

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Факультет мистецтв**  
**Кафедра музикознавства, інструментальної**  
**та хореографічної підготовки**

«Допущено до захисту»  
Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_

(підпис)

(прізвище, ініціали)

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2020 р.

**СТИЛЬ БІДЕРМАЙЄР У ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ:**  
**ВИКОНАВСЬКИЙ ТА НАВЧАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ**

Кваліфікаційна робота студентки  
групи ЗММм-15  
ступінь вищої освіти «магістр»  
спеціальності 014 Середня освіта  
(Музичне мистецтво)  
Цікуренко Жанни Володимирівни

Керівник: кандидат мистецтвознавства,  
доцент Власенко І. М.

Оцінка:

Національна шкала \_\_\_\_\_

Шкала ECTS \_\_\_ Кількість балів \_\_\_

Голова ЕК \_\_\_\_\_

(підпис)

(прізвище, ініціали)

Члени ЕК \_\_\_\_\_

(підпис)

(прізвище, ініціали)

\_\_\_\_\_

(підпис)

(прізвище, ініціали)

\_\_\_\_\_

(підпис)

(прізвище, ініціали)

\_\_\_\_\_

(підпис)

(прізвище, ініціали)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ СТИЛЮ БІДЕРМАЙЄР ЯК ФЕНОМЕНУ КУЛЬТУРИ</b> .....	7
1.1. Тракткування поняття «бідермайєр» у науковій літературі.....	7
1.2. Прояви стилю бідермайєр у різних видах мистецтва в контексті концепційної єдності .....	18
1.3. Специфіка бідермайєру в музиці.....	29
Висновки до розділу 1 .....	42
<b>РОЗДІЛ 2. ПРОЯВИ СТИЛЮ БІДЕРМАЙЄР У ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ЇХ ВИКОНАВСЬКИЙ ТА НАВЧАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ</b> .....	45
2.1. Композиторська класика вокального бідермайєру: виконавські особливості та навчальний потенціал.....	45
2.2. Становлення традицій виконання вокальних творів бідермайєру.....	56
2.3. Вокальні твори бідермайєру в навчальному репертуарі учнів музичних шкіл.....	67
2.4. Вокальні твори бідермайєру в навчальному репертуарі здобувачів середньої спеціальної та вищої освіти.....	75
Висновки до розділу 2 .....	85
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	88
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	90
<b>ДОДАТКИ</b> .....	99
Додаток А .....	99
Додаток Б.....	102
Додаток В.....	104
Додаток Г.....	107

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Сьогодні спостерігаємо великий інтерес підростаючого покоління до вокального мистецтва. Вітчизняна музична освіта відзначається реактивністю на нагальні запити: широко проводяться фестивалі й конкурси вокального виконавства, постійно з'являються нові репертуарні твори. Водночас захоплення сучасною музикою нерідко сусідить із браком уваги до світових шедеврів вокальної музики минулого. У наш час назріла необхідність переосмислення музичної спадщини з урахуванням новітніх досліджень стильових феноменів у їх взаємовпливі та здатності до розвитку в актуальних соціокультурних умовах. До таких феноменів, безумовно, належить бідермайєр.

У своєму розвитку бідермайєр не обмежився стилем мистецтва, а став виразником своєрідного світогляду, що породив новий тип культури. Через цю багатовимірність бідермайєр вивчається різними галузями мистецтвознавства (літературознавство, музикознавство, теорія та історія образотворчих мистецтв), естетикою, культурологією, соціологією. Перехідний характер даного стильового утворення зумовлює взаємодію з іншими стильовими напрямками.

Вокальна музика є чуйною до впливу бідермайєру насамперед в її камерних формах, що є важливими для навчального репертуару. Налаштованість сучасного вітчизняного суспільства на культурну організацію приватного відпочинку з акцентуванням гедоністичних якостей робить бідермайєр у його пізніх трансформаціях вельми актуальним.

Грунтовні дослідження бідермайєру презентовані працями німецьких (Г. Вейд [103], Р. Гаманн, Ф. Зенгле [101], Х. Кіндерманн [94], П. Клукхон [95], Р. Маджуг [96], Ф. Мартіні [97] та ін.), російських (О. Іванова [34; 35], Д. Лихачов [48], О. Михайлов [52; 54], Д. Сараб'янов [71] та ін.), українських (З. Жмуркевич, М. Наєнко, Д. Наливайко, І. Панькевич, Д. Чижевський та ін.)

вчених. Бідермайєр у музиці вивчають наші співвітчизники: О. Козаренко, О. Муравська, І. Навоєва, Ю. Олейнікова [58], Н. Чуприна [87] та ін.

Музична культура Німеччини і Австрії ХІХ ст. висвітлена у навчальному посібнику за редакцією Т. Цитович [55], Історії зарубіжної музики за редакцією В. Конен [40], двотомнику «Музична естетика Німеччини ХІХ ст.» [53], працях Г. Ворбса, П. Вульфюса, Г. Ганзбурга, В. Дамса, Л. Неболюбової, В. Холопової, Ю. Хохлова та ін. Питання вокальної музики в її історико-теоретичному та методичному ракурсах досліджено В. Багадуровим, Ю. Вайнкопом, П. Євсєєвим, Г. Ломакіним, М. Маркезі, О. Пузиревським, Ч. Сентлі, Г. Стуловою, О. Чишко та ін.

Незважаючи на наявність серйозних наукових доробків, існує потреба подальшого вивчення феномену бідермайєру в музиці, зокрема в сфері вокального мистецтва. Перспективним вважаємо педагогічний ракурс розгляду бідермайєру, що передбачає занурення у виконавський та навчальний контекст. Зазначені чинники зумовили вибір теми кваліфікаційного дослідження: **«Стиль бідермайєр у вокальному мистецтві: виконавський та навчальний контекст»**.

**Мета дослідження** – виявити особливості прояву стилю бідермайєр у вокальному мистецтві з урахуванням виконавських і навчальних потреб.

**Завдання:**

- проаналізувати трактування поняття «бідермайєр» у науковій літературі;
- простежити прояви стилю бідермайєр у різних видах мистецтва в контексті концепційної єдності;
- виявити специфіку бідермайєру в музиці;
- проаналізувати виконавські особливості та навчальний потенціал композиторської класики вокального бідемайєру;
- простежити становлення традицій виконання вокальних творів бідермайєру;

- висвітлити специфіку і значення вокальних творів бідермайєру в навчальному репертуарі учнів музичних шкіл;
- висвітлити специфіку і значення вокальних творів бідермайєру в навчальному репертуарі здобувачів середньої спеціальної та вищої освіти.

**Об'єкт дослідження** – бідермайєр як явище європейської культури і мистецтва.

**Предмет дослідження** – прояви стилю бідермайєр у вокальній творчості композиторів світового масштабу з їх потенційними виходами на виконавські та навчальні практики.

**Методологічною основою** роботи є загальна теорія стилів Г. Вельфліна, міждисциплінарна теорія стилю О. Устюгової, теорія стилів у музиці, заявлена працями Є. Назайкінського, В. Медушевського, С. Скребкова, інтонаційна теорія музики Б. Асаф'єва.

У роботі були використані **методи** дослідження: історико-типологічний, культурологічний, стильовий, текстологічний, виконавський аналіз, біографічний метод, методи узагальнення та систематизації.

**Апробація дослідження.** Основні положення магістерської роботи висвітлювалися у вигляді доповідей на конференціях:

- XXI Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Дні науки» (м. Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 24–25. 04. 2020 р.);
- щорічній загальноуніверситетській студентській конференції (м. Кривий Ріг, КДПУ, 14. 05. 2020 р.);
- Міжнародній науково-творчій конференції «Захід–Схід: Культура і мистецтво» (м. Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 14. 11. 2020 р.);
- III Міжнародній студентській науково-практичній конференції «Сучасне мистецтво в європейській культурі сьогодення» (м. Кропивницький, ЦДПУ ім. В. Вінниченка, 27. 11. 2020 р.);

– XXII Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (м. Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 03–04. 12. 2020 р.).

Основні положення магістерської роботи відображено в публікаціях:

Цікуренко Ж. В. Трактуння поняття «бідермайєр» у науковій літературі. *Актуальні проблеми мистецько-педагогічної освіти* : зб. наук. праць студентів факультету мистецтв КДПУ. Вип. 14 / ред. О. І. Шрамко (відп. ред.), І. М. Власенко, О. О. Петренко. Кривий Ріг : ФОП Маринченко, 2020. С. 115–118.

Цікуренко Ж. В. Новації жанру дитячої пісні у творчості сучасних українських композиторів. *Музична наука на початку третього тисячоліття* : збірник статей молодих музикознавців України. 2020, Вип. 10. URL : <http://onmavisnyk.com.ua/pages/vipusk-10-2020.html>

Цікуренко Ж. В. Вокальна творчість Р. Шумана в контексті сучасних соціальних викликів. Збірник наукових праць здобувачів освіти Криворізького державного педагогічного університету (до 90-річчя заснування). URL : <https://kdpu.edu.ua/>

Цікуренко Ж. В. Вокальні мініатюри бідермайєру в роботі педагога музичної школи. Матеріали Міжнародної науково-творчої конференції «Захід–Схід: Культура і мистецтво» (м. Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 14. 11. 2020 р. Одеса, 2020.

**Структура та обсяг роботи.** Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів (перший розділ складається з 3 підрозділів, другий розділ – з 4 підрозділів), висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури (103 позиції), чотирьох додатків. Основний зміст роботи викладено на 89 сторінках тексту.

# РОЗДІЛ 1

## ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ СТИЛЮ БІДЕРМАЙЄР ЯК ФЕНОМЕНУ КУЛЬТУРИ

### 1.1. Тракткування поняття «бідермайєр» у науковій літературі

Етимологія поняття «бідермайєр» (або «бідермейєр») має літературне походження і йде від власного імені. Німецькі поети Л. Ейхродт (1827–1892) і А. Куссмауль (1822–1902) усередині ХІХ ст. вигадали персонажа Готліба Бідермейєра – скромного поета-міщанина, який оспівував домашні радощі [8]. Вірші мали гумористичне, сатиричне забарвлення, а їх неіснуючий «автор» сприймався «високою» інтелігенцією здебільшого критично через вузькість ідеалів та інтересів. Поступово власне ім'я «Бідермейєр» стало узагальнюватися, синонімізуючись із поняттями «обиватель», «міщанин» або «бюргер». Якщо два перші виявляють соціальну характерність явища (устрій приватного життя), то третє акцентує його національно-територіальну приналежність. Такий шлях вів до становлення «бідермайєру» як терміну. Зародившись від конкретного імені, він акцентував типові риси, і згодом позначив актуальне для даного середовища соціальне явище.

Інша синонімізація співвідносила бідермайєр з поняттям консерватизму, що одночасно і відповідало реставраційній по суті епосі, яка його породила, і посилювало негативний відгук з боку романтично-революційно налаштованих представників австро-німецького суспільства.

Як і у більшості випадків, поняття бідермайєру оформилося пізніше, ніж саме мистецтво цього стилю. Початково в науковому обігу стиль бідермайєр сприймався критично. З цього приводу Д. Лихачов писав: «Від самого початку свого виникнення стиль бідермейєр піддавався нападкам з боку знавців мистецтва – як стиль еkleктичний, а тому смішний і позбавлений смаку. Це відобразилося в самій назві цього стилю, наданій йому ворогами. Потребувалося майже півстоліття, щоби стиль бідермейєр був реабілітований в

очах істориків мистецтв. Це відбулося на початку ХХ століття» [48, с. 173]. Ініціатива закономірно належала Німеччині. У 1913 р. письменник Г. Борхардт під псевдонімом Г. Герман опублікував збірку «Бідермайер у дзеркалі своєї епохи», складену з тогочасних щоденників, спогадів, листів та інших документальних свідчень. Наприкінці 1920-х рр. інтерес німецьких вчених до епохи Реставрації і бідермайєру як її дітища посилювався. В умовах, що склалися між двома світовими війнами, з їх активізацією нацизму та зародженням фашизму реставраційні стабілізуючі історичні періоди стали здаватися більш привабливими і гідними глибоких наукових досліджень.

Відмінності тлумачень терміну «бідермайєр» німецькими вченими пояснювалися їх оціночними поглядами на епоху. Велика кількість досліджень стосувалася літературознавства (Ф. Зенгле, Х. Кіндерманн, Р. Маджут, Ф. Мартіні Г. Понгс). Пропонувалися різні терміни для назви цього напрямку. Так, Р. Маджут вживав термін «бідермайєр» тільки до тривіальної (масової) літератури постромантичного періоду [96, с. 416]. Інші вчені пропонували альтернативні терміни: «бюргерська класика» (Г. Понгс) [100], «реалістичний ідеалізм» (Х. Кіндерманн) [94, с. 54], «бюргерський реалізм» або «ера Меттерніха» (Ф. Мартіні) [97]. В основу останнього терміну покладено ім'я Клеменса Меттерніха-Віннебурга – міністра закордонних справ в австрійському уряді в 1809–21 рр. і канцлера Німеччини в 1821–48 рр. Часто зустрічається поняття «передберезнева література», маючи на увазі березневу революцію в Німеччині 1848–1849 рр.

Найбільш життєздатним все одно виявився термін «бідермайєр», запропонований П. Клуххоном. Вчений розумів бідермайєр як перехідну стадію між романтизмом і реалізмом: «Ця епоха є не тільки наступницею романтизму, а, що набагато важливіше, успадковує традиції всього німецького літературного руху і, більш того, стала не тільки часом епігонства, але має власну специфіку. Сміливо можна казати: ця епоха – остання ще в деякій мірі уніфікована німецька культурна епоха, на яку ми сьогодні озиремося з явним почуттям заздрості. Як термін для позначення цієї епохи використовують останнім часом



слово «бідермайєр» [95, с. 66]. Сьогодні це мистецтвознавче поняття знайшло широке використання і поважне ставлення.

Щодо візуальних мистецтв термін «бідермайєр» був запропонований вченим Г. Беттіхером (1894) з приводу художнього оформлення інтер'єру. На початку ХХ ст. вийшли статті А. Шестага про бідермайєр у образотворчому мистецтві. У 1922 р. з'явилася фундаментальна праця П. Шмідта «Живопис бідермайєру» [83, с. 8]. Короткі замітки про бідермайєр містилися у Великій радянській енциклопедії, Малій радянській енциклопедії та «Загальній історії мистецтв». У вітчизняному мистецтвознавстві термін закріпився завдяки ініціативі Д. Сараб'янова. Продовжили вивчення бідермайєру в образотворчому мистецтві вже в пострадянський період М. Дмитрієва, А. Іконніков, Ю. Тарасов [76] та ін. Так, М. Дмитрієва вважає бідермайєр стилем образотворчого мистецтва ХІХ ст., порівняним за значущістю з романтизмом і реалізмом. А. Іконніков роз'яснює вплив бідермайєру на архітектуру [6]. У 1960–1970-х рр. увагу на бідермайєр у літературі звернули М. Берковський, О. Михайлов, С. Тураєв. Значною віхою у вивченні бідермайєру в слов'янському та європейському контексті стало видання колективної монографії під керівництвом Л. Полубояринової у 2016 р. [11].

У науковій літературі немає єдності стосовно сутності бідермайєру. Являє він собою стиль чи культурну епоху, по-різному вирішується вченими. Розмежування цих понять позначили праці Ф. Зенгле. Вчений вважав стиль бідермайєр конкретним концепційним утворенням, а культурною епохою бідермайєру – сукупність життєвих і мисленнєвих явищ із 1815 по 1848 р. [101].

Більшість науковців розуміє бідермайєр як стиль. Німецький дослідник Г. Вейд зазначав: «Існуюче поняття «стиль бідермейєр» від самого початку було наповнене значенням банальним і обивательським, що не підійшло би для означення епохи і стилю, як, наприклад, терміни «готика» і «бароко». Однак саме ці слова сьогодні, переживши століття, стали не синонімами «варварства» і «руйнування», а позначеннями стилів високого мистецтва» [103, с. 318].

Бідермайєр як стиль мистецтва розглядають І. Антонова, М. Бент [7], М. Берковський, В. Бранський [13], В. Власов [17], Д. Лихачов [48]. У більшості досліджень за основу вивчення береться вершинний етап його прояву, що дозволяє бачити в даному стильовому утворенні риси сталості. Процес становлення стилю бідермайєр, погляд на окремі його характеристики в історичній зумовленості пропонує сучасна дослідниця О. Іванова [34].

У контексті вивчення поняття бідермайєр як стилю вважаємо доречним уточнити термін «стиль». Буквально «стиль» означає паличку для письма [74, т. 9, с. 698]. Слово характеризується багатозначністю. Найбільш близьким до нашого дослідження є «сукупність ознак, що характеризують мистецтво певного часу, напряду або індивідуальну манеру митця» [74, т. 9, с. 697].

Поняттям «стиль» позначають явища, що об'єднують всі види мистецтва на певному етапі їх розвитку, тобто поняття стилю є історичним за своєю природою. Класичне розуміння сутності стилю в його історичному контексті було запропоновано Г. В. Ф. Гегелем. Філософ вважав стиль «формою», що переходить у «зміст» [25, с. 305]. Стиль, за Г. В. Ф. Гегелем не є чимось застиглим, він містить у собі, як постійні (естетично-нормативні), так і варіативні (життєво-історичні) ознаки.

У ХХ ст. поняття стилю розшаровувалося і наділялося багатьма смислами, що змушувало вчених шукати єдності поняття. Цілісність стилю підкреслювалася філософом О. Лосєвим, вченим-естетиком Г. Поспєловим, літературознавцем П. Сакулїним [69] та ін. О. Лосєв визначав стиль як «принцип конструювання всього потенціалу художнього твору на основі тих або інших надструктурних і позахудожніх заданостей і його первинних моделей» [49, с. 226]. На думку Г. Поспєлова, «у творах всіх видів мистецтва стиль – це загальні принципи організації їх різнобічної і багатогранної образної форми, що виражає їх ідейно-емоційний зміст» [65, с. 190].

У культурологічний контекст поняття стилю вперше включив О. Шпенглер [89]. Це було підхоплено вченими інших країн [18]. Так, широке розуміння стилю пропонував вчений-естетик Ю. Борєв: «Стиль – це

літературознавча, мистецтвознавча, лінгвістична, культурологічна і естетична категорія. За останнє століття... в понятті «стиль» все більше посилювався культурологічний сенс. Стиль виступив як якість даної культури, що відрізняє її від будь-якої іншої, як конструктивний принцип побудови культури» [12, с. 76]. Таке широке культурологічне тлумачення на сьогодні є найбільш актуальним, що підтверджується сучасними монографіями та дисертаційними дослідженнями останніх років. Серед монографій зазначимо праці Т. Орлової [60], О. Устюгової, О. Шевнюк та ін. Так, О. Устюгова пропонує теорію стилю, засновану на міждисциплінарному підході при домінуванні культурологічних позицій. Такий різнобічний підхід, вважає О. Устюгова, дозволяє отримати найбільш повне уявлення про стиль як культурний феномен. На думку вченої, «стиль є найважливішою формою самоконструювання культури, конституюючи та онтологізуючи такі сенси, як індивідуальність, національна культура, групова культура, субкультура, культурно-історична епоха» [82, с. 65]. Тому згідно культурологічного підходу для складання правильного і повного уявлення про бідермайер необхідно враховувати весь спектр категорій, притаманних цьому стилю, що виявився у різних галузях культури. Саме культурологічне розуміння стилю видається нам найбільш вірним у визначенні особливостей стилю бідермайер, бо бідермайер – складне явище, що задіює мистецтво, філософію, політику, соціологію, літературу.

Поняття бідермайеру як стилю, на думку вчених, має свої рівні – художній стиль, стиль окремого виду мистецтва, стиль епохи, стиль життя.

Найширше трактування бідермайер отримує в понятті *стилю життя* (К. Бетхер, М. Дмитрієва, С. Петрикова). Дослідниця Н. Єлінер зазначає: «Стиль життя – загальна історична проблема системних взаємодій у західноєвропейській культурі, що визначають світовідчуття, світорозуміння і світогляд у системі «людина – суспільство», без яких немислима оцінка стилю як явища і процесу» [32, с. 41]. Термін «стиль життя» є широко вживаним у сучасних гуманітарних науках. Стосовно бідермайеру стиль породжувався життям численного бюргерського середовища XIX ст. Реставрація, що настала

після бурхливих військових і революційних подій, зумовила поміркований характер стосунків і зниження соціальної активності. Територіальна роздрібненість Німеччини відобразилася в мистецтві в обмеженні масштабів проблем, підкресленому інтересі до приватного життя звичайної людини. Бідермайєр створює культ домашнього родинного життя, невід'ємного від національних рис німецького характеру (грунтовність, стабільність, охайність).

Оскільки мистецтво бідермайєру мало значне поширення, відображало загальні світовідчуття конкретного історично сформованого соціуму в певному часовому проміжку його можливо розглядати як *стиль епохи* (Ф. Зенгле). Поняття стилю епохи є дещо вужчим за поняття «стиль життя». Дослідники по-різному трактують стиль епохи: 1) як стильові якості певного часового проміжку; 2) як масштабну стилістичну єдність. Друге трактування пропонується в працях Ю. Борєва, Д. Лихачова та ін. На думку Ю. Борєва, стиль епохи «перекриває всю стильову багатоманітність художніх явищ даної епохи» [12, с. 85]. З погляду Д. Лихачова, стиль епохи, як «єдиний для всіх мистецтв і для всього свого часу», виникає в умовах, коли «сприйняття творів мистецтв відрізняється порівняною негнучкістю, «жорсткістю», коли воно не стало ще легко пристосовуватися до змін стилю» [48, с. 431]. Єдність стилю епохи, як вважає Д. Лихачов, нівелює розвиток індивідуальних стилів [48]. З такої точки зору виходить, що стиль епохи може проявлятися виключно в «моностильових» епохах (Давній Схід, античність, романський стиль, готика, ренесанс). Починаючи з XVII ст., починається динамічна зміна та співіснування різних стильових характеристик. Тому ряд вчених сучасності (О. Іванова та ін.) не погоджується з думкою про приналежність бідермайєру до стилю епохи через вираженість його поєднання з іншими стилями, які існували протягом першої половини XIX ст., а також відсутність єдності щодо всіх видів мистецтв.

Бідермайєр як *художній стиль* позначає напрямок у мистецтві або творчість майстрів, яка, на думку В. Власова, засновується на «повній відповідності обставин життєвого укладу, побуту широкого кола людей, їх внутрішнього світу формам мистецтва» [17, с. 122].

Як *стиль окремого виду мистецтва* бідермайєр має локалізованість, він виразно проявився в інтер'єрі, виготовленні меблів, живописі, прикладному мистецтві тощо, про що йтиме мова у наступному підрозділі.

Інше питання, яке викликає суперечки в науковому світі, міра поширення бідермайєру і, відповідно, можливість застосування даного терміну до різних національних утворень. Ряд вчених обстоює локальне визначення терміну як феномену австро-німецької культури (О. Іванова, О. Михайлов та ін.). Так, дослідниця О. Іванова визначає бідермайєр як суто німецький культурний феномен і пише: «стиль бідермайєр – це одна зі специфічних форм відображення дійсності в німецькій культурі ХІХ ст., характерні особливості якої визначає внутріполітична стагнація, територіальна будова країни, уклад життя німецького бюргерства в цілому» [34, с. 169].

На принципово іншу позицію одним із перших став американо-румунський історик культури В. Немояну у 1980-х рр. [99]. Він висунув думку про загальноєвропейське поширення бідермайєру. Його точка зору з деякими уточненнями сприймається сучасними українськими вченими (О. Козаренком, Ю. Олейніковою, Н. Чуприною та ін.). Так, Н. Чуприна вважає, що сама прилученість бідермайєру до ідеалів Реставрації вказує на різнонаціональні його прояви [87, с. 10], відмінні від німецького витоку. Російська вчена Т. Анікіна наголошує, що бідермайєр може бути проявленим у різних слов'янських народів, що обговорювалося на Міжнародному науково-дослідницькому семінарі «Слов'янський бідермейєр і його європейські контексти» [4]. Визнається, що приналежність територій багатьох слов'янських країн до Австро-Угорської імперії посилила асиміляційні процеси, що призвело до втілення ідей бідермайєру в культурі України, Боснії, Герцеговини, Словачії, Словенії, Чехії, Хорватії, Сербії, Польщі, Росії.

Оскільки бідермайєр є явищем австро-німецької культури постнаполеонівського періоду, причини його появи прийнято пояснювати з точки зору історії: громадяни втомилися від численних війн і націоналістичних ідей. Хронологічно відповідна бідермайєру доба Священного Союзу

позначилася більшою стабільністю, націленістю на відродження освяченого релігією порозуміння [61, с. 11]. Підтриманий більшістю керівників європейських держав Священний Союз утворив початково міцну міжнародну організацію з клерикально-монархічною ідеологією. На середину XIX ст. Священний Союз виявив суперечності між його учасниками, що спричинило подальший розпад. Ставлення до Священного Союзу населення було неоднозначним. Зокрема, в сфері мистецтва культивованій ним героїчно-громадянський і християнсько-релігійний пафос не завжди знаходив відгук у публіки, виражаючись у іронії як художньому засобі.

