італійській музиці до відродження хорових та симфонічно-хорових жанрів, посилена увага до релігійної тематики, вічних тем, а в музичній мові – вплив григоріанського хоралу та ренесансної духовної поліфонії виявилась у масштабних хорових композиціях Гофредо Петрассі. Духовну цінність Священного слова композитор осмислює у вокально-хорових творах «Псалом IX», «Магніфікат». Характеристичні особливості пізньоренесансного мадригалу стають своєрідним орієнтиром у творчих пошуках митця. У драматичному мадригалі «Хор мертвих» він зосереджується на застосуванні стилістичних засобів старовинного музичного мистецтва, ладо-тональної, тембрової символіки, виконавських прийомів-знаків давньої вокально-хорової музики⁹.

Поколінню композиторів, що виступили у 1930-х роках, належить заслуга трансформації в італійській музиці нових естетико-стилістичних засад європейської музичної культури. Луїджі Даллапінкола (1904–1975) – перший італійський музикант, який звернувся до авангардних технік, спираючись у своїх найсмівливіших відкриттях на споконвічну традицію і велике мистецтво минулого. Його цикл у трьох серіях «Шість хорів на слова Мікеланджело Буонарроті Молодшого» («Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane», 1933–1936) – це яскравий приклад авангардного відродження мистецтва італійського мадригалу. Цей цикл композитор присвячує Дж. Ф. Маліп'єро, творчість якого була музичним орієнтиром для Л. Даллапінколи. Цикл створений для різних виконавських складів. Перша серія (I. «Il coro delle Malmaritate»; II. «Il coro dei Malamogliati») – для мішаного хору, друга (Invenzione «Il balcone della rosa»; Cariccio «Il papavero») – для двох сопрано і двох альтів (або для дитячого хору, бажано хору хлопчиків із шести дискантів і шести альтів) та сімнадцяти інструментів (духових, струнних і фортепіано); третя серія («Coro degli zitti» – Ciaccona; «Coro dei Lanzì briachi» Gagliarda) для хору й оркестру. Якщо у «Трьох Лаудах» для сопрано чи тенора і тринадцяти інструменталістів («Tre laudi», 1936–1937), опері «Нічний політ» («Volo di notte», 1937–1938), «Піснях в'язнів» («Canti di prigionia», 1938–1941) для мішаного хору й ансамблю на слова молитви Марії Стюарт, Боеція і Савонароли митець обмежувався використанням дванадцятитонових тем, то у вокальних циклах «Грецької лірики» («Liriche greche»¹⁰, 1942–1945) на вірші античних поетів у перекладі Сальваторе Квазімодо, у творах зрілого періоду він повномасштабно застосовує додекафонну

⁹ Шейко А.О. Гофредо Петрассі. Відлуння Ренесансу. Київ : Музична Україна, 2016. 192 с.

¹⁰ «П'ять фрагментів із Сапфо» («Cinque frammenti di Saffo») для сопрано й камерного оркестру (1942); «Шість пісень Алкея» («Sex carmina Alcaei») для сопрано й одинадцяти інструменталістів, присвячені Антону Веберну (1943); «Два вірші Анакреонта» («Due liriche di Anacreonte») для сопрано й ансамблю (1945).

техніку, органічно сплавляючи її в неповторне ціле різноманітними стилістичними засобами старовинної вокальної музики – мадригалізмами, декламаційністю, чуттєвим сприйняттям слова, характерними інтонаціями. Таке поєднання стане одним із фундаментальних принципів творчої концепції Л. Даллапінколи. Вокально-хорова творчість стала для митця своєрідною творчою лабораторією, у якій шліфувалися нові засоби вокальної виразності, опрацьовувалися прийоми вокально-хорового письма – усе те, що дало йому змогу застосувати їх у своїх оперних шедеврах.

У першій половині ХХ століття ідея відродження минулої величі вітчизняного мистецтва об'єднувала італійських митців всіх поколінь. Композитори прагнули у своїй творчості акцентувати вагомість здобутків минулих епох – григоріанського хоралу, традицій вокальної музики XVI–XVII століть. У хорових композиціях органічно поєднуються інтонаційно-сміслові елементи докласичної музики (григоріанські наспіви, старовинні лади, риторичні фігури), принципи старовинної поліфонії з елементами і прийомами авангардних технік.

Література

1. Перейма О.З. Італійська опера ХХ століття: основні тенденції і напрями розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» ; Львівська держ. муз. академія ім. М.В. Лисенка, 2007. 16 с.
2. Шейко А.О. Гофредо Петрассі. Відлуння Ренесансу. Київ : Музична Україна, 2016. 192 с.