Стиль бідермайєр по своїй суті є перехідним і полістилістичним утворенням. Це пояснює різне його тлумачення науковцями. Вчені у сфері образотворчості здебільшого співвідносять бідермайєр із версіями класицизму, тоді як літературознавці та музикознавці інтерпретують бідермайєр як перехід від романтизму до реалізму. Деякі мистецтвознавці вважають бідермайєр не самостійним стилем, а здрібненою модифікацією класицизму в стадії ампіру. Цьому заперечує О. Іванова: вчена визнає впливовість ампіру на стилеутворення XIX ст. у цілому, однак бачить його безпосередню дію на бідермайєр лише в сфері оформлення інтер'єру. Важливішим вбачається виявлення характеру і причин трансформації ампіру в бідермайєр [34, с. 172], адже ампір був «імперським» стилем у мистецтві Європи кінця XVIII – початку XIX ст. і, насамперед, проявився у Франції, з якою Німеччина воювала. Ампір характеризувався пафосністю, прихильністю до громадянських «високих» ідеалів, тому був багатим на помпезний декор (військова та геральдична емблематика, лаврові вінці, фантастичні тварини тощо). На відміну від ампіру, бідермайєр позбавлявся ідеї громадянськості, політичної тенденційності, спрямовувався на естетизацію не суспільного, а приватного родинного буття.

О. Устюгова слушно акцентує сприйнятливості бідермайєру до характеристик більшості попередніх стилів: «переклик із чутливістю сентименталізму, грайливістю рококо й лаконічністю ампіру, романтичною мрійливістю» [81, с. 162].

Визнаючи полістилістичність бідермайєру, підкреслюємо його здатність до адаптації різних ознак художності, що забезпечує життєстійкість явища в історичному поступі аж до сучасних трансформацій. У такому розумінні бідермайєру для нас є важливою думка І. Власенко, що «художній стиль – це метафорично обумовлена типологія художнього висловлювання, яка містить «накладення» змістів (за типом гегелівського накладення образів у художньому образі)» [16, с. 27]. Бідермайєр багатий накладеннями насамперед стильовими.

Ряд дослідників вживає стосовно бідермайєру поняття «еклектичний» стиль (еклектика – від давньогр. «вибираю», «обираю» – це змішування ознак, елементів різних стилів). При цьому сама сутність еклектики тлумачиться по-різному. Так, О. Устюгова вважає бідермайєр не власне «еклектичним» стилем, а «провісником прийдешньої еклектики, що з'єднувала ознаки різних історичних стилів» [81, с. 162]. В. Власов акцентує у розумінні еклектики механічність поєднання елементів. Він пише: «Художники бідермайєру не створили принципово нових, оригінальних форм, вони використовували старі елементи Ампіру, австрійського стилю «цопф», англійського класицизму, поєднавши їх з ліричністю романтизму, враховуючи при цьому і звичний уклад життя німецького бюргерства» [17, с. 106]. У такому тлумаченні поняття еклектики набуває негативного змістового відтінку.

Інший підхід трактує еклектику як потенціал для виникнення нових художніх якостей, що є саме по собі позитивним. Такого погляду дотримується Д. Лихачов. Вчений зазначає: «Еклектизм, звільняючи мистецтво від тиранії єдиного стилю, робив можливим виникнення нових течій в галузі театру, живопису, музики, поезії» [48, с. 175]. Сам «вибір» еклектичним стилем вже існуючих стилістичних елементів здатний уточнити для дослідників його ідейно-світоглядні основи, що є дуже цінним. Тому стосовно стилю бідермайєру характеристика еклектичності несе позитивний сенс і відповідає історичній ситуації, що склалася. Бо, як наголошував Д. Лихачов, «не лише наявність єдності, але і сама відсутність єдності стилю є певною мірою

характерною для свого часу» [48, с. 173]. Еклектичність бідермайєру засвідчує взаємодію стилів, що уможливилася від Нового часу.

Витоки бідермайєру сягають ідейних засновків та культурних традицій епохи Просвітництва [92, с. 87]. Серед низки стильових тенденцій, притаманній цій епосі, варто виділити просвітницький реалізм. Його демократичні ідеї, висунуті, насамперед у літературі (Й. Гердер, Й. Гете, Г. Лессінг, Ф. Шиллер), орієнтували митців на конкретизоване відображення оточуючого світу, місця людини в ньому. Нерідко філософські ідеї просвітителів матеріалізувалися у літературних образах, що робило їх доступнішими для широких верств населення.

Втім, відмінність бідермайєру від реалізму (як просвітницького, так і власне реалізму XIX ст.) полягала у відсутності аналітико-соціального підходу до дійсності. Бідермайєр схильний ототожнювати дійсність з повсякденним побутом. Також у бідермайєрі дійсність і особистість не конфліктують. Особистість знаходиться у гармонії з дійсністю, вона відчуває її як матеріально сформоване середовище.

Іншим стильовим напрямком, що стимулював розвиток бідермайєру, був сентименталізм. Сентименталізм постав альтернативою раціоналізму, який культивувався Просвітництвом. Він вивів на перший план почуттєве пізнання. Як і реалізм, сентименталізм відчував інтерес до представників третього стану. Бідермайєр запозичив у сентименталізму думку про співвіднесеність природності та моральності. Чеснота, згідно таким уявленням, трактувалася вродженою властивістю особистості. Визнання ролі суспільства у формуванні добродісного героя означало ідеалізацію цього суспільства. Як пояснює О. Іванова, «простий бюргер первинно добродісний. Він живе по волі серця, отже, його вчинки і його погляди завжди чисті, щирі і продиктовані виключно його високоморальними переконаннями. Інших у нього просто немає» [34, с. 173].

Нарешті, бідермайєр так відчутно наслідував романтизму, що навіть деякі вчені називають його «одомашненим романтизмом» (зауважимо, що обидва



стилі зародилися в Німеччині). Як і романтизм, бідермайєр намагався поетизувати життя, бути мрійливим і щирим у почуттях. Однак, бідермайєр волів бачити поезію не у духовних зусиллях особистості, а у самому оточуючому середовищі, звичних речах. Романтики орієнтувалися на інтелектуальну еліту суспільства, діячі бідермайєру – на середньостатистичного мешканця. Філософічність романтизму бідермайєру не притаманна. Це визначає побудову художніх образів бідермайєру при наявності спільних із романтизмом сюжетів і навіть композиційних рішень. Поетика романтизму в бідермайєрі «знижується» і позбавляється яскраво індивідуального вираження. Пояснимо це на прикладі образу митця. Як наголошує О. Устюгова, «вищою духовною насолодою для особистості романтика був стан хвилювання від почуття взаємопроникнення зі світом... Героєм же мистецтва бідермайєру була звичайна пересічна людина, життя якої протікає в реальній дійсності, пристосована до повсякденного побуту, предметного середовища» [81, с. 164]. Відповідно, образ митця трактувався не як образ людини, запаленої божественним вогнем, а як образ фахівця, зайнятого звичними справами.

Можна вважати, що бідермайєр і спирався на романтизм, і відкидав проблеми, пов'язані з його розвитком (від 1830-х рр. у романтизмі намічалися ознаки кризи). Бідермайєр певною мірою сприйняв високість і поетичність романтизму, але стояв на позиції про несумісність його ідеалів із реальною дійсністю.

Стосовно соціальної типології стилю довгий час вважалося, що бідермайєр є виключно дрібнобуржуазним, оскільки німецьке словоутворення «Бідерманн» позначає консервативного представника середнього класу, врівноваженого, позбавленого фантазії, цінуючого комфорт і спокій (синоніми – «обиватель», «філістер»). Але пізніші дослідження довели, що бідермайєр користувався попитом і у аристократії, живився її ініціативами [51; 68].

Отже, бідермайєр являє собою стиль, здатний проявлятися на різних рівнях (стиль життя, стиль епохи, художній стиль, стиль конкретного виду мистецтва) та в різних видах мистецтва. Аналіз наукової літератури показав, що

сучасний розгляд стилю має спиратися на міждисциплінарний підхід, який включає погляди філософії, соціології, психології, історії, мистецтвознавства. Саме такий підхід дозволяє розглядати бідермайєр як єдину складну систему, що постала відображенням світовідчуття бюргерства першої половини ХІХ ст. Попри австро-німецькі витоки поняття бідермайєру може бути застосовано до культури інших країн.

У визначенні даного поняття ми приєднуємося до Н. Чуприної і вважаємо, що бідермайєр – самостійний стильовий напрям епохи Реставрації, який опонував матеріалізму-раціоналізму художнього мислення минулих століть, але відтворював у «малих формах» масштабні ідеї минулого в пам'ять про символізм духовного мистецтва ранньохристиянської традиції [87, с. 48].

Процес становлення стилю бідермайєр демонструє глибинний зв'язок із традиціями національної німецької культури. Його коріння ведуть у ХVІІІ ст., а найбільш впливовими напрямками на формування бідермайєру є просвітницький реалізм, класицизм у стилі ампіру, сентименталізм, романтизм.

## **1.2. Прояви стилю бідермайєр у різних видах мистецтва в контексті концепційної єдності**

Хоча стиль бідермайєр характерний для Німеччини і Австрії 1815–1840-х рр., слово «бідермайєр» утверджується в середовищі мистецтвознавців від ХХ ст. Первинно воно вживається вузько локально: для найменування стилю меблів та інтер'єру. Надалі «бідермайєр» набуває статусу видової мистецької типології: його застосовують щодо живопису і декоративно-прикладного мистецтва в цілому, а дещо пізніше – стосовно літератури і музики. Меншою мірою бідермайєр виразився у театрі. Такий рух терміну свідчить про першу значущість для бідермайєру мистецтв, безпосередньо необхідних для організації предметно-просторового середовища життя.

Цікавий і глибокий погляд на розвиток терміну «бідермайєр» стосовно видів мистецтва пропонує дослідник О. Михайлов. Він пише: «від бідермайєру

як стилю меблів ідуть лінії узагальнення – бідермайєр як стиль архітектури, як стиль прикладного мистецтва, як стиль образотворчого мистецтва в цілому; бідермайєр як стиль життя («побут», культура побуту), бідермайєр як культурна епоха в цілому. Стаючи законом епохи, бідермайєр знову включає в своє поняття весь її зміст, усі її протиріччя, і в цьому відношенні досягає протилежності первинних «меблевих» характеристик (практичність, зручність і доцільність)» [54, с. 84]. У цьому спостереженні вченого бачимо спробу виявити концепційну єдність стилю бідермайєр у різних його видових художніх проявах.

У кваліфікаційній роботі термін «концепція» (від лат. *conceptio* – система розуміння) трактується як комплекс поглядів на пов'язані між собою елементи, які утворюють систему [74, т. 4, с. 275]. В даному випадку системою виступає стиль бідермайєр. Побудова концепції надає можливість об'єднати знання щодо різних видів мистецтва, виявити притаманні ним спільні закономірності.

Концепційно мистецтво бідермайєру прагне відповідності основам німецької ментальності – патріархальності, сімейності, розважливості. І робить це з урахуванням найновіших технічних та ідейних віянь. Наголосимо, що стиль бідермайєр оформлювався в умовах економічного піднесення, розширення соціальної сфери: заможні та впевнені в завтрашньому дні бюргери потребували від мистецтва побутової орієнтації, краси і зручності, акцентування місцевої культурної специфіки.

Бідермайєр естетизує міщанську малість побуту. Втім, як зазначають словниково-довідникові видання, у стильовому варіанті «високого бідермайєру» особливий акцент робиться на духовно-релігійному посвяченні буттєвих «малих справ», проявах «великого в малому» [10, с. 138].

За своєю сутністю бідермайєр є не стільки географічно локалізованим (Німеччина – Австрія), скільки регіональним, провінційним, хоча в цьому стилі працювали й столичні митці (із Берліна, Відня). Регіоналізм бідермайєру відчутний у іменуваннях митців за приналежністю до міста, а не до держави в цілому (наприклад, стосовно бідермайєру правильніше казати «дрезденський

художник», аніж «німецький художник»). Також бідермайєр, на відміну від класицизму або ампіру, характеризується відсутністю офіційного статусу при наявності державної підтримки. Таким шляхом цей стиль дозволяв митцям більшу вільність у творчому самовираженні.

Бідермайєр орієнтований на публіку [8]. Цей стиль не висуває геніїв, масштабно порівняних до митців романтизму, а зосереджується на впровадженні художніх досягнень у досить широкі прошарки суспільства. Успішність митця в добу бідермайєру визначається не стільки особистісними показниками, скільки прихильністю публіки. Тогочасна публіка надавала перевагу митцям, «близьким» до неї, налаштованим на створення доступної, але емоційно щирої художньої продукції. Митці задовольняли смаки публіки, що виразилося в розквіті мистецьких форм утилітарного призначення, і одночасно виховували їх, в тому числі через забезпечення зв'язків із традиціями минулого.

У будь-яких видах мистецтва бідермайєр виявляє *речовинність* як концепційну рису стилю. Якщо декоративно-прикладне мистецтво прямо продукує річ, яка сприймається бюргером як культурна цінність, то у вільних мистецтвах речовинність виявляється більш складним шляхом. Як наголошував О. Михайлов, перед художниками постає проблема точної передачі дійсності в її речовинності, в її матеріальній реальності [54, с. 683]. Тому у видатних митців бідермайєру матеріальна речовинність зводиться до речовості світу. О. Михайлов зазначав, що речі «розташовані, розставлені міцно... вони – кожна сама по собі» [52, с. 56]. З цієї причини речі зображувалися у найбільш вигідних ракурсах: «...вся істина дійсності полягає у речі й тільки речі як чітко оформленому й міцно усталеному контурі смислу» [54, с. 684]. Це породжувало інтерес до деталей. Однак, вони трактувалися не символічно, а зв'язувалися одна з одною з позицій людських вимог до створення функціонального середовища життя. У творах часових мистецтв речовинність виражалася у конкретизації сюжету, місця дії, відсиланнями до зорових образів, найтіснішим

зв'язком із побутовими «матеріальними» практиками культурного відпочинку (святами, розвагами, дружніми зібраннями тощо).

Речовинна «наочність» і «конкретність» принципово відрізняє бідермайєр від романтизму. Для останнього найважливішим є складне життя людського духу, тому йому властиво мріяти про невизначене, нездійснене. У романтизмі герой неодмінно страждає і через це формує свою особистість. Герой бідермайєру прагне комфорту і постає як особистість остаточно сформована, переконана в своїх діях. Згідно з таким розумінням особистості завданням митця бідермайєру є досягнення гармонії внутрішнього і зовнішнього. Тому статика в бідермайєрі буде переважати над динамікою (цим можна пояснити першість прояву стилю саме в просторових мистецтвах).

Потяг до гармонії в бідермайєрі актуалізує жанрові показники ідилії (від лат. *idyllium* – «невелике зображення», «картинка») як зображення мирного патріархального побуту, безтурботного життя у злагоді з природою. Семантично ідилія пов'язується з образами природи, сільської місцевості, сім'ї, щасливих закоханих. Інколи ідилія містить вказівки на античність як «золоте століття» культури (наприклад, у поезії Е. Меріке).

Через базовість «речовинності» досить рано і відчутно бідермайєр виразився в оформленні *інтер'єру*. Саме в даній сфері поняття «бідермайєру» вживається дуже часто, що пояснюється первинним зв'язком із побутом Німеччини середини XIX ст., бажанням бюргерів комфортного життя у власному «родинному» будинку.

Бідермайєр в інтер'єрі змінив просторі зали на домашні кімнати, поцінував не стільки розкіш, скільки затишність і функціональність. У будинку з'явилася так звана «чиста кімната», або «недільна кімната», призначена для прийому гостей і влаштування культурних заходів (в наслідування аристократичного салону).

Войовнича атрибутика втратила актуальність, та і взагалі ліпного декору поменшало. Класичні елементи проявлялися лише в строгості пропорцій, ясності ліній, симетричності, кольоровій стриманості. Цінувалися природні

матеріали, особливо ті, що несуть «тепло домашнього вогнища» (наприклад, меблі з червоного дерева або дерев світлого кольору. При цьому перевага надавалася місцевим породам – вишні для червоних меблів, ясеню, дубу для світлої тощо). Кімната повинна була здаватися просторою, світлою. Основна група меблів розташовувалася в центрі. Доповнювали інтер'єр кутові шафи, етажерки, трюмо.

Меблі, зроблені «для сім'ї», були лаконічними, міцними, зручними. Спинки крісел робилися плавно вигнутими, з підлокітниками. Ствердженню круглих ліній і форм сприяло технічне відкриття австрійського майстра меблів М. Тонета, зроблене близько 1830 р. Він навчився вигинати будь-яку деревину на водяній парі, що дозволило отримувати легкі меблі округлих силуетів (знамениті «віденські стільці») [75].

Цінувалися оригінальні конструкторські рішення, спрямовані на збільшення комфорту при економії місця, – розсувні столи, столи з відкидною стільницею, столи й стільці, які могли трансформуватися в бібліотечні сходи, бюро, письмові столи і шафи з численними шухлядками. Різноманітні шафи й комоди є найпопулярнішими меблями тієї епохи. Використовувалися рівні поверхні, які дозволяли милуватися природною текстурою й кольором дерева. Прості геометричні форми визначали корпус предметів меблів. Дверцята меблів часто прикрашалися рамками. Бідермайєр не висував жорстких вимог до висоти стель, форми дверних і віконних прорізів. Надавалася перевага однотонному забарвленню приміщення (поширені кольори – глибокий багряний, насичений коричневий, теплий жовтий та ін.). Підлоги робилися з дерева (паркет), допускалося використання однотонного або орнаментованого килима. Необхідним був контрастний кольоровий акцент: елемент декору контрастного кольору або предмети меблів іншого кольору. Часто меблі передбачали яскраву оббивку, могли вішатися складні штори з дорогих тканин із квітковим орнаментом. Декор бідермайєру «від'ємний», здатний до переміщення, – невеликі картини, вишиті речі, порцеляна, годинники, настільні лампи [75].

Бюргерство дуже любило живі кімнатні рослини, які встановлювалися на вікнах, спеціальних підставках і етажерках (див. Додаток А).

Нерідко інтер'єр прикрашався творами живопису. В них не було міфологічних і героїчних сцен, пропонованих класицизмом або ампіром, натомість актуалізувалися жанрові сценки, портрети, пейзажі, зображення затишних інтер'єрів [9].

У *станковому живописі* бідермайєр також наближується до споживача. Він виявляє інтерес до повсякденного життя звичайних (навіть «маленьких») людей – тогочасних містян і селян. Ставлення художника до них доброзичливе, але не без відтінку гумору. Для картин характерний малий формат і ретельність малюнку. Образи підкреслено інтимні, «домашні». У світі маленької людини митець намагається знайти ідилію, захоплюючись вмінням радіти звичайним речам [61, с. 11]. Наприклад, мюнхенський художник-самоук Карл Шпіцвег створив галерею портретів мешканців бідних кварталів («Бідний поет», «Вуличний музикант», «Дівчина з козою» тощо). Подібних обивателів у Німеччині називали «філістерами». Їх характеризували як обмежених провінціалів без високих духовних прагнень і такими зображували у творах. Кассельський художник Йоганн Хюммель у картині «Розважальний сад у Берліні» показав, як відпочивальники різних соціальних і вікових груп із цікавістю дивляться на перевернуті зображення у величезній гранітній вазі [9].

Живописці бідермайєру звертали прискіпливу увагу на деталі реального світу. Так, пейзажист із Дрездена Адріан Людвіг Ріхтер писав у листі: «Я живу хоча й тісно, але затишно за містом і пишу тобі цього листа (у неділю вдень), сидячи у тінистій альтанці. Переді мною ряд квітучих трояндових кущів; час від часу їх колише вітер, і він же раптом перегорнув сторінку мого листа – ось чому на ньому велика чорнильна пляма» [2, с. 245]. Тут привертає увагу як навантаженість тексту зоровими «речовинними» образами, так і факт цінування безпосередньої речової даності бідермайєром: митець не змінив сторінку, а залишив з чорнильною плямою як відбитком вітряного дня.

Протиставлення бідермайєру академічним традиціям складало окрему тему в межах даного стилю. Митці могли кепкувати з приводу художніх цінностей минулого. Наприклад, у картині Йоганна Хазенклевера «Сцена у майстерні» показано молодих бідно вдягнутих, але веселих живописців, які стоять біля величезного полотна, повернутого зворотним боком. На ньому висить брудна робоча сорочка, саме полотно помічене залишками фарби, бо об нього витирали пензлі. У майстерні не прибрано: різноманітний непотріб, книги з мистецтва, атрибутика постановочних натюрмортів виглядають рівнозначущими. З іронією ставиться до носіїв культури і згадуваний К. Шпіцвег («Книжковий хробак», «Наука і мистецтво», «Письменник» та ін.).

Живописні твори бідермайєру користувалися широким попитом. Вони були недорогими, а тому і доступними. Невибагливу публіку залучала зрозумілість сюжету, ретельне зображення деталей, відсутність «жорстоких» тем, приємна для ока м'яка спокійна колірна гама.

Жанри живопису бідермайєру – побутовий (провідний у даному стилі), портрет, пейзаж, інтер'єр, натюрморт. Одним із перших портретів бідермайєру є «Автопортрет у майстерні» (1811) дрезденського художника Георга Фрідріха Кьорстинга [20]. Митець товаришував із художником-романтиком Каспаром Давидом Фрідріхом і запозичав деякі його художні прийоми, наприклад, зображення персонажів зі спини. Саме так зроблено у автопортреті Г. Ф. Кьорстинга. Але якщо у К. Д. Фрідріха глядач замислювався про внутрішній світ самотнього персонажа, то у Г. Ф. Кьорстинга він може без зніяковілості вивчати обстановку його житла. Про господаря розповідає не його дух, а його речі. Тобто світ портрету бідермайєру об'єктивний, людина не має виняткової значущості, вона постає у зв'язку з обстановкою житла.

У пейзажах показувалося життя невеликих міст Німеччини і Австрії. Нерідко картини граничною конкретністю нагадували фотографії, вони могли містити і жанрові ознаки портрету. Так, берлінський художник Франц Крюгер у картині «Парад на Оперній площі» зобразив безліч відомих людей – скрипаля Н. Паганіні, літераторів братів Грімм, архітектора Ф. Шинкеля [20, с. 106].



Через прояв у різних видах мистецтва і прагнення до синтезу здобутків бідермайєр викликав злет літературного жанру живопису і книжкової ілюстрації. Збиральницька етнографічна діяльність спонукає митців до втілення світу народних казок і легенд. Так, мюнхенський живописець Моріц фон Швінд створює цілі цикли творів на казкові сюжети, а дрезденський митець Адріан Людвіг Ріхтер ілюструє казки братів Грімм і німецькі прислів'я [9].

Австрійський живопис характеризувався втіленням сентиментально-благочестивих ідей засобами реалістичного творчого методу [76]. Тож він був дещо ліричніше, ніж німецький.

За кількістю впливових митців німецький і австрійський живописний бідермайєр є рівнозначними [20]. Серед видатних австрійських живописців: Рудольф фон Альт, Фрідріх фон Амерлінг, Фердінанд Георг Вальдмюллер, Йозеф Данхаузер, Майкл Недер, Йоганн Рейтер, Петер Фенді, Моріц фон Швінд та ін. Німецькі живописці – це Едмунд Водік, Фрідріх Гауерман, Георг Фрідріх Кьорстінг, Франц Крюгер, Адріан Людвіг Ріхтер, Йоганн Хазенклевер, Йоганн Хюммель, Карл Шпіцвег та ін. Нерідкісними були і випадки переїзду художників із країни в країну. Так, австрієць Моріц фон Швінд більшу частину життя працював у Німеччині і увійшов в історію як мюнхенський живописець. Тобто національні відмінності бідермайєру в живописі слід вважати умовними.

*Архітектура* бідермайєру не втрачає зв'язок із попередніми традиціями, вона відносно проста, елегантна [66]. Найяскравішими спорудами цього стилю вважаються Штадттемпл у Відні, замок Тегель у Берліні. У віденській споруді відчуються класичні основи і функціональність, що в цілому притаманно бідермайєру. Замок Тегель споруджений знаменитим архітектором К. Ф. Шинкелем. Це – невелика двоповерхова споруда, лаконічна і стримана за декором (див. Додаток А).

У *декоративно-прикладному мистецтві* найбільший розвиток одержує розпис порцеляни й скла квітковими й пейзажними мотивами [66]. Також бідермайєр позначається на ювелірному мистецтві. Бідермайєром називався і

стиль годинників, що робилися у Відні на початку XIX ст. (див. Додаток А). Об'єднує ці речі висока технологічна якість, поєднання краси та практичності.

Якщо мистецтва бідермайєру підкреслювали функціональність, то його мода прагнула взаємодії з мистецтвом, не втрачаючи «речовинності». Об'ємні сукні стали нагадувати кулю, що може пояснюватися популярністю у XIX ст. польотів на повітряних кулях, до яких залучалися як чоловіки, так і дами (на початку XIX ст. злет жіночого повітроплавання спостерігається у Франції, а від 1810-х рр. у Німеччині). У широку спідницю сукні вшивали спеціальні валики, які забезпечували округлу форму. Рукави суконь теж були широкими і об'ємними [75].

Жіночі зачіски стилю бідермайєр відзначалися складністю та асиметричністю, включали петлі й банти з волосся. Модними були збиті й завиті локони. У чоловічій моді бідермайєр змінив силует, який став нагадувати жіночий: підкреслювалися широкі плечі й вузька талія. Носили фраки в талію, сюртуки. Брюки і жилети носили світліші або яскраві. Модними вважалися жилети у смужку або клітинку. Чоловіки носили капелюхи-циліндри, тростини, рукавички, завивали волосся [75] (див. Додаток А).

Ключовою характеристикою *літератури* бідермайєру слід вважати її національний характер [37]. Від XVIII ст. у роздрібненій Німеччині література стала способом національного самоствердження. Це посилює роль мистецтва слова у культурі Німеччини і країн німецького впливу в цілому. Основні принципи літературний бідермайєр перейняв від просвітницького реалізму: 1) дидактична (повчальна) спрямованість, 2) чіткість моральних критеріїв, 3) втілення ідей у конкретних образах, позбавлених суперечностей, 4) логічність побудови сюжету.

Хоча основним критерієм відображення дійсності від доби Просвітництва, як зазначає О. Іванова, виступає раціоналізм [34, с. 172], він знаходить власні прояви у різних країнах. Раціоналістичне бачення більш яскраво втілювалося в літературі економічно розвинених Англії і Франції. Бюргерській Німеччині не вистачало такої масштабності, вона воліла бачити

суспільне крізь індивідуальне. Це породжувало специфічні особливості німецького просвітницького реалізму. З цього приводу С. Тураєв писав: «Німецьким просвітителям і письменникам судилося прокласти в європейському Просвітництві свій власний шлях, зумовлений національними особливостями історичного розвитку країни, яка ще не мала політичної єдності. Єдність складалася в першу чергу саме в сфері філософії та мистецтва» [79, с. 203]. Навіть Велика французька революція, що сколихнула весь світ, не внесла значних змін у типажі героїв німецької літератури, а, можливо, і викликала потяг до їх збереження. Адже, на думку Л. Пінського, «революційні ідеї приводять у німецькій літературі до прямо протилежних тенденцій» [64, с. 633]. Сама німецька дійсність не передбачала героїв у прямому сенсі слова, тому образ бюргера залишався найбільш затребуваним широкими масами. Пропоновані напрямком «Буря й натиск» (Й. Гете, Ф. Шиллер) герої-бунтівники виявилися поодинокими прикладами. Через суворий контроль над публікацією й офіційною цензурою письменники бідермайєру в основному зверталися до неполітичних предметів.

Емоційна щирість бідермайєру має витоком сентименталізм. Почуття тут подається як «природне», воно не передбачає великого драматизму, виключності, а культивує зворушливість. Від цього в мистецтві бідермайєру важливою стає мелодрама (як жанр і прийом).

Література бідермайєру представлена поезією і прозою. Поетами бідермайєру вважаються Франц Грільпарцер, Аннетте фон Дросте-Хюльскофф, Ніколаус Ленау, Едуард Меріке, Вільгельм Мюллер, Фрідріх Хальм, Адельберт фон Шаміссо. У сфері прози виділяється постать Адальберта Штіфтера [37].

У **театрі** бідермайєр проявився, насамперед, у драматургії. Його джерелом, як і літератури, були ідеї Просвітництва. Німецька просвітницька драма (Х. Геллерт, Г. Е. Лессінг) наголосила думку про національну самобутність Німеччини, а її героями стали пересічні німці. Драматурги, надаючи п'єсам повчального характеру, змальовували добропорядних бюргерів. Їх вчинки унаочнювали моральні норми, яких слід дотримуватися. Ця

«моралізуюча» тенденція просвітницького реалізму в ХІХ ст. буде розвиватися як основна ідея театру бідермайєру, представленого творчістю драматургів Йоганна Нестроя, Фердінанда Раймунда, Франца Грільпарцера, Фрідріха Хальма та ін.

Особливо слід виділити Й. Нестроя як фундатора австрійського національного театру. Його комедії ставляться по наш час, зокрема «Кавалер троянд». У творчості Й. Нестроя проявилися такі риси бідермайєру, як полістилістичність, демократичність, національна характерність, речовинність. Ним було синтезовано досвід театру бароко, австрійського народного фарсу та італійської комедії масок, що вказує на пріоритет форм народного театру з опорою на імпровізаційність. Драматург від 1827 р. зосередився на комедіях, в яких виступав і як актор. Широко використовувалася розмовна і діалектна лексика. Завдяки засобам непрямой мови Й. Нестрой успішно звернувся до політичної сатири, в якій зокрема критикував режим К. Меттерніха.

Зроблений огляд проявів стилю бідермайєр виявив його поширеність і дозволив прийти до висновку, що попри видові відмінності, даний стиль має спільні концепційні якості:

- відповідність патріархальним засадам німецького характеру;
- функціональність;
- камерність, приватність;
- речовинність, конкретність;
- уникнення драматичної конфліктності, гармонійність;
- відсутність громадянського пафосу;
- демократизм, актуальність «низових» форм мистецтва;
- естетизація побуту з визнанням прояву «великого в малому»;
- «приземленість» образності, перевага прямих смислів над непрямыми;
- культивування «щирості», що поєднує ліризм висловлення з артистичною виразністю.

Остання якість наголошує значущість синтезу мистецтв у бідермайєрі і має безпосередній вихід на музичне мистецтво, розгляду якого присвячується наступний підрозділ.

### 1.3. Специфіка бідермайєру в музиці

Бідермайєр довгий час не привертав уваги музикознавців. Поняття бідермайєру відсутнє у фундаментальних довідникових виданнях: шеститомній «Музичній енциклопедії», «Музичному енциклопедичному словнику» (1990). Чи не вперше «стикання з бідермайєром» відбулося в тритомному дослідженні «Музика Австрії й Німеччини XIX століття». Причому в першому томі (1975) бідермайєр не згадується, у другому томі він згадується побіжно у характеристиці творчості авторів пісень і з відтінком негативу. Лише у третьому томі (2003) стиль бідермайєр визнається важливим для образотворчого мистецтва і літератури Австрії й Німеччини, однак про музичний бідермайєр не йдеться. Тобто, ще на початку XXI ст. музикознавство не проектувало прояви бідермайєру, яскраво виявлені в інших видах мистецтвах, на явища академічної музики. Першими дослідженнями музичного бідермайєру можна вважати праці Г. Демченко [29; 30], присвячені фортепіанній творчості Р. Шумана і Ф. Мендельсона, а також вступну статтю О. Михайлова щодо музичної естетики Німеччини XIX ст. [53]. Сучасна дослідниця Ю. Олейнікова зазначає, що на наш час тема бідермайєру недостатньо розроблена в музикознавстві [58]. Такий стан речей суперечить значущості музики в цю епоху і потребує вирішення.

Аналіз літератури доводить, що поява і розвиток бідермайєру в музиці були викликані особливостями тогочасного міського побуту. Робився акцент на облаштуванні особистісного і сімейного життя, заохочувалося прагнення до повсякденних задоволень. У результаті містяни отримали різноманітні форми дозвілля, супроводжувані музикою: бали, концерти, паркові і вуличні святкування, тетральні заходи тощо. При цьому зазначені форми могли мати як

урочисто-масовий, так і камерний характер. Музично організований побут оформлював життя не лише аристократів, але й представників середніх і нижчих соціальних верств («чиста кімната» в будинку бюргера була функціональною). При цьому ініціатива належала вищій знаті як організаторам художніх угруповань і культурних розваг.

Включення музики у форми культурного дозвілля носило синтетичний характер, сприяючи об'єднанню мистецтв на основі театру. Як пише Л. Романова, «загальна композиція балу нагадувала «масовий театр», керований «режисером» – капельмейстером оркестру, який своїм смичком змінював «сцени»–танці» [68, с. 52].

Музика в епоху бідермайєру позбавлялася самостійної значущості, притаманної романтизму, і ставала частиною життя (як святкового, так і буденного), поєднуючись із іншими видами мистецтва. Прикладом подібної прикладної постійної «музики» можна вважати суто бідермайєрівський феномен «більдерур». Більдерур – це картина, в яку вмонтовувався годинник із музикою. На картині часто відображалися міські споруди, пейзажні та сільські сцени із вбудованими в вежі циферблатами, що належали до фактичного функціонуючого годинника. Іноді зображувалися фантазійні пейзажі, але в основному фактично існуючі краєвиди. Рідше зустрічалися картини, де зображений інтер'єр, а годинник є частиною меблів кімнати; іноді більдерур – це портрет відомої особистості, що знаходиться в приміщенні. Циферблат на картині, як правило, виглядав непропорційно великим, тому що годинник мав цілком утилітарне призначення – за ним визначали час. Для того, щоб можна було інтегрувати функцію годинника, на будівлях іноді домальовували циферблат або додавали неіснуючу в реальності будівлю, яка виступала носієм годинника [93].

Такі музичні картини з'явилися у Відні й стали дуже поширеними через економічний статок тодішнього бюргерства. Механізм із музикою був доволі ваговитим, тому живопис робився на металевій основі, за якою містилася вся механіка. Відповідно, глибина рами була значною [42, с. 103]. У пейзажі

цінувалася документальна точність відтворення краєвиду, а в музиці годинникового бою – приємність, близькість до популярних побутових інтонацій, у деяких випадках – впізнаваність відомого мотиву музичного твору.

Дослідниця О. Костко слушно відзначає наявну в картинах «більдерур» позицію спостерігача, а в самому пейзажі Відня – символізацію гармонії порядку і стабільності [43, с. 121]. Дані риси, притаманні бідермайєру в цілому, знайшли втілення і в музиці. У мистецтві ж «більдерур» попри його наївну, на перший погляд, утилітарність, музика набула філософського значення – як «незримого духовного провідника» між об'єктивними простором картини і часом, відраховуваним годинником.

Речовинним акцентом німецької або австрійської «чистої кімнати» був клавесин (спінет). Також використовувалося фортепіано особливого типу – *Tafelklavier* (або Прямокутне фортепіано, Настільне фортепіано). Це ранній тип фортепіано, в якому струни проходять горизонтально поперек або під кутом до клавiш. Ця конструкція дає можливість прямокутної конструкції корпусу у вигляді таблиці («панелі»). Настільне фортепіано займає менше місця, ніж рояль. Ідея цього особливого дизайну була запозичена з доби Відродження. Настільні фортепіано були надзвичайно популярні протягом всього ХІХ ст. у Німеччині та Австрії. Це був не просто домашній і навчальний інструмент, на настільних фортепіано грали та створювали музику Ф. Шуберт, К. і Р. Шуман, Р. Вагнер, Ф. Ліст. У епоху бідермайєру настільні фортепіано виготовлялися приватними виробниками, а вартість інструментів залежала від оздоблення та технічних показників (див. Додаток Б).

Різноманітні форми музикування адресувалися переважно невеликому колу слухачів: камерний сольний спів, ансамблевий спів, інструментальна гра в 2 та 4 руки, танці з музикою. Музичні практики відігравали важливу роль у визначенні соціального статусу людини епохи бідермайєру. Звучання музики на дружніх зібраннях було невід'ємним атрибутом буржуазного способу життя і свідчило про успішність особистості. Налаштованість на родинні цінності сприяла піднесенню домашнього музикування. Видавалися посібники і

рекомендації щодо створення музики вдома і навчання гри на інструменті («Повна школа для фортепіано» Й. Прача (1816), «Докладне теоретичне і практичне повчання до фортепіанної гри» Й. Н. Гуммеля (1828) тощо).

Публікувалися доступні для аматорського виконання перекладення оперних арій, симфонічних творів, обробки народних пісень тощо. Більшість із перекладень робилася для клавіру або фортепіано як найдоступнішого сімейного інструмента. Відчувалося прагнення залучити широкі маси населення до класичної музики. У такому життєвому укладі з'явилося поняття «Hausmusik» як музики для виконання у сфері домашнього побуту [46].

Особлива увага приділялася співу. Відповідно, в композиторській творчості значна роль відводилася жанру пісні – Lied (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон). Спів звучав як у приміщеннях, так і просто неба під час урочистих масових заходів (в творчому доробку Ф. Мендельсона є низка пісень для виконання під відкритим небом).

Бідермайєр культивував малі музичні форми і попри настанови на побутове музикування не був байдужим до високої духовної тематики. У музиці цінувалася не звукова масштабність, а краса невеликих мотивів, які могли сприйматися як символи, що натякали на вищі смисли. Наприклад, як вважав Е. Уїлсон-Діксон, жанр ноктюрну, використовуваний як романтизмом, так і бідермайєром, виник у відповідь на нічний церковний спів у християнській традиції [80, с. 50], адже сам Ісус Христос нерідко молився у нічний час. Особливо яскраво релігійні мотиви представлені в мистецтві так званого «високого бідермайєру». Так, жанри духовної музики широко розвинені у вокально-хоровій творчості Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона.

Налаштованістю на невелику аудиторію слухачів бідермайєр протистояв романтичній публічності ефектно-віртуозних художніх проявів. Досліджуваний стиль не передбачав постатей виконавців, унікальних у своїй творчій самобутності (на кшталт Н. Паганіні, Ф. Ліста та ін.). Бідермайєр був стилем, за висловом Д. Сараб'янова, «без імен і шедеврів» [70]. Втім, його майстри володіли вмінням артистично створювати і виконувати побутову музику,



імпровізувати, мотивувати аудиторію однодумців до сумісної творчості та спілкування.

Найбільш актуальними виявилися камерні музичні жанри. Як зазначають дослідники бідермайєру [81], смаки публіки не мали конкретних стильових пріоритетів і припускали не тільки співіснування різних стилів, але і їх поєднання в межах художньої цілісності. Високо цінувалася добірність форм і майстерність виконання (але, скоріше, камерна, ніж симфонічно укрупнена). Запити публіки змушували музикантів зберігати «інтонаційний словник», орієнтуватися на сформовані жанрово-стильові зразки. Осередком музики бідермайєру стає демократизований салон, який дозволяє вільність komponування художніх форм, їх поєднання з позахудожніми елементами (світськими розмовами, іграми тощо) і елементами інших видів мистецтва (насамперед, хореографії). Така атмосфера сприяє зближенню митця з публікою, але позбавляє його романтичного ореолу «божественної обраності». Емоційно-інтелектуальна складова відрізняється світською поміркованістю, вона акцентує увагу на поінформованості публіки, наявності у неї художніх потреб і смаків, не передбачаючи глибини переживань і міркувань.

Оскільки камерна музика бідермайєру призначалася в першу чергу для аматорського музикування, виражаючи потяг до спокійного і комфортного життя, це позначилося на провідних засобах виразності. У музиці бідермайєру переважає мажорний лад, спокійні та пошвавлені темпи, фактура може бути різною, але не віртуозною, динамічні показники помірні (адже розраховані на невеликі приміщення, жіноче і навіть дитяче виконання). Звернення композиторів до виконавців-аматорів зумовило впровадження німецькомовної музичної термінології. Іншою причиною застосування німецької термінології було прагнення максимального уточнення виконавських ремарок: базових італійських термінів могло просто не вистачити [41]. Улюбленим терміном доби бідермайєру стає «*innig*», що означає «щиро», «задушевно», «довірливо». Хоча вперше він був використаний Л. Бетховеном, найбільше поширення отримав у музиці Ф. Мендельсона і Р. Шумана (див. вокальні цикли Р. Шумана

«Любов і життя жінки», «Мірти») [41]. Зручність для виконання може проявлятися у вживанні терміну *comodo*. Його використовує переважно Р. Шуман у фортепіанних творах.

Термін *comodo*, *comodamente* буквально означає «зручно, легко, без зусиль, не поспішаючи» [44, с. 41]. Протягом історії термін змінював свій зміст. Виникнувши в останній третині XVIII ст., він первинно рекомендував виконавцю обирати темп, у якому можна грати твір без напруги і суєти. Тому переважно вживався зі швидкими темпами (насамперед – *Allegro*). Деякі автори словників трактують *comodo* як застереження від прискорення руху. Якщо термін зустрічається самотійно, без поєднання з конкретним темповим показником, то, як правило, означає помірний темп. *Tempo comodo* можна співставити з позначенням *tempo giusto* у його найпоширенішому значенні – грати у темпі, який відповідає характеру твору. «Зручність», «легкість», «відсутність сильного акцентування» надають терміну додаткового відтінку невимушеності та навіть імпровізаційної вільності. До епохи бідермайєру найбільше пасує тлумачення педагога-музиканта межі XVIII–XIX ст. Й. Прача, співвідносне з дотриманням характеру твору: «Коли це слово стоїть на початку п'єси, то цим дається знати гравцю, що йому надається самому обрати міру руху, що пасує на його розсуд до тієї п'єси» [41, с. 233].

Деякі композитори епохи бідермайєру на вживали термін *comodo*, а знаходили більш традиційні варіанти, що допомагали виконавцеві досягти зручності. Наприклад, Ф. Мендельсон застосовував терміни: *Andante con moto*, *Con fuoco ma moderato*, *Con moto*, *Moderato*, *Andante sostenuto*, *Andante tranquillo*, *Allegretto non troppo*.

У сфері музики великих синтетичних форм бідермайєр активізував різновиди «низового» мистецтва, представленого жанрами мелодрами, комічної опери (зінгшпилю, шпиль-опери, лідершпилю) і дотичних до них водевілю, ранньої оперети. Мелодрама була відома ще з 70-х рр. XVIII ст. У ній дія передавалася не аріями, а мовленням. Музика не супроводжувала слово, а передувала або йшла за ним у вигляді оркестрових фраз. У добу бідермайєру

принцип мелодрами використовував Р. Шуман (мелодекламації для солістів, хору та оркестру, мелодекламації з фортепіано) [15]. Комедії з музикою були характерними для Й. Нестроя, у якого вони наближувалися до лідершпилю. Водевіль попри французьке походження був добре засвоєний Німеччиною завдяки творчості К. фон Хольтея. Проте термін «водевіль» тут не прижився, домінувала назва «лідершпиль». На відміну від зінгшпиля, лідершпиль нагадував не стільки оперу, скільки драматичну виставу зі співом акторів. Музика лідершпилів простіша, здебільшого з опорою на побутові та фольклорні інтонації. Лідершпиль не обов'язково відрізнявся цілісністю драматургії, він міг нагадувати пісенний цикл або світську сюжетну кантату. Вважається, що термін «лідершпиль» виник завдяки композитору Й. Рейхардту на початку XIX ст. У добу бідермайєру лідершпилі ставали сентиментальнішими і змішувалися з іншими музично-комічними жанрами (фарс із музикою, шпиль-опера).

На основі зінгшпиля формується шпиль-опера (буквально «опера-гра»), що характеризується комедійним сентиментальним змістом і «приємною на слух» нескладною музикою. Зразки жанру можна знайти у Г. А. Лорцинга [85].

У процесі розвитку бідермайєр у музиці набув регіональних проявів, що дозволяє умовно виділити німецький та австрійський бідермайєр при всій тісній їх пов'язаності. Для *німецького бідермайєру* характерна опора на пісню, в тому числі народну, що знаходилася в епіцентрі пошуків етнографів. Так, у 1806–1807 рр. завдяки А. фон Арніму та К. Брентано було опубліковано збірник німецьких народних пісень «Чарівний ріг хлопчика». Протягом 1844–1846 рр. видавництвом німецьких народних пісень займався Л. Уланд. Зазначимо, що ці збірки містили лише пісенні тексти. Уперше мелодії німецьких народних пісень записав Л. Ерк, робота якого тривала з 1830-х по 1860-ті рр. Відсутність записів народних мелодій стимулювала композиторів до створення власних з використанням народних текстів. Така німецька пісня Lied була досить простою як за формою, так і за художніми засобами: робився акцент на легкості запам'ятовування та співу будь-яким любителем. Згодом ці авторські пісні нерідко знову йшли в народ, де побутували в якості фольклорних.

У німецькій музиці доби бідермайєру пісенність пронизує більшість жанрів, у тому числі інструментальних (типу «Пісень без слів»). У формуванні німецької професійної пісні, що вплинула згодом на творчість Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, значна роль належить Людвігу Бергеру (1777–1839). Митець відрізнявся широтою інтересів (композитор, піаніст, педагог), спілкуванням з діячами різних мистецтв. Його безпосередніми учнями були Ф. Мендельсон, Р. Шуман. У 1816 р. Л. Бергер став учасником берлінського салону поета-аматора А. фон Штагемана. Цей салон також відвідували літератори А. фон Арнім, А. Шаміссо, Ф. Фуке, В. Мюллер, Л. Рельштаб, художник В. Гензель. Учасники зібрань захоплювалися оперою Дж. Паїзієлло «Мірошниця», особливо арією (і частиною двох дуетів) «Nel cor più non mi sento». Тема кохання до мірошниці звучала і у текстах збірника «Чарівний рік хлопчика», тож була популярною. Учасники салону А. фон Штагемана вирішили створити власний лідершпиль (комічну виставу зі співом). Більшість з них була задіяна в якості акторів, у створенні словесного тексту брав участь В. Мюллер та інші учасники, а музику писав Л. Бергер. Вже пізніше, у 1821 р. Л. Бергер завершив власний пісенний цикл на основі матеріалів лідершпилю «Мірошниця» 1816 р. Цикл складався з 23 пісень, обрамлених прологом і епілогом. У 1823 р. з цією працею ознайомився Ф. Шуберт і надихнувся на її творче переосмислення, знайоме нам як вокальний цикл «Прекрасна мірошниця». Пісні Л. Бергера призначалися для виконавців-аматорів, тому відзначалися простотою, хоча містили і художні тонкощі. Високо цінував пісенний дар Л. Бергера Р. Шуман. Він писав у 1842 р.: «... найбільш сильною стороною творчості Бергера була пісня. <...> у пісенній творчості він (Л. Бергер – Ж. Ц.) працював без усілякого зразку; однак він вивів пісню далеко за межі тодішніх її умовних границь. <...> Саме пісні збережуть його ім'я у прийдешніх поколіннях» [90, с. 128].

Чимало зробив Л. Бергер і для розвитку вокальної культури країни. У 1819 р. у Берліні він організував «Молодіжне чоловіче хорове товариство», або «Молодіжний лідертафель». Лідертафелем називаються німецькі чоловічі

хорові аматорські товариства. Перші лідертафелі з'явилися на початку XIX ст. у Берліні, а пізніше в інших містах і країнах (Австрії, Швейцарії). У товариство Л. Бергера міг вступити кожен бажаючий, на відміну від «Товариства співу К. Цельтера» (хронологічно першого за появою), куди приймалися лише співаки, композитори і поети. Хорове товариство Л. Бергера стало першим поштовхом для розвитку аматорського колективного співу в Німеччині XIX ст.

Співочі німецькі традиції відчувалися і в інструментальній музиці камерного жанру, в якому знову відзначаємо Л. Бергера. Він був гарним піаністом, у молоді роки давав концерти, проте згодом перестав. Причинами називаються боязкий характер, травма руки. Протягом всього життя Л. Бергер давав уроки гри на фортепіано, писав твори для цього інструмента. Р. Шуман ставив талант Л. Бергера у фортепіанній мініатюрі вище за його сучасника Дж. Фільда, який впровадив жанр ноктюрну [90]. Найкращими фортепіанними мініатюрами Л. Бергера вважаються 12 етюдів ор. 12. Ці етюди не є суто інструктивним матеріалом, вони наділені образною характерністю. Хоча переважає швидка схвильована музика, деякі з етюдів кантиленно виразні і потребують гарного «співу на роялі» (особливо відзначимо в цьому плані Етюд 11, g-moll). Невипадково Р. Шуман називав Л. Бергера «поетом звука», який «за декілька хвилин вміє виразити те, на що інші витрачають довгі години» [90].

Чудова мелодійність «Пісень без слів» Ф. Мендельсона як зразку цього інструментального жанру має виток від інтонаційну мову Л. Бергера, багато в чому виявлену в Етюдах для фортепіано ор. 12. Іншими джерелами інструментальної пісенності німецького бідермайєру зазначимо творчість І. Мошелеса і В. Тауберта.

Через намір об'єднати класичні та романтичні здобутки Ігнац Мошелес (1794–1870) виявився необхідним для розвитку бідермайєру. Композитор не погоджувався створювати суто аматорську музику, залишаючись вірним віртуозному напрямку. Для нас же в контексті кваліфікаційної роботи головним є розробка різноманітних прийомів співу на інструменті, мелодизації фортепіанної фактури.

Сучасник Ф. Мендельсона Вільгельм Тауберт (1811–1891) створив понад 300 пісень і чималу увагу приділяв фортепіанній творчості. Провісником «Пісень без слів» можна вважати його ранній цикл «До коханої» ор. 16, що складається з 8 п'єс. Твори ліричного характеру в більшості мають епіграфи з німецьких поетів (у тому числі В. Мюллера). Їм притаманний лаконізм, що пояснюється адресованістю до широкого кола шанувальників музики.

Власне назва «Пісня без слів» була запроваджена Ф. Мендельсоном і надалі набула великого поширення. Сьогодні під «піснею без слів» розуміють камерну інструментальну (найчастіше – фортепіанну) п'єсу ліричного характеру гомофонно-гармонічного складу, з яскраво вираженою мелодією. Протягом 1830–1845 рр. Ф. Мендельсон створив 48 «Пісень без слів» (8 зошитів по 6 п'єс у кожному), призначених для домашнього музикування. Деякі музикознавці вважають, що назва «пісня без слів» позначає не лише загальну співучість, але і повторюваність супроводу мелодії, що викладається на початку та наприкінці п'єси (тобто без фортепіанного варіювання фактури супроводу).

*Австрійський бідермайер* інколи називають віденським за аналогією з віденським класицизмом та знаменитою в майбутньому віденською оперетою. Чинники формування віденського бідермайєру визначає Л. Романова. Вчена виділяє політичну, соціальну, психологічну, художню та естетичну детермінанти віденського бідермайєру. Політичною детермінантою виступає авторитарна діяльність К. Меттерніха, спрямована на створення жорстко контрольованої держави з міцними релігійними устоями. Соціальна детермінанта – сформованість бюргерства як суспільної верстви з притаманним їй прагматизмом. Психологічна детермінанта стосується ментальних рис австрійців, серед яких авторка статті називає «життєрадісність, сердечність, відкритість, безтурботність» [68, с. 50]. Художніми детермінантами вважаються інтерес віденців до музики, театру і танців, що яскраво проявився від XVIII ст. і підтримувався державними інститутами. Зокрема, завдяки старанням Габсбургів Відень заявив про себе як центр класичної музики, що впливав на музичне мистецтво всієї Європи. Розквіт Відня припадає на XIX ст. і

стимулювався бурхливим розвитком мистецтва (переважно музичного і театрального). До естетичних детермінант належать консерватизм (перевага традиційних форм і жанрів), гармонійна домірність, поміркованість.

На відміну від «пісенного» німецького бідермайєру, віденський культивував танцювальність. Так, на знаменитих «шубертіадах» звучала переважно побутова танцювальна музика (див. Додаток Б). Серед її провідних жанрів: кадрили, полька, лендлер, вальс, екосез, танцювальний марш. Виконавцями танцювальної музики виступали піаністи, інструментальні ансамблі та оркестри (нерідко – камерні).

Шубертіадою називався художній гурток, названий на честь композитора Ф. Шуберта як його ініціатора. Гурток об'єднував діячів різних видів мистецтва: живопису (М. Швінд, Л. Купельвізер), літератури (Й. Майерхофер, Е. Бауернфельд, Ф. Грильпарцер, Ф. Шобер), музики (скрипаль Й. Шпаун, співак Й. М. Фогль). Зібрання гуртка були частими (декілька разів на тиждень), проводилися або вдома у якогось учасника, або у невеликих кав'ярнях. Шубертіади мали не лише художній, але і суспільно-політичний сенс: тут обговорювалися громадські новини, включаючи гостро політичні. Серед танцювальних жанрів перевага надавалася вальсам. Вальси Ф. Шубертом або створювалися заздалегідь, або імпровізувалися на зібраннях гуртка. За своє коротке життя Ф. Шуберт створив близько 250 вальсів [40, с. 205].

Акцентування танцювальної сфери музики співвідносилось з такою характерною рисою бідермайєру, як «речовинність», яка перетворювалася на «тілесність». Притаманне хореографії переважання бадьорого настрою якнайкраще відповідало оптимістичній налаштованості бідермайєру. Інтерес до парного танцю пояснювався орієнтуванням на особистість, тоді як влаштування суспільних балів поєднувало громадян у дусі підтримуваного владою образу «імперії-родини».

Культурна атмосфера бідермайєру зумовила появу віденського вальсу як жанрового утворення. У формуванні віденського вальсу велика роль належить композиторам М. Памеру, Й. Ланнеру, Ф. Шуберту, Й. Штраусу-батьку,

Й. Штраусу-сину. Віденський вальс став вираженням духу епохи і нації. Це відбулося після так званого «Танцюючого конгресу» 1815 р. Як зазначає дослідниця О. Грицак, «У часи правління Франца-Йосипа Австрія тільки і робила, що воювала. А ще вона танцювала вальс. Насправді, у Відні не могло бути жодного балу без вальсу» [26, с. 73]. Формування віденського вальсу здійснювалося за безпосередньої участі імператорського двору. Так, згідно імператорського наказу було затверджене восьмихвилинне звучання вальсу на придворних балах [51, с. 11]. Про популярність віденського вальсу свідчить лист Ф. Шопена: «Віденці тепер – прихильники вальсу. Він звучить скрізь. Музичними кумирами стали молодий Йоганн Штраус і Ланнер» [88, с. 212].

Перші кроки становлення віденського вальсу пов'язані з іменами Йозефа Вільде і Михаеля Памера. Йозеф Вільде (1778–1831) – композитор, чії танцювальні композиції виконувалися при найвищих монархах на придворних урочистостях, адже чимало дипломатичних переговорів Конгресу проводилися в неофіційних місцях (салонах, бенкетних залах). Заради доступності Й. Вільде тяжів до простоти гармонії, надаючи перевагу тоніці й домінанті (субдомінанта зустрічається лише 1 раз у 6 вальсах). Більш різноманітною була фактура, фразування і артикуляція мелодичних зворотів.

Михаель Памер (1782–1827) керував знаменитим танцювальним оркестром. Незважаючи на ексцентричність поведінки, публіка його обожнювала, що згодом дозволило віденському вальсу набути популярності поза столицею. Оркестр М. Памера грав у питних закладах, де знаходилися улюблені містянами танцювальні майданчики.

Основоположником віденського вальсу є Йозеф Ланнер (1801–1843). Він надав танцю жанрової самостійності та академічного статусу, проміжного між серйозною і легкою музикою. Композитор створив понад 200 вальсів, закріпив в якості типової для вальсів циклічну форму (як правило, з 5–6 танців, обрамлених вступом і кодою), тоді як форма раннього вальсу була дуже простою: повторюваний квадратний період. Камерний оркестр, очолюваний Й. Ланнером, грав танцювальну музику на карнавалах і міських святах.



Й. Ланнера високо цінувала політична верхівка, завдяки чому він досяг статусу керуючого придворними балами.

Йоганн Штраус-батько (1804–1849) познайомив із віденським вальсом всю Європу, гастролюючи в Угорщині, Німеччині, Голландії, Бельгії, Франції, Англії. Створив понад 150 вальсів. Йоганн Штраус-син (1825–1899) підняв жанр віденського вальсу на рівень симфонічної музики. Втім, на початку кар'єри керував оркестром, що виступав у престижному віденському казино.

Чимало для становлення віденського вальсу зробив і Франц Шуберт (1797–1828). Його вальси, на відміну від штраусівських, ліричні, витончені, трохи сумні. Написані в суто камерному стилі (не для оркестру або струнного ансамблю, а для фортепіано соло). Вальсовий «знак» присутній і у вокальній творчості Ф. Шуберта. Наприклад, «Вечірня серенада» з супроводом, що нагадує гітарні перебори, узагальнює вальсові ритми. Вальсовість далася взнаки і у симфонічній творчості композитора (Велика симфонія C-dur (1828)).

Отже, в умовах віденського бідермайєру вальс набув мелодико-інтонаційної та композиційної визначеності. Він перестав бути суто побутовим танцем, а опоетизувався і набув ознак сюїти. Ми погоджуємося з думкою Л. Романової про втілення у віденському вальсі притаманної стилю бідермайєру в цілому ідеї порядку [68, с. 52]. Вальс також набув статусу культурного знаку, що застосовувався як бідермайєром, так і романтизмом.

Завдяки приналежності частини українських земель Австро-Угорській імперії культура бідермайєру засвоювалася нашими співвітчизниками. Регіоналізм бідермайєру сприяв поширенню здобутків та їх пристосуванню до місцевих потреб. Стосовно розвитку музики варто виділити Львівський театр [50; 56], який у розглядуваний час ставив як драматичні твори, так і музичні (зінгшпіль, шпиль-опери тощо).

Таким чином, бідермайєр у музиці виявив риси стилю, виділені нами у підрозділі 1.2. Відповідність патріархальним засадам втілилася у опорі на фольклорні мотиви, побутові інтонації, традиційні жанри і форми. Функціональність передбачала зв'язок з повсякденністю, культурою дозвілля,

що призвело до розквіту камерних музичних жанрів. Речовинність споріднилася з «тілесністю», актуалізувавши танцювальну музику. Уникнення драматичної конфліктності зумовило стагнацію серйозної опери на користь музично-театральних жанрів розважального характеру, сонатно-симфонічних форм на користь сюїтного komponування мініатюр. Відсутність громадянського пафосу відповідала виступам музикантів у розважальних закладах, задоволенні смаків публіки. Демократизм призводив до пом'якшення меж між легкою і серйозною музикою, тісній взаємодії митців із публікою, розквіту аматорського виконавства. Прояви «великого в малому» забезпечили піднесення статусу побутових жанрів до високого мистецтва. Перевагу прямих смислів вбачаємо у значущості первинних музичних жанрів і традиційних прийомів, тоді як культивування ширості проявилася в орієнтації на емоційну зворушливість.

Вокальна музика бідермайєру позначає звернення до пісенного жанру, на основі якого будуються великі форми. Вокальна музика в межах стилю є важливою, але не самоцінною, вона тяжіє до синтезу з театралізованими формами культурного дозвілля. Відповідно, збільшується кількість осіб, причетних до практик вокального виконавства.

## **Висновки до розділу 1**

Аналіз наукової літератури показав, що період бідермайєру відноситься до епохи в Центральній Європі (переважно – німецькомовних країн) між 1815 і 1848 рр., під час якої зростає суспільна роль середнього класу (бюргерства). Історичним початком бідермайєру вважається Віденський конгрес 1814–1815 рр. наприкінці наполеонівських воєн, а завершенням – європейські революції 1848 р. Означений період характеризується відносною економічною та політичною стабільністю. Поняття бідермайєру оформилося пізніше, ніж саме мистецтво цього стилю, вже у ХХ ст. Термін «бідермайєр» найчастіше використовується не в історико-політичному, а в художньому контексті на позначення стилю, що виявився практично в усіх видах мистецтва.

Початково в науковому обігу ставлення до стилю бідермайєр було зневажливим, чим пояснюється обмеженість його досліджень. Стосовно сутності бідермайєру думки науковців різняться, однак більшість вчених розуміє бідермайєр як стиль. Поняття стилю трактується в кваліфікаційній роботі як сукупність ознак, що характеризують мистецтво певного часу, напряму або індивідуальну манеру митця. Стиль бідермайєру проявляється на кількох рівнях – стилю життя, стилю епохи, художнього стилю, стилю окремого виду мистецтва. Сучасний розгляд стилю має спиратися на міждисциплінарний підхід, який дозволяє розглядати бідермайєр як єдину складну систему.

Суперечки в науковому світі викликає питання поширення бідермайєру і коректність застосування терміну до різних національних утворень. Ряд вчених співвідносить термін виключно з австро-німецькою культурою. Ми схильні підтримувати точку зору про загальноєвропейське поширення бідермайєру.

Бідермайєр не належить до «великих» стилів, він є перехідним і володіє рисами полістилістики. При цьому бідермайєр є сприйнятливим до більшості попередніх і суміжних стилів. Ряд вчених вживає щодо бідермайєру поняття «еклектичний» стиль. У кваліфікаційній роботі бідермайєр визначається як самостійний стильовий напрям епохи Реставрації, який опонував матеріалізму-раціоналізму художнього мислення минулих століть, але відтворював у «малих формах» масштабні ідеї минулого.

Первинно поняття бідермайєру вживалося для найменування стилю меблів та інтер'єру. Надалі «бідермайєр» набув статусу видової мистецької типології: застосування щодо живопису і декоративно-прикладного мистецтва в цілому, а дещо пізніше – літератури і музики.

Концепційно мистецтво бідермайєру прагне відповідності основам німецької ментальності – патріархальності, сімейності, розважливості. У бідермайєрі відсутня принципова новаційність і зберігається авторитет традицій. Естетизується міщанська малість побуту. За своєю сутністю бідермайєр є не стільки географічно локалізованим, скільки регіональним,

провінційним. У будь-яких видах мистецтва бідермайєр виявляє речовинність як концепційну рису стилю. Речовинна «наочність» і «конкретність» принципово відрізняє бідермайєр від романтизму. Бідермайєр не висуває геніїв, масштабно порівняних до митців романтизму, а зосереджується на впровадженні художніх досягнень у досить широкі прошарки суспільства.

Розгляд бідермайєру в різних видах мистецтва дозволив виділити спільні концепційні якості: відповідність патріархальним засадам німецького характеру; функціональність; камерність, приватність; речовинність, конкретність; уникнення драматичної конфліктності, гармонійність; відсутність громадянського пафосу; демократизм, актуальність «низових» форм мистецтва; естетизація побуту з визнанням прояву «великого в малому»; «приземленість» образності, перевага прямих смислів над непрямыми; культивування щирості.

Поява і розвиток бідермайєру в музиці зумовлювалися тогочасним міським побутом. Впроваджувалися різноманітні форми проведення дозвілля, супроводжувані музикою. Включення музики у форми культурного дозвілля носило синтетичний характер, сприяючи об'єднанню мистецтв на основі театру. Бюргерство склало основну аудиторію споживання музики.

Налаштованістю на невелику аудиторію слухачів бідермайєр протистояв романтичній публічності ефектно-віртуозних художніх проявів. Найбільш актуальними виявилися камерні музичні жанри. Музика бідермайєру призначалася в першу чергу для аматорського музикування.

Бідермайєр у музиці виявляє вищезазначені якості стилю. Виділяється німецький («пісенний») і віденський («танцювальний») бідермайєр. Їх фундаторами є Л. Бергер (Німеччина), Й. Ланнер, Ф. Шуберт, Й. Штраус (Австрія). Вокальна музика даного стилю позначає звернення до пісенного жанру, на основі якого будуються великі форми.

## РОЗДІЛ 2

### ПРОЯВИ СТИЛЮ БІДЕРМАЙЄР У ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ЇХ ВИКОНАВСЬКИЙ ТА НАВЧАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

#### **2.1. Композиторська класика вокального бідермайєру: виконавські особливості та навчальний потенціал**

Приступаючи до безпосереднього вивчення проявів стилю бідермайєр у вокальному мистецтві, вважаємо потрібним уточнити поняття вокальної музики та вокального мистецтва. Вокальна музика – це музика, призначена для співу [73, с. 20]. Її сфера дуже широка: до вокальної музики відносяться твори для одного і кількох голосів, з інструментальним супроводом і без нього, твори синтетичного характеру з домінуванням співу (опера, оперета тощо). Якщо вокальний твір розрахований на кілька голосів, залежно від наявності або відсутності їх множення у партіях, вирізняють камерно-ансамблеву (дует, терцет тощо) та хорову музику. Вокальна музика об'єктивно існує у вигляді творів, призначених для співу. Функціонування вокальної музики в суспільстві забезпечує вокальне мистецтво – вид музичного виконавства, заснований на майстерності володіння співацьким голосом [73, с. 88]. Відповідно до музики прийнято розрізняти сольне, ансамблеве та хорове вокальне мистецтво. Застосування вокального мистецтва здійснюється у концертно-естрадній, домашньо-побутовій, театральній практиках.

Зважаючи на обширність цих понять, зазначимо, що у кваліфікаційній роботі переважна увага надаватиметься вокальній музиці камерних жанрів для сольного виконання з інструментальним супроводом. Враховуючи змістове наповнення стилю бідермайєр, основними розглянутими практиками будуть концертно-естрадна та домашньо-побутова. Вокальні твори синтетичних жанрів співвідносяться з можливістю пристосування до побутових умов.

У вокальному мистецтві стиль бідермайєр опредметнився завдяки творчості композиторів різного ступеня дарування [8]. У кваліфікаційній роботі

звертатиметься увага переважно на вищі досягнення, які можна вважати композиторською класикою вокального бідермайєру.

Наголосимо, що у високій музичній класиці бідермайєр міцно «зрощений» із романтизмом. Тому виокремити митців «чистого» бідермайєру серед постатей світового рівня не уявляється можливим. Більш коректно вважати, що в творчості композиторів завдяки масштабам таланту відбувається сполучення різних стильових властивостей. При цьому у деяких творах провідними виявляються ознаки романтизму, а в інших – бідермайєру. Також домінування певних стильових ознак може характеризувати окремі етапи творчого шляху митця. У розмежуванні творів бідермайєру в контексті інших стильових якостей беремо до уваги: відсутність фантастичних мотивів, відсутність пафосу жалісності, тематики соціальної нерівності, акцентування гармонії з оточуючим світом, прийняття встановленого порядку речей.

До класики вокального бідермайєру є дотичною творчість Ф. Шуберта (1797–1828), Ф. Мендельсона (1809–1847), Р. Шумана (1810–1856). У кваліфікаційній роботі ми не будемо виявляти причетність до стилю бідермайєр К.-М. фон Вебера (1786–1826) через неакцентованість побутової тематики в її жанровій типізації, переважність інтересу до великих форм. Основний жанр творчості К.-М. фон Вебера – опера, тоді як митцям бідермайєру, як було визначено у підрозділі 1.3., більш притаманний інтерес до камерної музики, що у сфері вокального мистецтва актуалізується жанрами пісні, романсу. Втім, нами цілком визнається можливість поєднання рис романтизму і бідермайєру у К.-М. фон Вебера при домінуванні саме романтизму. Ми погоджуємося з думкою А. Татарнікової, висловленою стосовно оперної творчості композитора, як такої, що включає вокальну складову: «Особистість К. М. Вебера і його музично-театральна спадщина повною мірою співвідносні з означеними жанрово-стильовими особливостями німецької культури першої половини ХІХ століття. З одного боку, багатогранність діяльності композитора, його новації в сфері музичного театру, орієнтовані на створення німецької національної опери, інтерес до фольклору, фантастичної сфери свідчать про романтичні

якості його творчої натури. З іншого боку, очевидна співвіднесеність творчості К. М. Вебера з німецьким бідермайєром, що проявляється і в ґрунтовному зв'язку з вітчизняною фольклорною традицією і бюргерською культурою, і в пісенно-хоровій і в камерно-інструментальній творчості, орієнтованій часто на традиції домашнього музикування» [77, с. 155–156]. Отже, вокальна творчість К. Вебера гідна подальших досліджень щодо взаємозв'язків художніх стилів.

Стиль бідермайєр у його віденському варіанті яскраво презентує вокальна творчість **Ф. Шуберта**. Поєднуючи риси бідермайєру з романтизмом і сентименталізмом, вона вражає чисельністю опусів і жанровим різноманіттям: великі духовні хорові форми, окремі твори для чоловічого і мішаного хорів, дуети і терцети, три пісенні цикли («Прекрасна мірошниця», «Зимовий шлях», «Лебедина пісня»), окремі пісні (близько 600). Це особливо відчутно з урахуванням недовгого життєвого шляху композитора, який прожив 31 рік.

Період творчої активності Ф. Шуберта 1813–1828 рр. належить часу бідермайєру. Цікаво, що ще у 1928 р. критик В. Ферман, у цілому визначаючи мистецтво Ф. Шуберта як романтика, писав: «Це мистецтво буржуазії, яка вже мріє про відпочинок і бажає насамперед задоволення і нагород за перенесені тяжкі роки. «Biedermeierzeit» – як охрестили цей час німецькі історики – це епоха міського міщанства, психології людей, що втомилися від воєнних років, що терплять навіть Меттерніха, згодних на режим найсуворішої політичної реакції, аби досягти, нарешті, спокою, тиші й невибагливих домашніх інтимних міщанських задовольень і радощів життя» [84, с. 10].

Власне особистість Ф. Шуберта узгоджувалася з бюргерськими ідеалами бідермайєру. Біограф В. Дамс визначає такі якості Ф. Шуберта-людини, як працелюбність, доброта, щире ставлення до близьких і друзів, безпосередня життєрадісність [28, с. 22]. Про вписаність стилю життя Ф. Шуберта в бідермайєрівський контекст чеснот особистості каже і сучасна українська дослідниця Ю. Олейнікова [59].

Стильові ознаки бідермайєру проявилися в творчості Ф. Шуберта досить повно і різноманітно. По-перше, композитор орієнтував свої твори на конкретні

умови виконання, переважно у салонній або домашньо-побутовій обстановці. По-друге, музика Ф. Шуберта не несла громадянського пафосу, великої ідейної навантаженості, що стає особливо відчутним у порівнянні з музикою його старшого сучасника Л. Бетховена. Ця відсутність тематичної монументальності відображається і на рівні художньої форми – панівними стають камерні жанри. Мініатюрист і лірик Ф. Шуберт був затребуваним бідермайєром, що підтверджує систематичність проведення знаменитих «шубертиад» [21]. По-третє, прихильність композитора до жанрів пісні й танцю засвідчує базовість первинних жанрів, пов'язаних із побутом. Жанрова «інтимність», побутовість, функціональна відповідність домашнього використання показові саме для бідермайєру. Зважаючи на піднесення побутових жанрів, Ф. Шуберта можна вважати одним із основоположників легкої музики.

Сучасний піаніст С. Кузнецов наголошує: «Шуберта можна назвати типовим представником художнього стилю бідермайєр, який панував у австрійському культурному житті після наполеонівських воєн: Шуберт пише приємну, мелодійну, солодкозвучну музику... Але Шуберт цікавий тим, що, не винаходячи особливих новинок у гармонії або музичній формі, користуючись звичною, загальною музичною мовою своїх попередників, він досягає вражаючого ефекту. Важко сказати, в чому його магія, але Шуберту вдалося подивитися на музичні засоби своєї епохи в іншому ракурсі» [36].

Вокальна творчість у Ф. Шуберта є провідною. Тут виявлено риси стилю бідермайєр (культ природи, опора на фольклор, демократизм образів), щоправда в тісній взаємодії з романтизмом. Спробуємо виявити найбільш характерне для бідермайєру у вокальних циклах та мініатюрах Ф. Шуберта.

У вокальній мініатюрі робиться наголос на виразності мелодичної теми, що в багатьох випадках є жанрово окресленою, близькою фольклору. Великі форми будуються на основі об'єднання завершених мініатюр у цикли, що уможливорює виконання окремих пісень [39]. У піснях Ф. Шуберта важлива куплетність, чітка періодичність інтонаційно-структурних елементів, квадратність, що властиве побутовій пісенній і танцювальній музиці. Гармонії



пісень можуть бути нескладними [21]. Як буде показано далі, пісні Ф. Шуберта розвивають традиції Л. Бергера, а також таких пісенників, як Й. Рейхардт, Б. Клейн, які з 1800 р. розвивали демократичний жанр лідершпилю. «Живописність», «зорова конкретність», «пейзажність» вокальних творів Ф. Шуберта співвідносяться з такою рисою бідермайєру, як речовинність.

Початок видавництва вокальної музики Ф. Шуберта мав суто «бідермайєрівський» колорит: пісня «Озеро Ерлаф» була надрукована як додаток до щорічної «Живописної кишенькової книжки для любителів красивих ландшафтів і пам'яток природи і мистецтва в австрійській монархії».

Вершинним проявом бідермайєру у вокальній творчості Ф. Шуберта вважаємо цикл «Прекрасна мірошниця» (1823). Його стильовий аналіз подано в Додатку В.

Велике місце в творчості Ф. Шуберта займають окремі вокальні мініатюри (деякі з них розглядатимуться далі у зв'язках із навчальними завданнями). Ця значущість цілком зумовлювалася тодішніми виконавськими практиками [31]. Як правило, пісні первинно виконувалися у камерних умовах. Це стосується навіть великих циклів. Знання особливостей вокального мистецтва було необхідним для композиторської діяльності. Так, Ф. Шуберт давав поради вокалістам, деякі пісні виконував сам під власний супровід. Як вважають дослідники [28], голос Ф. Шуберта мав широкий діапазон, оскільки деякі з його ранніх вокальних творів, які він писав звичайно для власного голосу, ставлять високі вимоги до виконавця.

Німецький бідермайєр своєрідно виявився у творчості **Ф. Мендельсона**. На відміну від Ф. Шуберта, у Ф. Мендельсона вокальна музика не займала провідне місце. Однак композиторська спадщина значуща: вокальна музика адресувалася Ф. Мендельсоном співакам-солістам, ансамблям і хорам. Він написав чимало духовної музики різних форм (мотети, псалми, культові пісенспіви тощо), включаючи великі форми (ораторії «Павло», «Ілія», кантата в пам'ять Гутенберга та ін.), а також світської музики (як самостійної, так і для театральних вистав). Важко переоцінити внесок Ф. Мендельсона у хорову

музику. Власне стиль бідермайєр у даного композитора знайшов прояв у камерних вокальних творах із фортепіанним супроводом (пісні для одного голосу ор. 8, 9, 19а, 34, 47, 57, 71, 84, 86, 99; дуети ор. 63, 77; пісні для різних ансамблів). Загальна кількість камерних вокальних творів чимала: 83 сольних пісні, 13 дуетів, 21 кuartет для чоловічих голосів, 28 кuartетів для мішаного вокального складу. За жанрами вокальні мініатюри належать до пісень у народному дусі, романсів, балад, дифірамбів. У широкому розумінні пісенність постає фундаментальною рисою стилю Ф. Мендельсона, що відображає спрямованість німецького бідермайєру, і втілюється в інструментальній сфері.

Риси бідермайєру проявилися в самому підході Ф. Мендельсона до організації виконавської і навчальної діяльності. Композитор багато писав для аматорських хорових товариств (лідертафелів) Берліна, Дюсельдорфа, Лейпціга. Камерні вокальні твори переважно розраховувалися на домашнє музикування, популярність якого невпинно зростала. Як зазначають дослідники [27], своєю головною метою Ф. Мендельсон бачив художнє виховання суспільства, прищеплення звичайним городянам смаку до класичної музики. Цьому відповідало створення композитором музики різних жанрів для освічених любителів («пісні без слів» для фортепіано, пісні й романси з супроводом фортепіано для співу).

Смак до домашнього музикування культивувався багатими батьками Ф. Мендельсона. У тодішньому Берліні (від 1825 р.) будинок Мендельсонів був справжнім музичним центром. Заможність поєднувалася з гарним смаком. Діти А. Мендельсона – Фелікс і Фанні – були музично обдарованими і гідно озвучували вечори. А. Мендельсон дбав і про оновлення репертуару, не боючись презентувати публіці серйозну музику (наприклад, Й.-С. Баха). Концерти давалися щонеділі. Чимало залучала бюргерську публіку облаштованість приміщення: великий зал, уставлений кімнатними рослинами.

Прищеплені батьками традиції домашнього музикування далися взнаки і в створенні Ф. Мендельсоном музично-театральних форм. Шанований бюргерством лідершипль привернув увагу Ф. Мендельсона. Перший з них

композитор створив у 1820 р. до дня народження батька. У 1829 р. було написано лідершпиль «Повернення з чужини» з нагоди срібного весілля батьків. Прем'єра відбулася у саду будинку батька при публіці в 120 чоловік. Всі вокальні партії виконувалися членами родини. Композитору важко було написати партію для «неспівочого» шурина. Зрештою вона вся була побудована на одній ноті, але все одно виконання шурина було недосконалим. Надалі лідершпиль не виконувався, а був перероблений автором у вокальний цикл.

За способом життя Ф. Мендельсон міг би вважатися бюргером. Очевиці згадували, що композитор відрізнявся розсудливістю, пануванням інтелекту над емоціями. Його підхід до творчості був планомірним, зваженим. Погляди на світ – ясними. В. Дамс описує враження від спілкування з Ф. Мендельсоном: «нема ніяких загадок буття, нема нічого демонічного, патологічного» [27, с. 31]. У побуті це проявлялося у любові до затишку, визнанні родинних традицій.

У цілому композиторський стиль Ф. Мендельсона поєднує романтизм із будермайером. Спробуємо виявити якості, що свідчать про значущість бідермайєру.

По-перше, Ф. Мендельсон завжди був прихильником традиції, не прагнув великого оновлення композиторської мови. Як згадує В. Дамс, сам композитор казав: «Коли у нас є музична думка, не варто питати, оригінальна вона чи ні. <...> Якщо б я, спонукуваний зауваженнями інших, став постійно дбати лише про оригінальність моїх думок, я би нічого не зміг більше створити» [27, с. 40]. Тому серед засобів виразності у Ф. Мендельсона панує мелодія як носій ясної думки. Гармонічна мова стримана (навіть порівняно з Ф. Шубертом, не кажучи про Р. Шумана), функціональні послідовності передбачувані, хроматизація не має значного місця, сонорно-колористичні акорди рідкісні. Голосоведення плавне, характерне для правил класичної гармонії. Форми творів раціонально вивірені, врівноважені, замкнені. Зазначений «класицизуючий» нахил цілком укладається в вимоги бідермайєру. Тематично-образний і жанровий стрій вокальної музики Ф. Мендельсона спадкоємний від німецького фольклору і високих зразків професійного мистецтва.

По-друге, бідермайєрівська «речовинність» у Ф. Мендельсона втілюється у прагненні до конкретності музичного висловлювання, його підпорядкованості слову. У творах важко знайти змістові «півтони», натяки, недомовленості, нашарування суперечностей. В. Дамс доносить слова Ф. Мендельсона, здатні похитнути віру в його приналежність до романтизму: «Ноти мають такий само визначений сенс, як слова – можливо, навіть більш визначений» [27, с. 42].

По-третє, відсутність громадянського пафосу в музиці Ф. Мендельсона призводить до панування пафосу ліричного, сентиментальності. Композитор втілює переважно світлі сторони буття (як притаманно саме бідермайєру). На мову вокальних творів має вплив багатий піаністичний досвід композитора. Мелодії кантиленного ноктюрнового характеру переходять у вокальну музику Ф. Мендельсона. Мрійливість і зворушливість відповідають настроям слухачів бідермайєру, так само як і помірні заспокійливі темпи. Композитор йде за смаками освіченої публіки, йому чужа зверхність та зарозумілість (у тому числі – в музичній мові). Із цих причин популярність Ф. Мендельсона у сучасників була неймовірною.

По-четверте, хоча Ф. Мендельсон неодноразово звертався до великих форм, силу свого таланту він виявив у мініатюрах. Композиторові не притаманна монументальність мислення, що втілюється і через звучання. Драматична конфліктність не знаходить втілення через прихильність до іншого типу художньої виразності. Саме сольні мініатюри (насамперед, фортепіанні «пісні без слів») є шедевром творчості Ф. Мендельсона.

Г. Демченко зазначає, що «самі по собі загальні схильності і устремління творчості Фелікса Мендельсона-Бартольдї містили певні передумови для зіткнення з мистецтвом бідермайєру» [30, с. 55]. Дослідниця акцентує увагу на таких суттєвих позиціях творчості композитора, як простота і загальнодоступність музики, міцна опора на побутові форми музикування та відтворення особливостей «домашнього» стилю, сентиментальна душевність.

У цілому вокальні мініатюри Ф. Мендельсона переважно ліричні, вишукано-мелодійні, трохи сентиментальні. Жанрово-інтонаційно вони подібні

до фортепіанних пісень без слів, нерідко звертаються до одних і тих самих образів (як, наприклад, «Пісні венеційського гондольєра»). Мелодії виразні, ясні, велику роль відіграє діатоніка. Форма ясна вивірена. Для Ф. Мендельсона нетиповий драматизм, показ складних суперечливих образів. Панує оптимістичний і спокійний погляд на світ.

Дотик до бідермайєру спостерігається і в творчості *Р. Шумана*. Довгий час це не акцентувалося музикознавцями, спадщина митця цілком розглядалася в руслі романтизму [33]. Вокальна музика займає у композитора чільне місце [23]. Р. Шуман є автором 33 вокальних збірок, кількість його пісень перевищує 200. Систематичне звернення до камерно-вокальної творчості характеризує зрілі роки Р. Шумана. Найбільш плідним виявився 1840 р. У цей рік було створено цикли «Коло пісень» ор. 24 на слова Г. Гейне, «Мірти» на слова різних поетів, «Любов поета» на слова Г. Гейне, «Кохання і життя жінки» на слова А. Шаміссо, «Коло пісень» на вірші Й. Ейхендорфа та інші вокальні твори [39]. Наприкінці 1840-х, на злеті бідермайєру, Р. Шуман створює за аналогом до фортепіанної збірки хрестоматію юного вокаліста – «Альбом пісень для юнацтва», що і сьогодні користується увагою педагогів-музикантів.

Пісенні жанри в творчості Р. Шумана представлені переважно піснями народного складу, баладами, романсами. Тематика – любовна, громадянська, казково-легендарна, філософська, пейзажна, побутова (кількісно і якісно домінує любовна). За виконавським складом вокальна лірика Р. Шумана включає сольні мініатюри, ансамблі, хори, пісні для дітей [33].

Р. Шуман прискіпливо ставиться до вибору поетичних текстів пісень, не припускаючи творення на вірші непрофесійні (як це могло бути у Ф. Шуберта) або недостатньо якісні. Серед поетів бідермайєру Р. Шуман приділяє увагу А. фон Дросте-Хюскофф, Е. Меріке і особливо А. Шаміссо. Композитору цікава поезія, що наслідує народну манеру [15]. Зв'язок із фольклором у музиці відображається через інтонаційну характерність, мелодичну простоту («німецький характер мелодій» [3, с. 48]), використання куплетної форми.

Вокальні мініатюри у Р. Шумана часто поєднуються в цикли, при цьому сюжетна драматургія у композитора виявлена набагато сильніше, ніж у Ф. Мендельсона. Р. Шуман у цьому продовжує справу шанованого ним Ф. Шуберта, заявлену циклами «Прекрасна мірошниця» і «Зимовий шлях», ще більше посилюючи психологічну мотивованість розвитку образів [3]. Відрізняє Р. Шумана від попередника тяжіння до сучасної поезії, більш суб'єктивної за манерою вираження. Тому образність лірики Р. Шумана індивідуалізована, тоді як у Ф. Шуберта більш типізована. Р. Шуман ніби пристосовує власний стиль до стилю кожного поета, вірші якого стають піснею.

У порівнянні з Ф. Шубертом і Ф. Мендельсоном у Р. Шумана масштабніше виявлені риси романтизму. Тому з урахуванням тематики кваліфікаційної роботи акцентуємо увагу на творах, у яких прояви стилістики бідермайєру є найбільш відчутними. Продовжуючи висунуту вище думку про «підкорення» Р. Шумана стилістиці поезії, вважаємо доцільним розглянути твори, написані на слова поетів бідермайєру.

Серед великих циклів це – «Кохання і життя жінки» на слова Адальберта Шаміссо. Творчість поета охоплює 1820–30-і рр. [38]. Великою популярністю користувалися його вірші – душевні, м'які, сповнені любов'ю і повагою до трударів, трохи простодушні та дуже музичні. Багато віршів А. Шаміссо відразу клалися на музику. Поет прагнув наблизити професійний вірш до народного з його стислою, але емоційно виразною формою. Крім фольклорно орієнтованої поезії А. Шаміссо писав вірші на теми повсякденного сімейного життя, які користувалися попитом у бюргерів. До таких належить «Кохання і життя жінки» (1830). Через 10 років вірші А. Шаміссо були обессмертнені музикою Р. Шумана. Йдучи за поетом, композитор покроково розкриває життя героїні як дівчини, коханої, нареченої, дружини, матері, вдови. Пісні циклу міцно взаємопов'язані, послідовність визначена тематично і емоційно-драматургічно.

Ми приєднуємося до думки Ю. Олейнікової про причетність до бідермайєру циклу «Кохання й життя жінки» [58] і наголошуємо такі характерні риси бідермайєру, як поетизація звичайного життя і родинних

цінностей, патріархальність, оптимістичний погляд на світ, безконфліктність, наближеність до жанру ідилії. В музичному відношенні це відображається у пануванні спокійних темпів, мажорних тональностей, відсутності значних контрастів та вираженої кульмінації. Форми доволі прості – куплетна, тричастинна з репризою. Мелодика споріднена з фольклором, але насичена декламаційністю. Великою є роль фортепіанного супроводу як повноцінного «партнеру» вокалу. Детальніше цикл буде розглянуто у підрозділі 2.4.

Крім драматургічно цілісних циклів, яким є «Кохання і життя жінки», у Р. Шумана також є вокальні цикли, в яких послідовність пісень не має чіткої зумовленості. Наприклад, цикли «Мірти» на слова різних поетів, «Коло пісень» на слова Й. Ейхендорфа. У них кожна пісня має самостійне значення і тому може виконуватися як окрема мініатюра (такий спосіб поєднання пісень у цикли домінує у Ф. Мендельсона).

Зроблений огляд показує домінуюче значення жанру пісні в творчості Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, які відчули вплив бідермайєру і надали йому висоти художності. Попри індивідуальні відмінності ці композитори орієнтували вокальну творчість на ширші верстви населення, мотивували розвиток виконавських практик (концертно-естрадних і домашньо-побутових). Жанр пісні ставав основою великих форм (вокальних циклів, музично-драматичних вистав типу лідершпиля).

Камерний характер домашнього виконання підвищив роль фортепіано як супроводу вокалу. На характер вокальної мелодики мав вплив розвиток фортепіанної музики епохи бідермайєру, зокрема ліричних жанрів (пісня без слів тощо).

Камерно-вокальні твори Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана мають великий навчальний потенціал, що посилюється фактами їх написання з розрахунком на певних індивідуальних або колективних виконавців (у тому числі – непрофесійних) або в якості замовлення освітніх установ. Конкретну навчальну мету було поставлено Р. Шуманом у створенні «Альбому пісень для юнацтва». Сьогодні значущість камерних вокальних творів Ф. Шуберта,

Ф. Мендельсона, Р. Шумана загальноновизнана, а головна навчальна цінність зумовлюється поєднанням технічної доступності з високою художньою вартістю, опорою на досягнення академічної традиції.

## **2.2. Становлення традицій виконання вокальних творів бідермайєру**

Здобутки вокального мистецтва бідермайєру ґрунтувалися на композиторській творчості і продовжувалися у діяльності співаків, котрі формували новий відповідний музиці стиль. Оскільки освітні установи того часу не вирішували повною мірою проблему підготовки творчих кадрів, становлення традицій вокального бідермайєру первинно відбувалося на рівні окремих особистостей, що потребує від дослідника застосування біографічного методу. Перше покоління співаків виросло із тісної співпраці з авторами музики, і це заслуговує на окремий розгляд.

Зазначимо, що в часи бідермайєру єдиним великим музично-освітнім центром був Віденський університет музики і виконавського мистецтва, створений на початку XIX ст. У перші роки існування (1817–1818) він складався з одного факультету – співацького, яким керував А. Сальєрі. Професіоналізація вокального виконавства в Німеччині відбувалася значно пізніше: лише у 1843 р. за активної участі Ф. Мендельсона була відкрита Лейпцизька консерваторія – перший вищий музичний заклад на німецьких землях. Слідом за Лейпцігом консерваторії відкрилися у Кельні, Штутгарті, Франкфурті. Вищий навчальний музичний заклад Берліну отримав назву Королівська академічна вища школа музики. Крім спеціальних навчальних закладів у Австрії і Німеччини виконавці виховувалися в товариствах на кшталт релігійних братств. За таким зразком утворювалися, наприклад, лідертафелі. Найпоширенішою була приватна музична освіта – церковна і світська. Той самий Ф. Шуберт почав навчатися музиці у батька, основи інструментальної підготовки отримав у місцевого церковного капелмейстера, а вокальної – церковного регента. Головна ж його музична освіта припала на відвідування



конвікту. Приватний характер мала і музична освіта Ф. Мендельсона і Р. Шумана.

Вдосконалення виконавської майстерності вокаліста у XVIII–XIX ст. відбувалося на оперній сцені. Але XIX ст. все більше впроваджувало камерні форми музикування, що потребувало іншої вокальної манери.

Через практику домашнього концертування, в якій яскраво проявилася індивідуальність Ф. Шуберта та його хронологічну першість порівняно з творчістю Ф. Мендельсона і Р. Шумана, перші виконавці творів бідермайєру починали свій шлях на шубертіадах [31]. Загальна кількість цих осіб вражає чисельністю. Найбільш повний перелік співаків – виконавців творів Ф. Шуберта XIX ст. наводить Д. Монтгомері [98], ми ж у кваліфікаційному дослідженні зупиняємося лише на деяких, на нашу думку, значних і показових у контексті проявів стилю бідермайєр. Особливої уваги заслуговують співаки, які жили в дану епоху і безпосередньо спілкувалися з авторами музики.

Первинно вокальні твори Ф. Шуберта стали відомими завдяки діяльності *Йоганна Михаеля Фогля* (1768–1849) – тенора-баритона. Біографічні відомості про співака подані в Додатку Г. Наприкінці 1822 р. Й. Фогль вийшов у відставку з оперного театру і спрямував свої вокальні здібності у камерну сферу. Співак, познайомившись із Ф. Шубертом, став представляти публіці твори цього тоді майже невідомого автора. Вже у 1821 р. він виконав «Лісового царя» у стінах знаменитого Кертнертор-театру.

Творчому спілкуванню не заважала різниця у віці: на момент знайомства Й. Фоглю було 53 роки, а Ф. Шуберту – 24. Митці виступали разом перед публікою середнього класу на шубертіадах як співак і концертмейстер. Сучасники відзначали, що пісні Ф. Шуберта добре пасували до манери Й. Фогля. Співробітництво було обопільним: Й. Фогль давав поради щодо будови пісень, а Ф. Шуберт спрямовував на певну манеру виконання. Нерідко досвідчений співак, який прагнув ефектності, вносив корективи в композиторський текст. Часто це схвалювалося Ф. Шубертом, але інколи виникали дружні суперечки. Деякі видання пісень Ф. Шуберта з

прикрашеннями Й. Фогля збереглися, що є цінним документом щодо розуміння вокально-виконавської практики доби бідермайєру [21].

Співак володів широким діапазоном голосу. Виконання Й. Фогля відрізнялося артистизмом, деякою пафосністю, виразністю міміки, величністю рухів і благородством постави. Його спів був акторськи продуманим і пережитим, співак добре розумів ритм віршів і передавав його вокально. Гарно вдавалися Й. Фоглю речитативні драматичні епізоди. Сам співак казав: «Недостатньо співати і виконувати правильно. Треба зробити так, щоб інші повірили в те, що співаєш» [45]. У свій час Й. Фоглю не було суперників щодо виконання пісень Ф. Шуберта.

Важливо, що Й. Фогль поклав початок традиції транспонування пісень: існує переказ, що, отримавши від Ф. Шуберта низку нових пісень, Й. Фогль захопився однією, яка була зависокою для його голосу. Він вирішив її транспонувати і через два тижні поклав Ф. Шуберту на інструмент ці ноти для акомпанування співу.

Найвидатнішим учнем Й. Фогля вважається талановитий інтерпретатор пісень Ф. Шуберта – барон К. фон Шонштейн.

**Карл фон Шонштейн** (1797–1876) – другий значний виконавець пісень Ф. Шуберта за життя композитора (драматичний тенор). Йому як першому виконавцеві присвячено цикл «Прекрасна мірошниця». Біографічні відомості подано в Додатку Г. К. Шонштейн був чудовим співаком і тонким чуйним музикантом. Виконання ним пісень Ф. Шуберта навіть перевершувало Й. Фогля. Останній співав театралью ефектно й іноді трохи перегравав, тоді як спів К. Шонштейна залучав простотою і душевністю. Йому була чужа пафосність, він не стільки грав, скільки занурювався у прекрасні мелодії.

Голос К. Шонштейна визначався гнучкістю, приємністю тембру, технічною вправністю. Гарними були і зовнішні дані співака. Відомий покровитель музикантів, австрійський адвокат Л. фон Зоннлейтнер вважав К. Шонштейна чи не найкращим виконавцем Ф. Шуберта і визначав його добру

вокальну підготовку, високий рівень наукової і художньої освіченості, а також почуття прекрасного [21].

«Прекрасна мірошниця» у виконанні К. Шонштейна і Ф. Шуберта звучала в багатьох будинках Відня епохи бідермайєру. Публіка добре приймала цей твір. На користь популярності творчості Ф. Шуберта працювала як вокальна майстерність К. Шонштейна, так і високий соціальний статус співака. Слід зазначити, що до знайомства з Ф. Шубертом К. Шонштейн був орієнтований на стиль італійського бельканто, найповніше проявлений в опері. Спілкування з Ф. Шубертом відкрило співакові принади жанру пісні, який згодом К. Шонштейн визнав за кращий і реалізовувався як вокаліст камерного складу.

Порівнюючи дані про виконавські манери Й. Фогля і К. Шонштейна, зазначаємо, що власне стиль бідермайєру яскравіше виявився у К. Шонштейна, що і сприяло великій симпатії Ф. Шуберта. Й. Фогль був співаком театрального масштабного стилю, який поєднував спів із патетичною акторською грою. Відповідно, найефектнішими у виконанні Й. Фогля ставали не суто «бідермайєрівські», а романтично піднесені, драматичні, емоційно загострені вокальні твори з виявленими речитативно-декламаційними складовими («Лісовий цар», «Мандрівник»). Спів К. Шонштейна був м'якшим, ліричнішим, «простішим» і «природнішим» за манерою висловлення. Він акцентував музичні складові пісні: її мелодійність, слухову приємність, близькість до народних основ. Тому вважаємо не випадковим авторську присвяту «бідермайєрівського» циклу «Прекрасна мірошниця» саме К. Шонштейну.

Поширення пісень Ф. Шуберта за межами Австрії відбулося завдяки іншим співакам, зокрема Анні Мільдер і Герману Брейтінгу. *Анна Мільдер-Хауптман* (1785–1838) – австрійська і німецька оперна співачка (сопрано). Голос відрізнявся великою силою і «металевими» нотами. Виступала переважно у Берліні й Відні. Вдосконалювала вокальну майстерність у Й. Фогля, була його партнеркою по сцені. Крім опер виступала в концертах. Близько 1813 р. її спів почув Ф. Шуберт. Згодом він високо цінував вокал А. Мільдер. Спілкування між співачкою і Ф. Шубертом відбувалося через

переписку. Композитор присвятив А. Мільдер оперу «Альфонсо і Естрелла» і декілька пісень (друга «Пісня Зулейки», «Пастух на скелях»). Співачка неодноразово виконувала в концертах пісні Ф. Шуберта, зокрема «Форель» і «Лісового царя». Завдяки А. Мільдер ім'я Ф. Шуберта вперше прозвучало у Німеччині і стало відомим. Співачка організувала власний музичний салон у Берліні, який став великим художнім центром Німеччини епохи бідермайєру.

**Герман Брейтінг** (1804–1860) – німецький співак (драматичний тенор). У школі відвідував додаткові заняття з класу фортепіано і вокалу. Отримав медичну освіту, але його чудовий голос спонукав до серйозних занять співом. У 1826 р. Г. Брейтінг дебютував у опері в Мангеймі, з 1832 р. став солістом Віденської опери. У 1830–40-х рр. виступав у різних містах Німеччини, Лондоні, Парижі, Санкт-Петербурзі. Був одним із найвидатніших співаків епохи. Голос відрізнявся силою і великим діапазоном. Це сприяло вдалому втіленню насамперед героїчних оперних образів. Співакові вдавалися сцени, що потребували драматичної експресії. Крім оперної сцени виступав у концертах камерної музики. Важливою сторінкою репертуару Г. Брейтінга стали пісні Ф. Шуберта, які він пропагував під час закордонних виступів.

Дані про деяких інших видатних вокалістів (К. Унгер, С. Гейнефеттер, П. Вартель) – виконавців творів Ф. Шуберта, яким доводилося спілкуватися з автором [47], подано в Додатку Г.

Протягом ХІХ ст. пісні Ф. Шуберта виконувалися не лише оперними співаками, але і драматичними акторами [63]. Серед таких:

**Йоганн Нестрой** (1801–1862) – австрійський драматург-комедіограф, актор і оперний співак (бас) (детальніше див. Додаток Г). Знайомство з музикою Ф. Шуберта відбулося у молоді роки. Й. Нестрой був членом вокального чоловічого квартету, відвідував ті ж культурні місця, що і Ф. Шуберт. Брав участь у домашніх вечорах як співак і актор. На шубертіадах він мав змогу познайомитися з Й. Фоглем і навіть отримати його поради з приводу вокальної майстерності. Існує думка, що в оперний театр Й. Нестрой був прийнятий з випробувальним терміном через потребу в низькому голосі у

зв'язку з виходом Й. Фогля у відставку. Цікаво, що 20-річний Й. Нестрой отримав роль старого Зарастро у «Чарівній флейті» і непогано впорався. Водночас його бас, напевно, був високим, ближче до басу-баритону. З цієї причини у Й. Нестроя краще звучав середній регістр, ніж низький. Властивості його голосу не пророкували блискучої оперної кар'єри [102].

**Софі Мюллер** (1803–1830) – німецька театральна актриса, виконавиця трагедійних ролей. На сцену вийшла у 3 роки, у 5 років була задіяна в опері А. Коцебу. Від 15 років її талант було помічено і офіційно запрошено до театру. Протягом семи років вона працювала у театрі Відня, де і познайомила з творчістю Ф. Шуберта. Виконувала його пісні на камерних вечорах.

Варто також зазначити деяких непрофесійних виконавців-співаків, що знайшли схвалення у самого Ф. Шуберта:

**Тереза Гроб** (1798–1875) – австрійська співачка-любительниця (сопрано). Родина визначалася любов'ю до музики, що передалося дітям. У юності співала у церкві. Брала участь у прем'єрі Меси F-dur Ф. Шуберта. У 1816 р. Ф. Шуберт склав пісенний «Альбом Терези Гроб», що складається з 17 мініатюр [21].

**Франциска Пратобевера** – любительниця музики, що уславилася виконанням пісень із циклу «Зимовий шлях» (зокрема вдалим був «Водний потік») невдовзі після його написання. Володіла сопрано, брала участь у камерних родинних концертах.

**Людвіг Тіце** – викладач Віденського університету, постійний виконавець пісень Ф. Шуберта на зібраннях Товариства любителів музики у Відні. Як і Ф. Пратобевера, уславився виконанням пісень «Зимового шляху», вперше виконав пісню «Спокійно спи» із «Зимового шляху» у 1828 р.

Серед співаків, які співпрацювали з Ф. Мендельсоном і Р. Шуманом, нами виділяються:

**Вільгельміна Шредер-Деврієнт** (1804–1860) – німецька актриса і оперна співачка (сопрано). Народилася в артистичній родині й почала виступати з дитинства. Навчалася вокалу у Відні. У 1821 р. дебютувала в якості оперної співачки, згодом багато гастролювала за кордоном. Головною перевагою

виконавства В. Шредер-Деврієнт була артистична переконливість співу, глибоке занурення у роль. У пізній період творчості виступала як камерна співачка, чудово виконуючи пісні Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона та ін.

**Лівія Фреге** (1818–1891) – німецька співачка (сопрано). Мала гарну вокальну підготовку. Навчалася у В. Шредер-Деврієнт. З юних років виявила красивий за тембром і дуже сильний голос. Спілкувалася з Р. Шуманом і Ф. Мендельсоном. Полюбляла камерний спів. Її вважали «королевою» камерного співу у Лейпцизі. Ф. Мендельсон називав її «Лейпцизьким солов'єм і жайворонком», радився з нею з приводу написання пісень і фортепіанних п'єс. Л. Фреге стала першою виконавицею багатьох пісень Ф. Мендельсона, створених у 1840-і рр. Багато співала і творів Р. Шумана, в тому числі на приватних концертах у будинку Р. Шумана і К. Вік. Р. Шуман присвятив співачці цикл «Шість віршів із «Книги пісень художника»» ор. 36, романс «Морська фея», Чотири пісні ор. 142. Ф. Мендельсон присвятив Шість пісень ор. 57. Концерти влаштовувалися і в будинку самої Л. Фреге у Лейпцигу, яка підтримувала розвиток Hausmusik. Співачка брала участь у благодійних концертах і сама організовувала їх.

**Клара Новелло** (1818–1908) – англійська оперна і концертна співачка (сопрано). Особисто спілкувалася із Ф. Мендельсоном і Р. Шуманом. Розквіт творчості припадає на 1830–40-і рр. За запрошенням Ф. Мендельсона виступала в Німеччині (1837 і пізніше). Високо цінував вокал К. Новелло Р. Шуман. Голос визначався ніжним сріблястим тембром, широтою діапазону.

**Генрієтта Грабау-Бюнау** (1805–1852) – німецька оперна співачка (меццо-сопрано). Народилася в родині музиканта. Її батько у 1811 р. заснував співацький клуб, який виступав з концертами перед широкою публікою. Дві сестри стали концертними співачками. Спілкувалася з Ф. Мендельсоном і Р. Шуманом. Протягом 1835–1837 рр. виступала з концертами у Гевандхаузі в Лейпцизі під керівництвом Ф. Мендельсона. Була учасницею клубу «Давидсбюндлерів», заснованого Р. Шуманом. Завершила кар'єру у 1849 р.

*Женні Лінд* (1820–1887) – шведська оперна і камерна співачка (колоратурне сопрано). Отримала добру вокальну підготовку, володіла бельканто. Голос відрізнявся дзвінкістю, легкістю, великим діапазоном (b–g<sup>3</sup>). Протягом 1840-х рр. виступала в Німеччині. Надзвичайно показова постать для стилю бідермайєр. Будучи успішною оперною співачкою (виконала понад 30 партій), Ж. Лінд у 29 років добровільно залишила велику сцену, визнавши за краще концертні і салонні виступи. Вона брала участь у виконанні ораторій і багато виконувала пісень, як у концертних зібраннях, так і приватних будинках. Нею опікувався Ф. Мендельсон. Виконання Ж. Лінд було позбавлене показової ефектності, театральності, йому була притаманна природність і невимушеність. Один із журналістів писав після виступу: «Мета мистецтва, якому служить Лінд – облагороджувати природу, не забуваючи про неї ні на мить» [86].

Сучасники свідчили, що найкраще їй вдавалося ролі ніжних, щирих ліричних героїнь. Газети використовували щодо голосу Ж. Лінд епітети «задушевний», «чистий», «проникливий», «непідробний». У образи драматичні вона вносила риси строгості, стриманості, не припускаючи надмірних емоційних сплесків (так, американські газети акцентували нордичний характер співу з «холодною, цнотливою, льодяною чистотою тону і стилю»). На думку дослідників, мистецтво співачки жилося релігійними ідеями, співзвучними бідермайєру: природність як вираження гармонії Божого світу [86].

Нерідко лунала думка, що Ж. Лінд краще виявляє себе в концертах, ніж на оперній сцені. Їй пасував німецький репертуар, зокрема ораторія Ф. Мендельсона «Ілія». Однак, через враження від передчасної смерті Ф. Мендельсона Ж. Лінд довгий час не виконувала його твори. Частіше включалися в концерти твори Р. Шумана. Науковець К. Хонолка зазначає, що «з усіх сучасних композиторів солодка музика бідермейєру була їй ближче за все» [86].

Виконання пісень відрізнялося вірністю авторському тексту. Крім пісень Ф. Мендельсона і Р. Шумана, велику увагу вона приділяла скандинавським народним пісням, навіть робила їх власні обробки, також цікавили її пісні

композиторів-сучасників, близькі до народних (наприклад, «Пісня пастуха» Й. Берга, Норвезька пісня «Луна», які наводяться в якості прикладів у навчальному посібнику У. Рокстро [67].

Тож активізація практик «домашнього» музикування в Німеччині та Австрії зумовила потребу в появі спеціалізації камерного співака. Зазначимо, що в епоху бідермайєру пісні Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана виконувалися як оперними співаками, так і любителями музики, рідше – драматичними акторами. Це зумовило демократизацію підходу до вокального виконавства, адже нерідко оперні співаки і любителі виступали в одному концерті. Втім, любителі співу приділяли значну увагу своїй вокальній підготовці, беручи приватні уроки у професіоналів або стаючи членами вокально-хорових гуртків. Таким чином бідермайєр, спростивши жанрово-інтонаційну складову вокалу, залишив вимогу опори на традиції академічного співу німецькомовних країн. У цьому сенсі на вокальне виконавство бідермайєру більше вплинув досвід виконання зінгшпилів, ніж італійських опер у белькантовій манері.

Запропонована бідермайєром постать камерного співака остаточно оформлюється у другій половині XIX ст. [5]. З цього приводу Є. Браудо пише: «друга половина 19 століття створила тип камерного співака, переважно на німецькому ґрунті» [14, с. 269]. У цьому стислому твердженні, зробленому ще у 1920-х рр., з позицій сучасності вбачаємо визнання бідермайєру як імпульсу для подальшого розквіту камерного вокального мистецтва.

Формування нового типу співака – камерно-концертного профілю потребувало нових методик, які виростали з виконавських практик і вироблялися у співробітництві з композиторами [5]. Видатним вихователем камерних співаків став *Юліус Штокхаузен* (1826–1906), вокаліст (баритон) і педагог, який узагальнив досвід вокального виконавства бідермайєру, поклавши його в основу власної методики (викладено в книгах «Алфавіт співака», «Метод співу Юліуса Штокхаузена» та ін.). У репертуарі



Ю. Штокхаузена найбільша увага відводилася австрійській і німецькій пісні, зокрема творчості Ф. Шуберта.

Ю. Штокхаузен був педагогом одного з найвидатніших виконавців творів бідермайєру *Раймунда фон Цур-Мюлена* (1854–1931) – німецького камерного співака (тенор), педагога. Завдяки Р. фон Цур-Мюлену пісенний сольний концерт утвердився як самостійна форма виконавства. Крім Ю. Штокхаузена неабиякий вплив на творчу особистість співака справила Ж. Лінд. Концертна діяльність Р. Цур-Мюлена тривала з 1870-х до 1910-х рр. Основою репертуару були твори Ф. Шуберта і Р. Шумана. Пісні Р. Шумана вивчав безпосередньо під керівництвом дружини композитора К. Шуман. Майстер-класи співака присвячувалися інтерпретаціям пісень і стверджували думку про камерний спів як окрему ланку вокального мистецтва.

Наприкінці підрозділу звертаємо увагу на видатних німецьких інтерпретаторів творів бідермайєру у ХХ ст., мистецтво яких збережено у аудіозаписах і є зразком для наслідування в наш час.

*Генріх Шлюснус* (1888–1952) – оперний і камерний співак (баритон). Активну концертну діяльність проводив у 1920–1940-х рр., кількість його концертів сягала 2000. Одним із перших був записаний на грамплатівки. Визнаний інтерпретатор пісень Ф. Шуберта. Критики цінували природність виконання співака, його чудову дикцію. Стиль Г. Шлюснуса культивував простоту і безпосередність при високій технічній майстерності.

*Елізабет Шварцкопф* (1915–2006) – оперна і камерна співачка (сопрано). Активна кар'єра в сфері камерного співу розпочалася з 1950-х рр. Багато виконувала Ф. Шуберта і Р. Шумана. Записала пісні Ф. Шуберта разом із піаністом Е. Фішером.

*Герман Прей* (1929–1998) – оперний і камерний співак (баритон). Найбільші досягнення пов'язані з камерними концертами. Творча активність припадає на другу половину ХХ ст. Основу репертуару склали твори австрійських і німецьких композиторів. Видатний інтерпретатор пісень Ф. Шуберта. Один із засновників фестивалю Ф. Шуберта в Австрії.

Інтерпретації Г. Фрея інколи порівнюють з Д. Фішером-Дискау, однак підхід до виконання пісень у Д. Фішера-Дискау був деталізованим щодо артикуляції, надавалося значущості вимові кожного слова та його артистичному осмисленню. Стиль Г. Фрея більш узагальнюючий, він наголошує безперервний рух мелодії, її суто музичну красу. Захоплення пісенним жанром привело Г. Фрея до створення циклу аудіозаписів, що показують історію німецької пісні від середньовіччя до сучасності.

*Дітріх Фішер-Дискау* (1925–2012) – оперний і камерний співак (баритон). Дебют співака пов'язаний із «Прекрасною мірошницею» Ф. Шуберта. Творча активність припадає на 1950–90-і рр. Велику увагу приділяв виконанню творів Бідермайєру. Виконав декілька творів Ф. Мендельсона і більшість творів Ф. Шуберта і Р. Шумана. Внесок у виконання творів остання було відзначено Премією Р. Шумана (1987). Разом із своїм постійним концертмейстером Дж. Муром Д. Фішер-Дискау протягом багатьох років працював над проектом запису всіх пісень Ф. Шуберта, придатних для чоловічого голосу (завершено у 1972). Преса називала Д. Фішера-Дискау найвидатнішим виконавцем у світі пісні. Текст і музика трактувалися майстром як рівнозначні складові.

*Петер Шрайєр* (1935–2019) – оперний і камерний співак (тенор). Спеціалізувався на музиці австрійських і німецьких композиторів. Виконав майже всі вокальні твори Ф. Шуберта і Р. Шумана, придатні для чоловічого голосу. Володар Премії Р. Шумана (1969). Співпрацював із піаністом А. Шиффом. А. Шифф говорив, що співак по-різному тембрально забарвлював кожен куплет залежно від настрою словесного тексту. П. Шрайєр зробив спробу відродити традицію музикування часів Бідермайєру: він записав цикл Ф. Шуберта «Прекрасна мірошниця» у кількох версіях інструментального супроводу (сучасне фортепіано, легке фортепіано, гітара).

Отже, становлення традицій виконання вокальних творів Бідермайєру стимулювалося композиторськими пошуками і актуальними практиками презентування музики. За відсутності системи освітніх установ виконавці

проявляли власну ініціативу в опануванні нової стилістики. Виконавські особливості стилю бідермайєр у вокальному мистецтві народжувалися в атмосфері домашнього музикування, що породило потребу в спеціалізації камерного співака. Залишаючи актуальними академічні вокальні традиції, бідермайєр підвищив роль аматорства. Одночасно професійні виконавці організовували осередки побутового концертування, зближаючи академічну і більш популярну музику. Тіснішою стала співпраця співака з концертмейстером. У вокальному виконанні цінувалася природність, невимушеність, відсутність надмірного пафосу. Пристосування до можливостей різних виконавців зумовило таку рису вокальної музики бідермайєру, як застосованість до різних типів голосів. У більшості випадків пісні припускають транспозицію, їх можуть виконувати як чоловіки, так і жінки. Виняток становлять тематично конкретизовані мініатюри і цикли (наприклад, «Кохання і життя жінки» Р. Шумана виконується жінками, але голоси можуть бути різними). Затребуваний бідермайєром камерний спів стимулював педагогічні пошуки, результатом яких стала славетна до сьогодні німецька камерно-вокальна школа.

### **2.3. Вокальні твори бідермайєру в навчальному репертуарі учнів музичних шкіл**

Опора бідермайєру на практики Hausmusik зумовила його навчальну цінність, яка залишається значущою донині. Під час роботи над даним підрозділом ми спиралися на досвід викладання навчальних предметів «Постановка голосу» і «Сольний спів» у музичних школах м. Кривого Рогу, зокрема у КММШ № 5. Було проаналізовано низку програм із зазначених дисциплін, навчальних хрестоматій і репертуарних збірок. Також здійснювалося спостереження над репертуаром на основі програм учнівських виступів (академічні концерти, концерти для батьків тощо).

Ми виявили, що прихильність бідермайєру до культурних традицій є дидактично доречною. Так, у репертуарі музичних шкіл від середніх класів активно використовується музика Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шуберта. Виконання творів зазначених авторів у молодших класах майже не практикується через їхню складність для даної вікової групи. Проте вплив бідермайєру відчутний і тут: йдеться про так званий «постбідермайєр», широко представлений у творчості вітчизняних композиторів. На відміну від власне бідермайєру «постбідермайєр» заявляє про себе від ХХ ст. Він характеризується створенням музики для побуту найширших верств суспільства із використанням традиційних «жанрових знаків» бідермайєру (наприклад, вальсу, пісні-романсу), а також з відчутною опорою на національний фольклор. Виконавські особливості творів «постбідермайєру» відкидають форсування звука і цим слугують охороні голосу дітей, дозволяють педагогам обережно підходити до формування голосового апарату, дихання дитини з урахуванням вікових можливостей [1]. М'якість звучання, невеликий діапазон добре пасують задачам вокального виховання молодшого школяра

Важливе виховне значення має тематика творів, бо вокальні задачі повинні виконуватися на основі зрозумілої дитині образності. Пісня для молодшого школяра має відрізнитися емоційною яскравістю, вираженістю провідного настрою. Обов'язковим є формування у дитини елементарних вмінь працювати над літературним текстом вокального твору.

Серед зразків «постбідермайєру», що живлять репертуар учнів молодших класів, виділимо «Весняний вальс» А. Філіпенка. Біографія цього композитора демонструє безпосереднє стикання з установками бідермайєру: знайомство з музикою спочатку здійснювалося на аматорському рівні і характеризувалося інтенсивністю виконавських практик (музикування, постановка самодіяльних вистав, гра в оркестрі). Пісню «Весняний вальс» написано на вірші Т. Волгіної. У тексті описано чарівні принади весни: сонячні промінці, молоду траву, співи солов'я, запах квітів. Весна трактується в ідилічному ключі, як найкращий час природи. Саме це радісне очікування весни має відчути дитина і передати у

співі. Ясності і однозначності змісту відповідає лаконічна форма, що складається з двох чотирирядкових куплетів. Головний виражальний засіб – мелодія. Вона добре запам'ятовується і містить одночасно ознаки двох жанрів: пісні і танцю.

«Весняний вальс» корисний для молодших школярів. По-перше, він, як характерно для Бідермайєру, вчить любити оточуючий світ, бачити красу повсякденності, прагнути розповісти про це слухачам. По-друге, твір сприяє формуванню вокально-виконавських навичок: плавному і виразному веденню мелодії, грамотному розподілу дихання, чистоті інтонування, осмисленому ставленню до поетичного слова. Зазначимо, що у «Весняному вальсі» переважає поступовий рух, обмежений діапазон (велика секста) відповідає віковим особливостям учнів. Найбільший стрибок, який слід проінтонувати, – висхідна кварта. Широке використання низхідного руху вокально зручне для дітей і допомагає досягти чистоти звучання голосу. Помірна гучність (переважає *mf*) застерігає від перевантаження голосу. Оптимізм характеру пісні підкреслює тональність *Es-dur*.

Приблизно від 3–4 класів можна знайомити дітей із високою класикою вокального Бідермайєру. Притаманний їй ліризм як основна художньо-змістова характеристика цілком співвідноситься із педагогічними завданнями: формуванням культури звука, прищепленням навичок кантиленного співу, емоційної виразності. Особливо в нагоді буде збірка «Альбом пісень для юного музиканта» Р. Шумана. Найдоступнішими для вокалістів-початківців будуть пісні «Совеня», «Пісочний чоловічок», «Метелик».

Започатковане Р. Шуманом створення дитячої музичної літератури, як у фортепіанній, так і вокальній сфері, вважаємо наслідком засвоєння культури Бідермайєру. Ми цілком погоджуємося з думкою Ю. Олейнікової стосовно принципової різниці сприйняття дитини романтиками і представниками Бідермайєру. Дослідниця наголошує, що у Бідермайєрі діти постають не містичними «посланцями», а частиною сім'ї [57, с. 78]. Тому нагальною задачею стає виховання гідного покоління, що буде шанувати і продовжувати

традиції попередників. Невипадково саме на німецькому ґрунті в першій половині XIX ст. виникає і розвивається «культура дитинства», яка проявляється у виділенні спеціальних дитячих кімнат у приміщеннях, урізноманітненні іграшок і переведенні їх виготовлення на промисловий рівень, виникненні дитячої ілюстрованої книги та музики, призначеної для виконання дітьми [57, с. 79].

«Альбом пісень для юнацтва» Р. Шумана виступає продовженням фортепіанного альбому і йде безпосередньо за ним по хронології (1848 і 1849). Композитор звертається до текстів дитячих книг і фольклорних джерел. Задумуючи свій «Альбом пісень» як ґрунтовну методичну працю, що має відношення і до навчання, і до практичного музикування дитини, Р. Шуман не обмежується сольними творами, а створює і невеликі ансамблі (дуети, тріо).

Стосовно образності велику увагу «Альбом» приділяє природі (переважно весняній). Як властиво бідермайєру в цілому, образність весни засвідчує красу і гармонію оточуючого світу. Нерідко образи весни відображаються у тридольному розмірі, що веде до впровадження вальсовості, про яку йшлося вище стосовно спадкоємності від бідермайєру «Весняного вальсу» А. Філіпенка.

Близька до природи «тваринна» образність, яка знаходить емоційний відгук у молодших школярів. Справжніми перлинами, на нашу думку, є пісні «Совеня» і «Метелик», створені на основі текстів фольклорної збірки «Чудовий рік хлопчика». Образ совеняти постає напрочуд олюдненим: він нагадує некрасиву дитину, яка бажає гратися з іншими, але однолітки її уникають. Промова ведеться від першої особи, тому юний вокаліст повинен розвивати і акторські здібності. Йому належить відчувати співчуття до пташки, передати їй добру вдачу при похмурій зовнішності. Таке завдання добре розвиває і особистісні якості дитини. Позитивність совеняти відображається у вокальній партії, яка насичується мелодійністю, адже йому миліше за всіх птахів соловей. Дитина має показати внутрішню красу совеняти через виразне інтонування мелодії. Це потребує відпрацювання штриха, проміжного між *staccato* і *legato*.

Слід звернути увагу на виконання хроматичних зворотів, які показують ображену пташку, на звуконаслідувальні форшлагги. У співі має скластися психологічно переконлива замальовка дитячого, а не пташиного світу.

Живі звертальні інтонації лежать в основі пісні «Метелик». Тільки тепер розмова йде не від особи тварини, а від дитини, яка розпитує метелика про його життя. Ставлення до метелика вражає щирістю, обережністю. Дитина каже: «Сідай мені на руку, не трону тебе». Зміст цілком позитивний, тому треба добиватися не артистичної переконливості, а легкості політного звучання. Мелодія є одночасно зручною для дитячого виконання (короткі фрази розмежовуються паузами, є повторення, форма лаконічна) і такою, що потребує вокальної роботи (інтонування широких стрибків, ладова стійкість, артикуляційна ясність, дотримання метроритмічних характеристик). З позицій бідермайєру «Метелик» вчить увазі до найменших створінь природи.

Казкова тематика розкривається у таких піснях Р. Шумана, як «Пісковий чоловічок», «Про казкову країну». У «Пісковому чоловічку» добре виявлено ліризм. На відміну від «Совеняти» і «Метелика», мелодія тут більш протяжна. Її цінність визначається не стільки декламаційною виразністю, скільки власне музичними особливостями. У тексті оповідається про чарівного піскового чоловічка, який навіює дітям сон. Ідея твору полягає у ствердженні затишку рідного дому. У співі потребується виконання тривалої мелодії як навіювальної, чарівної. У вокальному плані пісня складніша, її діапазон сягає понад октаву, дихання стає довшим, інтонування урізноманітнюється.

Пісня «Про казкову країну» демонструє м'який гумор. Йдеться про країну солодощів, де замість рослин ростуть пиріжки, цукерки тощо. Наприкінці виявляється, що ця країна автору наснилася. Ідеєю можна вважати цінування дитиною реального життя, а не прагнення до якихось див. Музика стрімка, активна, велика виразна роль належить пунктирному ритму. Вокальне завдання полягає у рухливому і водночас наспівному виконанні мелодії. Пісню можна рекомендувати учням середніх класів.

Оскільки збірка «Альбом пісень для юнацтва» була створена Р. Шуманом з навчально-виховними цілями, вона неодмінно звертається до духовно-релігійних джерел. Це відповідає аналогічній налаштованості бідермайєру, що унаочнюється у формулі «великого в малому». Твори християнської тематики у композитора спираються на хоральні основи, які були відчутними ще від Й. Баха, і цим затверджує вічність духовних орієнтирів, необхідних для виховання підростаючого покоління.

У цілому звернення до пісень «Альбому для юнацтва» Р. Шумана формує у вихованців позитивне сприйняття світу, бажання музикувати і відчувати себе актором, виразно доносити поетичний текст за допомогою музики.

Якщо у молодших класах під час вивчення творів бідермайєру та «постбідермайєру» їхня стилістика не наголошується, замінюючись художньо-образними характеристиками, то, починаючи від середніх класів, а особливо у старших класах слід знайомити учнів із видатними композиторами в контексті їхньої епохи. Таким чином вирішується завдання розширення музичного кругозора дітей, їх введення у світ класичної мистецької спадщини [78]. Зазначимо, що подібна думка вперше пропонувалася вже самим Р. Шуманом у його «Альбомі пісень для юнацтва» через звернення до творів визначних поетів різного часу, фольклорних та релігійних джерел.

У середніх і старших класах музичної школи активніше вводяться в репертуар пісні Ф. Шуберта. Серед таких назовемо «Польову трояндочку», «Форель», «Ранкову серенаду».

«Польова трояндочка» (ор. 3) – ранній твір Ф. Шуберта (вірші Й. Гете). Композитор точно йде за текстом, тому куплетність не виключає агогічної гнучкості інтонування та мелодичної вишуканості, нетипової для дитячої музики. Тож, хоча в цілому твір нагадує дитячу народну пісеньку, вона зовсім не проста. Пісенність поєднується з танцювальними жанровими елементами.

Музикознавець В. Галацька помічає, що в цій пісні куплет у Ф. Шуберта є асиметричним. В ньому 16 тактів, але заспів – 10 тактів, приспів – 4 такти, фортепіанний програш – 2 такти. Так композитору вдається відобразити



п'ятирядкову строфу Й. Гете, похідну від народної поезії [22, с. 165]. Невибаглива мелодія містить цікаві деталі, в тому числі звуконаслідувальні: чергується дитяче підстрибування, швидкі гамоподібні розспиви, виразні стрибки. Виконання цієї пісні сприяє розвитку легкості, гнучкості голосу, інтонаційній точності.

Пісня Ф. Шуберта «Форель» (1817) вражає своїми музично-зоровими враженнями («речовинність» бідермайєру). Вона унаочнює рух форелі, її блиск на сонці літнього дня. Доповнює зоровий образ фортепіанна партія. Пісня дуже радісна. Її граційна мелодія легка для сприйняття. Куплетна форма зближує «Форель» з народними піснями. Розмір 2/4 відповідає швидкій музиці з елементами танцювальності. Діатонічність зворотів підкреслює безтурботний настрій. За жанром співвідносна для показової для бідермайєру ідилії. Виконання пісні розвиває в учня рухливість голосу, тембральну дзвінкість, вміння переходити з моторної мелодики на речитативну.

«Ранкова серенада» Ф. Шуберта володіє певною урочистістю, що сприяє активності звуковидобування, ритмічній пружності, вдумливій роботі над динамікою. В інтонаційному плані важливою є чистота відтворення висхідних стрибків та тривалих звуків. Художня задача, що ставиться перед учнем, – передача захоплення від вранішньої природи, – потребує артистизму, емоційної відкритості.

У середніх і старших класах також варто працювати над виконанням окремих творів Ф. Мендельсона («Привіт», «На крилах пісні»). У виконанні творів Ф. Мендельсона на перший план виходить формування культури кантилени. Його лаконічні пісні (наприклад, «Привіт») невибагливі за змістом і мелодикою, ясні за формою, що цілком відповідає призначенню «домашньої» музики. Однак їх роль у вокальному вихованні учня музичної школи важко переоцінити. Так, вивчаючи пісню «Привіт», слід домагатися плавності регістрово-тембральних переходів, гнучкості інтонування, розширення вокального діапазону, відчуття логіки розвитку форми до кульмінаційної зони.

Найчастіше з вокальних творів Ф. Мендельсона у музичних школах вивчається «На крилах пісні» (ор. 34, № 2), що пояснюється високою художньою вартістю твору. З біографічної точки зору написання твору може пояснюватися знайомством із майбутньою дружиною. Невипадковими є зорові образи тексту Г. Гейне: нічний сад, запашні квіти, звучні хвилі. Як показово для бідермайєру і власне для індивідуальної манери Ф. Мендельсона, твір є одночасно емоційним і врівноваженим. Для педагогічного репертуару він цінний завдяки широкій кантілені, барвистості гармонічних співставлень, звукозображувальності фортепіанної партії. Чітка куплетність не повинна перешкоджати вільному струменінню мелодії, що панує. «На крилах пісні» добре розвиває вокальний діапазон. Музичні завдання переважають над артистичними: найбільш важливо учневі показати красу мелодії, її природний вільний рух.

Творчість Р. Шумана у середніх і старших класах музичної школи може бути представлена як більш складними номерами з «Альбому пісень для юнацтва» (в тому числі духовного змісту), так і творами з інших вокальних циклів (наприклад, «Лотос», «Венеційська пісня гондольєра № 2» з циклу «Мірти»).

Текст «Венеційської пісні гондольєра» є єдиним у Р. Шумана і Ф. Мендельсона, що дає підстави для порівняння. Пісня Р. Шумана бадьора, грайлива за характером, дещо кокетлива. Вона ніби передає блиск венеційського сонця. Складається з двох частин, що відповідають будові вірша Т. Мура. Основна тональність G-dur. Перший період звучить в основній тональності, а другий у паралельному мінорі. Подальший програш фортепіано повертає в тональність G-dur. Темп пожвавлений – *Munter, zart* – Весело, ніжно. Розмір 2/4. Пісня дуже стисла. Пісня ж Ф. Мендельсона розгорнутіша, написана в мінорі, передає більш «вечірній» образ і спирається на тридольний баркарольний рух. Для учня музичної школи більш пасуватиме саме «Венеційська пісня» Р. Шумана. Зазначимо, що у трактуванні пісенності Р. Шуман є ближчим до зорової конкретності Ф. Шуберта, ніж до узагальненої

мелодійності Ф. Мендельсона. Водночас у обох піснях проступають риси бідермайєру: близькість домашньому музикуванню, неконтрастність, щирість.

Отже, вокальні твори бідермайєру застосовуються в репертуарі учнів музичних шкіл від молодших до старших класів. Найбільш серйозне стикання з ними відбувається в старших класах. Репертуар включає як твори всіх класиків бідермайєру (Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана), так і твори сучасніших авторів, причетних до стилістики так званого «постбідермайєру». Позитивно-захоплений погляд на світ, емоційна зворушливість і дитяча чистота, близькість до побутових реалій при високій художній виразності музики роблять твори бідермайєру неодмінними для виховання юного вокаліста. Важливим з педагогічного погляду є: 1) виконавська доступність без надмірної спрощеності творів, 2) опора на традиції академічного вокалу, 3) пристосованість до потреб культурного дозвілля, 4) піднесення значущості аматорського «невіртуозного» музикування.

#### **2.4. Вокальні твори бідермайєру в навчальному репертуарі здобувачів середньої спеціальної та вищої освіти**

У середніх спеціальних та вищих закладах освіти опанування стилістикою бідермайєру стає більш цілеспрямованим і усвідомленим. Студенти долучаються до складніших і масштабніших творів, стилістичний аспект стосується і підходу до літературного тексту. Якщо в музичній школі робився наголос на змісті поетичної мініатюри, її емоційному забарвленні, то тепер звертається увага на особистість поета в контексті історичної епохи, його індивідуальний стиль, вираження в ньому провідних позицій бідермайєру.

У цьому контексті показовою видається вокальна мініатюра Ф. Шуберта «Спів перепелів» (1822). Її створено на слова шкільного вчителя С. Ф. Саутера, пародією на особу якого став бідермайєр. Пригадаємо, що Л. Ейхродт створив образ Готліба Бідермейєра як самоука, що писав наївні зворушливі вірші, маючи на увазі саме С. Ф. Саутера. Поетичний текст «Співу перепелів» за

змістом нагадує проповідь, що відповідає духовним пошукам бідермайєру у баченні «великого в малому». Ліричний герой чує спів перепелів у траві, і це надихає його релігійні почуття (боятися, любити, хвалити бога, дякувати, довіряти йому і молитися). Рясні дари ланів і садів трактуються як божі милості. Вивчаючи текст, доцільно акцентувати його показовість для бідермайєру.

Розуміння поетичного тексту дозволить відчутти музичні особливості твору: пісня заснована на ясній гнучкій мелодії, що перемежовується із закличними бадьорими інтонаціями звукозображувального характеру. Вони одночасно імітують спів птахів і містять похвалу Богу. Доречним є панування мажору (основна тональність A-dur). Щоправда, у третьому куплеті перша частина звучить в однойменному мінорі, але невдовзі повертається в основну тональність. Бідермайєр надає перевагу нескладним формам – у «Співі перепелів» форма куплетно-варіаційна, а куплет являє просту двочастинну форму. «Спів перепелів» Ф. Шуберта дозволяє студенту поєднати наспівність і декламаційну виразність виконання.

У спеціалізованих середніх і вищих закладах збагачується жанрова палітра бідермайєру, у знайомих зі школи жанрах з'являються нові змістові відтінки. Пояснимо це на прикладі музичного «пейзажу», вживаного бідермайєром. Пісня Р. Шумана «Ліщина» (№ 3) міститься у циклі «Мірти». Написана на слова поета Ю. Мозена – сучасника Р. Шумана. Це лірична пейзажна замальовка, але не проста. Образ дерева відсилає нас до типової рослинної символіки бідермайєру, про яку писав О. Михайлов [54, с. 102] (подібне відноситься і до пісні «Лотос» з цього ж циклу). Ліщина вважалася деревом «доброї» магії, тому її здатність навіювати казки у пісні сприймається як натяк на ідилію («шепчут о счастьи грядущих дней»). Пісня дуже світла, замріяна. Її жанрові основи подвійні: баркарола і колискова. Тут багато зорових деталей, цінованих бідермайєром. Живописність у музиці підкреслюється фортепіанним супроводом, невпинні фігурації якого нагадують шорох листя. Тональність G-dur. Фактура супроводу прозора, що сприяє висвітленню

загального образу. Є інтонаційні переклики голосу і фортепіано (найчастіше фортепіано «доспіває» мотив), що робить співака і піаніста рівноправними учасниками ансамблю. Мелодія пісні задушевна і виразна, нескладна для слухового сприйняття. Головний мелодичний матеріал становить восьмитактовий період з двох речень, він проводиться кількаразово (тричі), далі йде новий тематичний матеріал (8 тактів), який модулює в тональність a-moll і вносить деякі зміни настрою, потім знову повертається основна мелодія, яка у варійованому вигляді проводиться одноразово і починається заключна побудова. Таким чином, загальна форма пісні є проміжною між куплетною і тричастинною.

Під час навчання у середніх спеціальних та вищих закладах освіти можливе як виконання окремих вокальних мініатюр, так і фрагментарне або цілісне виконання циклічних творів. Під час роботи над циклом, важливо визначити, до якого типу циклу належить твір: 1) циклу відносно самостійних пісень без суворої змістової послідовності, 2) циклу сюжетного, із суворою змістовою послідовністю. Рекомендовано починати з циклів першого типу як більш легких для виконавського прочитання.

В якості циклу такого типу розглянемо Шість пісень ор. 57 Ф. Мендельсона, присвячених співачці Лівії Фреге. Мініатюри відносно самостійні, їх об'єднує близькість до народної пісні.

«Старовинна німецька пісня» написана на текст міннезінгера Генріха Шрайбера Доброчесного, який творив на початку XIII ст., однак твір Ф. Мендельсона не відтворює середньовічний тип музики. Лагідна мелодія відповідає сентиментальним смакам бюргерів і узгоджується з академічним чуттям ладової функціональності. Розмір 6/8 і помірний темп *Andante* нагадує баркаролу. Основна тональність E-dur. Текст належить до любовної лірики. Поет прислухається до звуків лісу і скаржиться на біль від кохання. Він відчуває себе, як соловей, що співає даремно. Звуки лісу відображені у струменіючій партії фортепіано з рухом шістнадцятих. Форма куплетна (2 куплети). Перший період містить 2 речення – перше в основній тональності, друге модулює до

паралельного мінору, що посилює сумовиту ніжність. Другий період також має 2 речення, причому друге повторюється двічі. Тут виявляється більше гармонічне різноманіття: A-dur, fis-moll, cis-moll, H-dur, E-dur. Тональний план базується на споріднених тональностях і підкреслює «хиткість» настрою через чергування мажору і мінору, що становить спеціальну задачу для співака.

Не контрастує попередній мініатюрі «Пастушача пісня», написана на слова сучасника Ф. Мендельсона Людвіга Уланда. Вірш має оптимістичне забарвлення, за образністю і стилістикою близький до народної творчості. Розповідається про вплив пір року на побачення закоханих: зима не дає змоги побачити дівчину у вікні, вдома її боронить батько; влітку всі виходять на природу, добре бачити вдалину, дівчина відповідає на поклики юнака. Двочастинна форма пісні відтворює зміст вірша. Перша частина (зимова) написана в g-moll, друга (весняна) – G-dur. Остання строфа, яка змальовує сцену побачення, виділяється композитором за допомогою зміни фортепіанного супроводу при незмінному вокальному матеріалі. Незважаючи на радісний образ поетичного тексту, пісня залишається меланхолійною. Темп стриманий (Sostenuto). В обох частях демонструється наспівна ніжність. Виразності надають інтонації «луни», «переклики» між співаком і піаністом. Фортепіанна партія в багатьох фрагментах містить подвоєння вокальної партії, що полегшує спів і може рекомендуватися не дуже досвідченим вокалістам (наприклад, студентам молодших курсів середніх спеціальних закладів).

Слова пісні «Зулейка» належать Маріанні фон Віллемер, оброблені Й. Гете і включені в його «Західно-східний диван». Вірш належить до любовної лірики. Зулейка звертається до вологого, легкокрилого вітру і просить його прилетіти до рідного краю і повідомити коханому про її непохитну любов. Переважає оптимістичний настрій: хоча «в разлуке жить мне больно», Зулейка просить вітер приховати її тугу і акцентувати, що «любви и жизни рада». Раніше до цього тексту звертався Ф. Шуберт. У Ф. Мендельсона «Зулейка» складає контраст до попередніх пісень. Це швидкий твір (Allegro assasi). Рухливість особливо підкреслено партією фортепіано, в якій містяться

повторювані акорди шістнадцятих. Вони створюють ефект схвильованості, нетерпіння. Вокальна партія попри швидкий темп більш наспівна. У ній є і декламаційно виразні інтонаційні звороти, пов'язані зі звертанням, висловленням прохань. Основна тональність E-dur, як у першій пісні циклу. Мелодія відрізняється великим діапазоном, виразними є октавні ходи, звороти з пунктирним ритмом. Східний колорит не відтворюється, інтонаційність відповідає німецьким пісням. Куплетна форма урізноманітнюється темпово-агогічними ремарками та завершальною побудовою з тематично видозміненим матеріалом. Пісня, на відміну від попередніх, більш віртуозна, нагадуючи оперну манеру, що потребує від співака певної майстерності.

Четверта мініатюра «О юність, о прекрасна доба» є обробкою рейнської народної пісні. Вона знову повертає слухача до мрійливо-сентиментальної атмосфери і помірного темпу (*Andante con moto*). У вірші йдеться про почуття юності: серед усіх дівчині подобається один хлопець, у якого «червоний маленький ротик і темно-коричневе волосся», «ямочки на щоках, ямочка на підборідді», «блакитні очі». Як бачимо, текст містить конкретизуючий портретний опис. Пафос, як і раніше, оптимістичний: дівчина висловлює бажання щиро кохати і назавжди бути поруч із коханим. Тональність A-dur сприймається як S відносно попереднього номеру. Куплетна форма урізноманітнюється змінами фортепіанного супроводу. В більшості випадків він нагадує хорову акордову фактуру, типову для лідертафелів. На початку третього куплету супровід змінюється на арпеджіоподібний, що додає рухливості. У завершенні акордова фактура поновлюється.

Більш вивченою у музикознавчій літературі є «Пісня венеційського гондольєра». В її характеристиці звертаємося до матеріалу статті Юаньмей Лянь [91]. Існує спільність між аналогічними творами Ф. Мендельсона у фортепіанній і вокальній музиці. Твір написано за «живими» враженнями композитора від відвідування Венеції у 1830 р. Композитор у листах зазначав «привітність, ласкавість, веселість» Італії, що співвідноситься зі світобаченням бідермайєру [19]. Ці враження сприяли створенню п'яти фортепіанних

мініатюр і однієї вокальної. Спочатку було написано фортепіанні п'єси, переважно мінорні, з невеликим вступом і світлим сумним характером. Подібне можна сказати і про пісню: вона написана в h-moll, є чотиритактовий вступ, переважає плавний рух мелодії. У вокальній мініатюрі Ф. Мендельсон розвиває жанр баркароли. Це можна вважати новацією, оскільки вокальні баркароли з'явилися лише в операх XVIII ст., а від XIX ст. стали поширюватися в камерній музиці – інструментальній і вокальній. Ф. Мендельсон пристосовує його до домашнього музикування. Текстовою основою слугує вірш сучасного для Ф. Мендельсона ірландського поета Т. Мура, що нагадує народну пісню. Мелодійні вірші Т. Мура були досить популярними і неодноразово привертати увагу композиторів. Зміст тексту не має драматичних колізій. Розповідається про очікування Нінетти юнаком в гондолі, переодягненим матросом, і їх водяну подорож. Пісня Ф. Мендельсона відзначається мелодійністю, ліричністю, мрійливістю. Форма проста тричастинна з дзеркальною репризою. Контрасти відсутні. Найбільш виразні інтонації терції. Переходи до частин згладжені, що надає пісні безперервності. Твір виражає надію на побачення. Є сум, але світлий і неглибокий. Юаньмей Лянь припускає, що тут є наслідування автентичних пісень гондольєрів, які міг чути Ф. Мендельсон, перебуваючи у Венеції [91, с. 198]. Виконання пісні сприяє виробленню природної манери камерного співу, без емоційних перебільшень.

Остання у циклі «Пісня мандрівника» стверджує притаманний твору радісний бадьорий настрій. Темп швидкий (*Allegro vivace assai*). Основна тональність G-dur. Текст написано сучасником Ф. Мендельсона німецьким поетом Й. фон Ейхендорфом. Вірш уславлює весну з її квітучістю та свіжістю почуттів. З темою подорожі асоціюється образ мисливця. У вірші є притаманна бідермайєру зорова конкретність. Форма містить два розгорнені куплети із завершенням. Як і у пісні «Зулейка», віртуозність більше стосується фортепіанного супроводу, тоді як вокальна мелодія попри швидкий темп є більш наспівною і врівноваженою. Є інтонаційна близькість фольклорним пісням. Рухливість посилює невпинний тріольний рух, поданий у фортепіанній



партії. У співака мелодія викладена без тріолей, тобто в ансамблі є поліритмія, що складає виконавську складність.

Отже, в циклі Ф. Мендельсона Шість пісень ор. 52 втілено розмаїті почуття, але без надмірностей і з тяжінням до врівноваження (світлий сум, м'яка радість), що характерне саме для бідермайєру. Важливими є інтонації, близькі до німецької народної пісні.

Найбільш складні виконавські завдання ставить робота над сюжетно послідовними циклами, які володіють музично-поетичною драматургією [23]. Серед вершинних проявів циклів такого типу – «Кохання і життя жінки» Р. Шумана. Хоча окремі номери циклу можуть виконуватися студентами музичних коледжів і педагогічних університетів, цілісне виконання доступне лише вихованцям консерваторій.

Цикл «Кохання і життя жінки» складається з восьми пісень. Він, з одного боку, відповідає бідермайєрівським ідеалам родинності, а з іншого, – по-романтичному психологічно тонко відтворює світ жіночих переживань. Відповідно до стилю поезії А. Шаміссо музична драматургія твору нескладна, внутрішніх контрастів немає. Переважають світлі настрої. Виключенням є останній номер, що несе трагічний зміст.

Перша пісня «Погляд його при зустрічі» розповідає про захоплення дівчини коханим. Цікавим є трактування образу чоловіка в контексті «священних образів» («взор... ослепил», «он сияет», «из мрака все светлее он встает»), підкреслених зосереджено-молитовною мелодикою і хоральною фактурою, що, на нашу думку, відповідає патріархальним уявленням бюргерського суспільства. Темп повільний (Larghetto), тональність B-dur. Мелодія речитативно виразна, Р. Шуман ретельно прописує інтонацію найдрібніших мотивів, узгоджуючи їх з поетичним текстом. Хроматизація підкреслює плавність руху. Двочастинна форма відповідає двом строфам вірша А. Шаміссо. Фортепіанна партія поліфонізована. Це посилює її виразність.

Друга пісня «Він прекрасніше всіх на світі» наївно ідеалізує коханого («Он прекрасней всех на свете, в мире нет его умней. Самый добрый, самый

смелый, самый лучший из людей»). Темп жвавий (типова для бідермайєру ремарка *Innig, lebhaft*). Тональність *Es-dur*. Мелодія радісна, енергійна, що підкреслюється пунктирним ритмом. Захопленість добре передається злітаючими висхідними зворотами. Мелодичні мотиви підхоплюються партією фортепіано, створюючи своєрідний діалог.

У третій пісні «Не знаю, чи вірити щастю?» йдеться про зроблену дівчині пропозицію, в яку вона не відразу може повірити. Сумніви, уподібнення події сну, на наш погляд, виправдовує використання мінорної тональності – *c-moll*. Мелодика стає ще більш речитативною, партія фортепіано підтримує голос скупими акордами, не заважаючи його вільному висловленню. Р. Шуман не зазначає темп, лише уточнює характер: *Mit Leidenschaft* – Пристрасно. Подача тексту в пісні відрізняється від поетичного оригіналу: у А. Шаміссо вірш завершувався виисловленням бажання смерті в обіймах коханого. Р. Шуман завершує пісню оптимістично: поверненням до думок про пропозицію одруження. Цьому відповідає *C-dur* двох останніх тактів. Драматизм твору, зміна настроїв відображається в агогічних ремарках.

Четверта пісня «Кілецько золоте» оповідає про заручини. Характер просвітлений, спокійний, що відповідає відчуттю тихого щастя. Тональність *Es-dur*. Темп знову не проставляється, зазначено лише *Innig* – щиро. У поетичному тексті наголошується вершинний сенс одруження в розумінні жінки (завдяки кілецьку «я життя значення змогла понять»), що відповідає орієнтації бідермайєру на родинні цінності. Патріархальність підкреслюється обоженням чоловіка, наділенням його надзвичайними властивостями (жінка прагне «бути отблеском ясним его лучей»). Мелодика ясна, досить проста, є інтонації, близькі народній пісні. Це втілює чистоту і щирість героїні. Мелодія кількаразово повторюється, що і втілює символіку нескінченності кільця, і наголошує простоту в побудові пісні. Спокійний характер посилює рівномірність фортепіанної партії, наділеної великою інтонаційною виразністю. У момент кульмінації з'являється акордова фактура, що сприяє посиленню звучності та емоційного впливу.

П'ята пісня «Любі сестри» багато в чому близька попередній. Тут розповідається про приготування до дня весілля. Темп пошвидко (Ziemlich schnell – Досить швидко). Однак мелодія теж близька народній, в ній панує діатоніка. Тональність мажорна (B-dur). Фатура фортепіанної партії рівномірно насичена і наслідує звуковисотність мелодії. У середній, більш схвильованій частині (інтонаційно близькій другій пісні), фактура супроводу змінюється на акордову. Найбільш цікавим є завершальна побудова: відбувається раптовий короткочасний зсув у Ges-dur, який символізує нове життя героїні. Надалі основна тональність повертається. А після завершення співу фортепіано виконує основну мелодію у ритмо-фактурному викладенні, що нагадує урочисто-святковий марш.

Шоста пісня «Любий друг, збентежений ти» вперше демонструє віддалену тональність G-dur, що відповідає новій події в житті героїні – очікуванні дитини. Темп дуже повільний, музика статична через деталізацію окремих інтонацій, їх розділення паузами. Тип мелодики речитативний, але сама речитація мелодизована, сповнена ніжності. Широко використовується хроматизація, яка підкреслює речитативність. У середній частині спостерігається посилення схвильованості, що позначається прискоренням темпу і акордовою фактурою супроводу.

Сьома пісня «Ніжно пригорнись ти до серця скоріше» поетизує радість материнства. Цей настрій відображає дізна тональність D-dur. Пісня найбільш радісна в циклі. Темп швидкий, але в тексті як такий не позначений. Вказується лише на загальний настрій і манеру виконання: Frohlich, innig – Тепло, радісно. Велику рухливість забезпечує фортепіанний супровід шістнадцятими. Мелодія діатонічна, невибаглива. Фрази короткі, з розвитом прискорюються, відповідно емоційному стану радісного захвату. Форма куплетна, але є цікаве її переосмислення в останньому куплеті. Коли зображується малюк, тривалості в мелодії укрупнюються, а фортепіанний супровід переходить з рівномірного руху шістнадцятими на уривчасті акорди, що перемежуються паузами. Це створює внутрішній контраст. Змінюється і темп, прискорюючись до Presto.

Фортепіанне завершення звучить повільніше і ліричніше, глибше розкриваючи образ люблячої матері.

Остання, восьма пісня «Ти вперше наносиш мені удар» розкриває емоційний стан героїні, викликаний смертю чоловіка. Це – єдиний трагічний за змістом, найбільш речитативний і хроматизований номер циклу. Використовується тональність d-moll як заперечення радісного D-dur попередньої пісні. Темп Adagio. Фортепіанний супровід типовий для оперних речитативів (окремі довгі акорди, що окреслюють відхилення у різні тональності). Завершується вокальний номер на домінанті, оскільки має продовження у фортепіанній постлюдії. Завдяки ній Р. Шуман робить завершення циклу більш світлим і оптимістичним. Після восьмої пісні фортепіано повертає музику першої пісні, в якій дівчина описувала початок кохання. Таким чином, цикл замикається, підкреслюється коловий рух життя, вічна цінність кохання. Завершується твір у початковій тональності B-dur, демонструючи єдність тонального плану. Переважають споріднені бемольні тональності, епізоди, пов'язані з материнством, звучать у дієзних мажорних тональностях.

Зауважимо, що у А. Шаміссо після восьмого йшов дев'ятий вірш, у якому постаріла жінка зверталася до онуки-нареченої з благословінням, в якому закликала цінувати кохання. Р. Шуман драматургічну роль цього вірша доручив фортепіано, тим самим «зберігши» молодість героїні і надавши загальному звучанню циклу світлого звучання. Вважаємо таке рішення продиктованим здебільшого умовами виконання: слухачі асоціювали камерний спів із безпосереднім висловлюванням артистки, миттєве перевтілення з молодості в старість було б ускладненим і недоречним.

Таким чином, у період професіонального становлення музиканта-вокаліста твори Бідермайєру формують культуру камерного співу, що синтезує наспівність і декламаційну виразність. Вони сприяють природності, невимушеності виконавської подачі. Водночас звертається увага на різноманітність форм творів, як у мініатюрах (куплетна, куплетно-варіаційна,

тричастинна, синтезована), так і у циклах. Студент має скласти уявлення не лише про стиль бідермайєр у цілому, а і про його індивідуальні прояви в синтезі з іншими стилями (зокрема, з романтизмом) у творчості таких видатних митців, як Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон і Р. Шуман, котрі складають академічну репертуарну базу вокаліста.

## **Висновки до розділу 2**

Аналіз наукової літератури та нотного матеріалу дозволив окреслити прояви стилю бідермайєр у вокальному мистецтві у їх виконавському та навчальному контексті. Виконавські особливості вокального бідермайєру полягають у перевазі камерних жанрів, що стимулює формування відповідної манери подачі творів і спеціалізації камерного співака. Оскільки бідермайєр передбачає творчість митців різного ступеня обдарованості, у дослідженні ми зосередилися на причетності до даного стилю композиторів світового масштабу. До таких у першу чергу відносяться Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, хоча в силу масштабів таланту їх творчість стилем бідермайєр не обмежується, він постає міцно «зрощеним» із романтизмом. Навчальна цінність вокального бідермайєру невіддільна від виконавських особливостей камернізації та демократизації музики. Опора на побутові жанри і національний музичний фольклор, використання простих форм та інтонацій, поширених у сучасному міському середовищі, є сприятливими для досягнення навчальних цілей. Бідермайєр виростає з домашнього музикування, тому найвидатніші композитори звертаються до широких верств населення, бачачи в них не лише слухачів, а й виконавців.

Становлення традицій виконання вокальних творів бідермайєру стимулювалося композиторськими пошуками і актуальними практиками презентування музики. За відсутності системи освітніх установ виконавці проявляли власну ініціативу в опануванні нової стилістики. Залишаючи актуальними академічні вокальні традиції, бідермайєр підвищив роль

аматорства. Одночасно професійні виконавці організовували осередки побутового концертування, зближаючи академічну і більш популярну музику.

Бідермайєр формує власну виконавську манеру, здатну виразити звичайні земні почуття, без претензій на винятковість і високість. Відповідно, спів має справляти враження безпосередності, природності. Водночас демонстративна «невіртуозність» музичного викладення поєднується з вишуканістю деталей. Пристосування до можливостей різних виконавців зумовлює таку рису вокальної музики бідермайєру, як застосованість до різних типів голосів, припустимість транспозиції.

Реалії бюргерського побуту зумовлюють домінування співу з фортепіанним супроводом. При цьому самі композитори нерідко виступають в ролі концертмейстерів.

Перші видатні виконавці вокальних творів бідермайєру не обов'язково мали академічну вокальну освіту: серед них зустрічаємо співаків-аматорів та драматичних акторів. Із часом виконавські рішення обґрунтовувалися з позицій музичної педагогіки і вокальної методики, що дало змогу створити на німецько-австрійському ґрунті школу камерного співу, яка високо цінується шанувальниками музики до сьогодні.

Через опору на домашнє музикування бідермайєр активізує процес навчання аматорів, починаючи із дитячого віку. У кваліфікаційній роботі ми висвітлили специфіку і значення вокальних творів бідермайєру в навчальному репертуарі учнів музичних шкіл. Було виявлено співвіднесеність розвитку вокальної і фортепіанної музики в творчості Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана. Основоположником дитячої вокальної музики, як і фортепіанної, є Р. Шуман з його збіркою «Альбом пісень для юнацтва». Твори цієї збірки різноманітні як за змістом, так і за виконавськими завданнями, тому можуть використовуватися від молодших до старших класів музичної школи. Окрім сольного співу Р. Шуман звертав увагу на камерно-ансамблеве виконавство.

У репертуарі музичних шкіл вокальна творчість Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона представлена окремими мініатюрами, що дозволяють учням

набути вмінь кантиленного співу та акторської переконливості. Через вікові особливості школярів спадщина Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана опановується обмежено, більш частим є звернення до так званого «постбідермайєру», що характеризує творчість композиторів від ХХ ст., у тому числі українських.

У репертуарі здобувачів середньої спеціальної та вищої освіти композиторська класика бідермайєру становить базу. Студенти долучаються як до виконання окремих творів, так і до циклічних. Велика увага приділяється вивченню стильових ознак, які простежуються в літературних текстах та музиці. Студент має скласти уявлення не лише про стиль бідермайєр у цілому, а і про його індивідуальні вирішення в творчості видатних композиторів.

Вокальні твори бідермайєру володіють наступними якостями, що дозволяють використовувати їх у навчальному процесі: 1) виконавська доступність без надмірної спрощеності творів, 2) опора на традиції академічного вокалу, 3) пристосованість до потреб культурного дозвілля, 4) піднесення значущості аматорського «невіртуозного» музикування.

Таким чином, маємо підстави говорити про виразну окресленість проявів стилю бідермайєр у вокальній творчості таких композиторів світового масштабу, як Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман. На основі створеного ними репертуару та завдяки активній концертній діяльності склалися традиції виконання вокальних творів бідермайєру. Адресування творів виконавцям-аматорам різного віку забезпечувало міцний зв'язок із навчальними потребами.

## ВИСНОВКИ

Кваліфікаційне дослідження здійснювалося в два етапи. На першому етапі розглядався стиль бідермайєр як феномен культури, другий етап присвячувався вивченню проявів бідермайєру у вокальній творчості.

Проведене дослідження дало змогу стверджувати значущість бідермайєру як феномену культури. Не набувши статусу «великого» стилю, знаходячись у постійних перетинах із класицизмом, романтизмом, сентименталізмом, бідермайєр створив тип культури, невідільної від побуту. Входження мистецтва в повсякденність стимулювало розвиток виконавських і педагогічних практик, що перетворили уявлення суспільства про сенс і значення художньої діяльності, піднісши на високий щабель аматорство.

Ключові поняття кваліфікаційної роботи: «бідермайєр» і «стиль». Вченими бідермайєр визнається і як стиль, і як культурна епоха. Спираючись на низку наукових праць, ми схильні вважати бідермайєр стилем, розуміючи під останнім сукупність ознак мистецтва певного часу, напрямку або індивідуальності митця. Бідермайєр – самостійний стильовий напрям епохи Реставрації, який опонував матеріалізму-раціоналізму художнього мислення минулих століть, але відтворював у «малих формах» масштабні ідеї минулого. Вивчення спеціальної літератури дозволило виокремити стильові рівні бідермайєру: 1) стиль життя, 2) стиль епохи, 3) художній стиль, 4) стиль окремого виду мистецтва. Основною характеристикою бідермайєру є полістилістичність, яка посилює здатність до адаптації різних ознак художності та забезпечує життєстійкість явища в історичному поступі аж до сучасності.

Бідермайєр мав прояви практично в усіх видах мистецтва. Було виявлено спільні міжвидові якості: відповідність патріархальним засадам німецького характеру; функціональність; камерність; речовинність; безконфліктність; відсутність громадянського пафосу; демократизм; естетизація побуту з визнанням прояву «великого в малому»; «приземленість» образності; культивування «щирості».



Поява і розвиток бідермайєру в музиці були викликані особливостями тогочасного міського побуту, що оформлював життя не лише аристократів, але й нижчих соціальних верств. Музика позбавлялася самостійної значущості, притаманної романтизму, і ставала частиною життя, включаючись у синтез із іншими видами мистецтва. У такому життєвому укладі з'явилося поняття «Hausmusik» як музики для виконання у сфері домашнього побуту. Особлива увага приділялася співу. Відповідно, в композиторській творчості значна роль відводилася жанру пісні. Вокальна музика в межах стилю є важливою, але не самоцінною, вона невід'ємна від актуальних практик культурного дозвілля.

У кваліфікаційній роботі переважна увага надавалася сольній вокальній музиці камерних жанрів, розглядалися вищі досягнення, які можна вважати композиторською класикою вокального бідермайєру. Оскільки у високій музичній класиці бідермайєр міцно «зрощений» із романтизмом, виокремити митців «чистого» бідермайєру неможливо. До класики вокального бідермайєру було віднесено творчість Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана і показано домінуюче значення жанру пісні. Здобутки вокального мистецтва бідермайєру ґрунтувалися на композиторській творчості і продовжувалися у діяльності співаків, що формували новий стиль, який став витокком камерного співу, яскраво представленого німецькою школою. Видатними виконавцями бідермайєру були як оперні співаки, так і аматори та драматичні актори.

Прихильність бідермайєру до культурних традицій зумовлює його велику навчальну цінність. Вже в репертуарі музичних шкіл використовується музика Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шуберта, твори сучасніших авторів, причетних до стилістики «постбідермайєру». У період професіонального становлення вокаліста твори бідермайєру формують культуру камерного співу через: 1) виконавську доступність без надмірної спрощеності творів, 2) опору на традиції академічного вокалу, 3) пристосованість до потреб культурного дозвілля, 4) піднесення значущості аматорського «невіртуозного» музикування.

Вищевикладене дозволяє вважати кваліфікаційне дослідження виконаним успішно, втім явище бідермайєру в музиці гідне подальших наукових розвідок.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Агикян Г. С., Елизарова Г. Н. Вокальное воспитание детей. Вопросы вокального образования : метод. рекомендации. Москва : РАМ им. Гнесиных; Ростовская конс. им. С. Рахманинова, 1994. С. 58–61.
2. Аксенова М. Д. Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII –XX веков. Москва : Аванта+, 1999. 652 с.
3. Амброс А. В. Роберт Шуман. Жизнь и творчество ; пер. с нем. А. Н. Серова. Москва : Музыка, 1988. 62 с.
4. Аникина Т. Е. Международный научно-исследовательский семинар «Славянский бидермейер и его европейские контексты». *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 9. Вып. 2. 2016. С. 172–173.
5. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
6. Архитектура и градостроительство : энциклопедия / гл. ред. А. В. Иконников. Москва : Стройиздат, 2001. 688 с.
7. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология. Иркутск : Изд-во Иркутского университета, 1987. 120 с.
8. Бидермайер. Музыкальный словарь Гроува. Москва : Практика, 2001. С. 114.
9. Бидермайер. Популярная художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративно-прикладное искусство. Т. 1. Москва : Советская энциклопедия, 1986. С. 667–676.
10. Бидермайер. Советский энциклопедический словарь. Вып. 3. Москва : Советская энциклопедия, 1984. 1600 с.
11. Бидермайер в славянском и европейском контексте : коллективная монография / Полубояринова Л. Н., Войтех М., Аникина Т. Е. и др. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2016. Серия Colloquia litteraria sedlcensia. Т. XXII. 221 с.

- 12.Борев Ю. Б. Художественный стиль, метод, направление. *Теория художественных стилей: Современные аспекты изучения*. Москва : Наука, 1982. С. 76–90.
- 13.Бранский В. П. Искусство и философия. Калининград : Янтарный сказ, 1999. 704 с.
- 14.Браудо Е. М. История музыки : учебник. Москва : Юрайт, 2017. 366 с.
- 15.Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2: Интонация. Ч. 3: Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
- 16.Власенко І. М. Фортепіанний стиль М. Равеля: композиторський текст і виконавська інтерпретація : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2002. 222 с.
- 17.Власов В. Г. Стили в искусстве : Словарь в 3-х т. Том 1. Санкт-Петербург : Лита, 1998. 672 с.
- 18.Волошинов В. Н. О границах лингвистики и поэтики. В борьбе за марксизм в литературной науке : сб. статей / под ред. И. Десницкого и др. Ленинград : Прибой, 1930. С. 203–240.
- 19.Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди : Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников ; пер. с нем. Москва : Музыка, 1966. 319 с.
- 20.Всеобщая история искусств : в 6 т. Т. 5 : Искусство 19 века / под общ. ред. Ю. Д. Колпинского и Н. В. Яворской. Москва : Искусство, 1964. 429 с.
- 21.Вульфийус П. А. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества : монография. Москва : Музыка, 1983. 447 с.
- 22.Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран : уч. пособие. Вып. III. 5-е изд. Москва : Музыка, 1974. 560 с.
- 23.Ганзбург Г. И. Песенный театр Роберта Шумана. URL : <http://hansburg.narod.ru/PESTEА2005.htm>
- 24.Гегбардт Ф. А. Московские концерты. *Северная пчела*. Смесь. 1841. 10 апреля. № 78. 400 с.

25. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. Т. 1. Москва : Искусство, 1968. 312 с.
26. Грицак Е. Н. Вена. Москва : Вече, 2007. 224 с. (Памятники всемирного наследия).
27. Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди ; пер. с нем. Л. А. Мазеля / под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва : Гос. изд-во «Музыкальный сектор», 1930. 56 с.
28. Дамс В. Франц Шуберт ; пер. с нем. В. Э. Фермана / под ред. М. В. Иванова-Борецкого. Москва : Гос. изд-во «Музыкальный сектор», 1928. 199 с.
29. Демченко Г. Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* : сб. науч. трудов. Харьков : Изд-во ин-та музыкознания, 1995. С. 44–48.
30. Демченко Г. Ю. «Песни без слов» как музыкальный эквивалент бидермайера. *Культура и искусство Германии* : сб. статей по материалам VIII Международной интернет-конференции 20 октября – 30 ноября 2015 г. / отв. ред. О. В. Немкова. Тамбов : ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2016. С. 54–57.
31. Ежова Н. А., Пфистер Е. Роль музыкально-исполнительской практики в становлении творческих приоритетов композитора Ф. Шуберта. URL : [https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt\\_2017/ezhova-pfister.pdf](https://rachmaninov.ru/assets/uploads/konf/dgt_2017/ezhova-pfister.pdf)
32. Елинер Н. Г. Процессы стилиобразования в пространственных искусствах. Опыт применения системно-культурологического подхода. Санкт-Петербург : Петрополис, 2005. 127 с.
33. Житомирский Д. В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. 880 с.
34. Иванова Е. Р. Бидермейер: проблема стиля. *Вестник ОГУ*. № 9 / сентябрь, 2006. Ч. 1. С. 167–173.
35. Иванова Е. Р. Литература бидермейера в Германии XIX века. Москва : Прометей МПГУ, 2007. 248 с.

- 36.Исповедь в четыре руки: пианист Сергей Кузнецов о Фантазии фа-минор Шуберта. URL : <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/sergey-kuznetsov-schubert-fantasia-f-moll/>
- 37.История всемирной литературы : в 9 т. / гл. ред. Г. П. Бердников. Т. 6. Москва : Наука, 1989. 880 с.
- 38.История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н. А. Соловьевой. Москва : Высшая школа, 1991. 637 с.
- 39.Кенигсберг А. К., Михеева Л. В. 111 ораторий, кантат и вокальных циклов : справочник-путеводитель. Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2007. 623 с.
- 40.Конен В. Д. История зарубежной музыки. Вып. 3. Москва : Музыка, 1972. 528 с.
- 41.Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 272 с.
- 42.Костко О. Ю. Бидермайер. К вопросу о феномене «Бильдерур». *Искусствоведение*. Вып. 4 (58). Ч. 2. Апрель 2017. С. 103–105.
- 43.Костко О. Ю. Предметная среда эпохи бидермайера. Пространство и смыслы (на примере картины Г. Чернецова «Мост Фердинанда в Вене»). *Актуальные проблемы строительства, экологии и энергосбережения в условиях Западной Сибири*. Тюмень, 2014. С. 118–124.
- 44.Крунтяева Т. С., Молокова Н. В. Словарь иностранных музыкальных терминов. Ленинград : Музыка, 1987. 136 с.
- 45.Кремнев Б. Г. Франц Шуберт. Москва : Молодая гвардия, 1964. 322 с.
- 46.Кузьмина А. А. Романтическая традиция Hausmusik и ее влияние на генезис детской оперы. *Аспекти історичного музикознавства*. Розділ 1. Ф. Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети. Вип. 10. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. С. 78–93.
- 47.Лашенко С. К. Европейские примадонны в России: 1840–1843. *Искусство музыки: теория и история*. № 9. 2014. С. 5–37.

- 48.Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. 566 с.
- 49.Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев : «Collegium», «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. 286 с.
- 50.Мазепа Т. Л. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2003. 19 с.
- 51.Майлер Ф. Иоганн Штраус : пер. с нем. В. Г. Шнитке. Москва : Музыка, 1980. 72 с.
- 52.Михайлов А. В. Судьба вещей и натюрморт. Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. Москва : Языки русской культуры, 2000. С. 46–57.
- 53.Михайлов А. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века. Музыкальная эстетика Германии XIX века / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. Т. 1. Москва : Музыка, 1981. С. 9–73.
- 54.Михайлов А. В. Языки культуры : уч. пособие по культурологии. Москва : Языки русской культуры, 1997. – 912 с.
- 55.Музыка Австрии и Германии XIX века : в 3 книгах / под общ. ред. Т. Э. Цытович. Москва : Музыка. Кн. 1. 1975. 512 с. Кн. 2. 1990. 527 с. Кн. 3. 2003. 456 с.
- 56.Новакович М. Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. *Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2017. № 2 (Вип. 37). С. 36–44.
- 57.Олейникова Ю. В. «Альбом песен для юношества» Р. Шумана в контексте духовно-поэтических идей немецкого бидермайера. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського*. 2011. № 1–2. С. 77–83.
- 58.Олейникова Ю. В. Бидермайер и его проявления в вокальной музыке XIX – XX веков : дис. ... канд. искусств. 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2010. 217 с.

- 59.Олейникова Ю. В. Творческий портрет Ф. Шуберта в контексті стилистики немецко-австрийского бидермайера. URL : [file:///C:/Users/Dom/AppData/Local/Temp/punpu\\_2011\\_3-4\\_38-1.pdf](file:///C:/Users/Dom/AppData/Local/Temp/punpu_2011_3-4_38-1.pdf)
- 60.Орлова Т. І. Естетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми : монографія. Київ : Абрис, 2002. 160 с.
- 61.Папенко Н., Мазур Т. Австрійське мистецтво як відображення історичної епохи першої половини ХІХ ст.: бідермайер. *Етнічна історія народів Європи* : зб. наук. праць. Вип. 58. Київ : Київський національний університет ім. Т. Шевченка, 2019. С. 10–19.
- 62.Петри Э. К. «Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта – В. Мюллера в контексте немецкой культуры. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. № 4 (46). 2017. С. 3–8.
- 63.Пилипенко Н. В. Франц Шуберт і венский музыкальний театр : дис. ... докт. искусс. 17.00.02 / Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2018. 283 с.
- 64.Пинский Л. Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение : Статьи. Лекции. Москва : РГГУ, 2002. 829 с.
- 65.Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : сб. статей. Москва : Изд-во Московского университета, 1983. 336 с.
- 66.Раздольская В. И. Европейское искусство ХІХ века. Классицизм, романтизм. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. 368 с.
- 67.Рокстро У. С. Женни Линд : уч. пособие ; пер. с англ. Н. А. Александровой. Санкт-Петербург–Москва–Краснодар : Планета музыки. 2016. 40 с.
- 68.Романова Л. В. Венский бидермайер и Альбом из Гавриловки. *Дискуссия* : журнал научных публикаций. № 7 (15), сентябрь 2011. С. 49–54.
- 69.Сакулин П. Н. Русская литература: Социолого-синтетический обзор литературных стилей : в 4 ч. Ч. 2. Новая литература. Москва : Мосполиграф, 1929. 323 с.

- 70.Сарабьянов Д. В. Бидермайер. Стиль без имен и шедевров. *Пинакотека*, 1998. № 4. С. 4–11.
- 71.Сарабьянов Д. В. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Москва : Советский художник, 1980. С. 72–92.
- 72.Сквозников В. Д. Метод. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелиак», 2001. С. 534–536.
- 73.Словник-довідник співака : навч. посібник / уклад. Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк. Вид. 2. Умань : РВЦ «Софія», 2015. 108 с.
- 74.Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 4. 1973. 840 с.; Т. 9. 1978. 916 с.
- 75.Стиль бідермайєр або гібрид ампіру і романтизму. URL : <https://school1208.ru/raznoe/bidermayer.html>
- 76.Тарасов Ю. А. Бидермайер в немецко-австрийской живописи романтического и послеромантического времени. *Проблемы изобразительного искусства XIX века* : сб. статей. Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1990. Вып. 4. С. 69–82.
- 77.Татарникова А. А. «Волшебный стрелок» К. М. Вебера в контексте стилевых исканий немецкого музыкального театра первой половины XIX века. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник. Вип. 19. 2014. С. 151–162.
- 78.Типова освітня програма середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, клас сольного співу. Київ, 2019. 22 с.
- 79.Тураев С. В. Немецкая литература первой половины XIX в. История всемирной литературы : В 8 т. / под ред. С. В. Тураева. Т. 6. Москва : Наука, 1989. С. 36–78.



80. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки ; пер. с англ. Санкт-Петербург : Мирт, 2001. 428 с.
81. Устюгова Е. Н. Бидермайер как культурно-стилевой феномен. *Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки. Эстетика и философия культуры.* Том 11, № 2, 2016. С. 161–174.
82. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: построение общей теории стиля. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2003. 260 с.
83. Федотова Е. Д. Бидермайер. Москва : Белый город, 2005. 50 с.
84. Ферман В. Э. Значение творчества Шуберта : вступ. статья к монографии В. Дамса. Москва : Гос. изд-во «Музыкальный сектор», 1928. С. 5–19.
85. Хмырова-Пруель И. Б., Саксеева Е. М. Эпоха романтизма – некоторые особенности немецкого музыкального бидермайера. *Studia Culturae.* Вып. 1 (35). Academia, 2017. С. 123–131.
86. Хонолка К. Женни Линд. URL : <https://www.classic-music.ru/lind.html>.
87. Чуприна Н. Н. Фортепианный бидермайер: генезис и онтология : дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одесса, 2013. 171 с.
88. Шопен Ф. Письма : в 2 т. / сост. Г. С. Кухарский. 4-е изд. Москва : Музыка, 1989–1990. Т.1. 487 с.
89. Шпенглер О. Закат Европы ; пер. с нем. Москва : Наука, 1993. 592 с.
90. Шуман Р. О музыке и музыкантах : собрание статей : в 2-х т.; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. Москва : Музыка, 1978. Т. 2-А. 327 с.
91. Юаньмей Лянь. Венеціанська сторінка музичної спадщини Ф. Мендельсона-Бартольдї. *Культура України.* Вип. 67. 2020. С. 188–199.
92. Юрченко Т. Г. Бидермайер. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелиак», 2001. С. 87–89.
93. Bilderuhr. URL : <https://de.wikipedia.org/wiki/Bilderuhr>.

94. Kindermann H. Romantik und Realismus // Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. 20. Heidelberg, 1932. 245 s.
95. Kluckhohn P. Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung // Begriffshestimmung des literarischen Biedermeier. Darmstadt, 1974. S. 100–145.
96. Majut R. Das literarische Biedermeier: Aufriss und Probleme // Germanisch-Romanische Monatsschrift. Bd. 20. Heidelberg, 1932. S. 401–424.
97. Martini F. Deutsche Literatur im burgerlichen Realismus. Stuttgart, 1974. 347 s.
98. Montgomery D. Franz Schubert's Music in Performance : Compositional Ideals, Notational Intent, Historical Realites, Pedagogical Foundations : Monographs in Musicology. Book 11. Pendragon Press, 2010. 344 p.
99. Nemoianu V. The taming of romanticist: European literature and the age of Biedermeier. Cambridge : London, 1984. 320 p.
100. Pongs M. Zur Burgerkultur im Biedermeier: Burgerklassik // Begriffshestimmung des literarischen Biedermeier. Darmstadt, 1974. S. 146–174.
101. Sengle F. Biedermeierzeit: Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848. Stuttgart, 1971–1980. Bd 1–3.
102. Wagner R. Johann Nestroy und die musik. URL : <https://onlinemerker.com/johann-destroy-und-die-musik/>
103. Weydt G. Literarisches Biedermeier III – Das Problem Stil und Epoche // Begriffshestimmung des literarischen Biedermeier. Darmstadt, 1974. S. 313–328.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Бідермайєр у різних видах мистецтва



Квіти в інтер'єрі Бідермайєр



Штадттемплъ у Відні



Замок Тегель



Віденський годинник у стилі Бідермайєр





Жіноча зачіска у стилі Бідермайєр



Чоловіча мода стилю Бідермайєр

**Додаток Б**  
**Становлення бідермайєру в музиці**



Настільне фортепіано доби Бідермайєр



Юлій Шмід. Шубертіада



Філіпп Отто Рунге. Портрет Людвіга Бергера



Й. Штраус-батько і Й. Ланнер

## Додаток В

### Стильовий аналіз вокального циклу «Прекрасна мірошниця» Ф. Шуберта

Цикл «Прекрасна мірошниця» Ф. Шуберта має літературне походження і озвучує поетичний цикл В. Мюллера «Вірші із залишених паперів лісового валторніста». Як наголошувалося в підрозділі 1.3., вірші В. Мюллера разом з текстами авторів-аматорів початково були музично оформлені як лідершпиль фундатором німецького бідермайєру композитором Л. Бергером. Пізніше В. Мюллер зробив власний поетичний текст, до якого включив 25 віршів. Поезія В. Мюллера в цілому відрізнялася мелодійністю (що дозволило багатьом його віршам стати народними піснями), життєрадісністю, притаманною бідермайєру зоровою конкретністю.

Ф. Шуберт поклав на музику 20 віршів В. Мюллера, створивши драматургічно цілісний цикл. Персонаж твору – юний мірошник, який мандрує селищами. Він закохується в доньку місцевого мірошника. Спочатку кохання здається радісним, але невдовзі з'являється суперник мисливець. Дівчина надає перевагу останньому. Юний мірошник йде геть, розповідаючи струмку як єдиному другу про свої страждання і топиться в ньому.

Сюжет, який при першому знайомстві може здаватися драматичним, для німецького суспільства XIX ст. був достатньо банальним. Образи мірошниці, мірошника обігрувалися у згадуваній комічній опері Дж. Паїзіелло, були вельми поширені в народній творчості. Поет В. Мюллер під час створення свого циклу (а ще раніше – лідершпилю) орієнтувався на фольклорні джерела. Найближче до сюжету «Прекрасної мірошниці», як зазначає Е. Петрі, підходить німецька народна пісня «Зрада», яку В. Мюллер напевно знав [62, с. 3]. Тож для тогочасних німецьких і австрійських слухачів образи мірошника, мисливця мали стійкі змістові асоціації, що йшли від фольклору, тому сприймалися як сталі образи-маски, а не як особиста драма.

Пояснення потребує і мотив мандрів, який у багатьох музикознавців асоціюється з романтизмом. Насправді, перебування мірошника-підмайстра на



різних млинах було неодмінною умовою навчання ремеслу і могло тривати близько 4 років [62, с. 4]. Тобто, в циклі розповідається про звичайний спосіб життя юного мірошника.

За змістовим наповненням цикл можна умовно поділити на 2 етапи. Перший етап складається з 11 пісень, що розкривають щастя кохання. Другий етап включає 9 пісень і повертає розвиток сюжету в більш драматичне русло, приводячи до нещасливої розв'язки. Герой показаний у гармонії з природою, яку уособлює струмок. Всі дії мірошника вимірюються подібністю до природи, в якій особливе місце відводиться стихії води («Вода примером служит нам, примером. Ничем она не дорожит и дальше, дальше все бежит», як співається у початковій пісні «В дорогу»). Невміння героя бути байдужим унеможливорює його подальший шлях (тобто рух) і повертає до струмка. Смерть героя у струмку не трагедія, це відновлення гармонії з природою, розчинення в ній («В моем краю ты спи, как в раю», – закликає струмок). Це підтверджує лагідне звучання пісні в мажорі.

Цикл «Прекрасна мірошниця» показує полістилістичні нашарування. Бідермайер тут синтезований, але, на нашу думку, не з романтизмом, а із сентименталізмом. На користь останнього свідчить мелодраматична зворушливість, наївність і чистота, що сягає народних джерел, показ «природних» почуттів простої людини, увага до сільської природи як запоруки моральності. Образ мірошника не є образом романтичного героя через відсутність суперечливого «життя духу», його почуття прості і щирі, він прагне земного щастя, спокійного життя в єдності з природою. Відповідно до сентиментального пафосу слухач, можливо, співчуває мірошнику як людині слабкій, але не захоплюється ним. Акцентуємо увагу на таких не притаманних романтизму, але цінованих бідермайєром рисах образу мірошника, як працелюбність, відданість професії («Плохой тот мельник должен быть, что век свой дома жить», «Как приятен, как отраден звонкий звук колеса», «Если б сотней рук обладал я! Сколько б ими колес вращал я!»), приземленість, пошук кохання у відповідному соціальному середовищі. Рух мірошника за струмком

теж має раціональне пояснення, оскільки він працює на водяному млині і саме так шукає нові місця роботи.

Враховуючи важливість сюжету, розвиток якого втілює поетичний текст, вважаємо, що цикл Ф. Шуберта «Прекрасна мірошниця» свієрідно розвиває популярний у часи бідермайєру жанр лідершпиль, хоча виконується одним співаком.

## Додаток Г

### Біографічні відомості про співаків епохи бідермайєр

*Йоганн Михаель Фогль* (1768–1840) виявив гарний тембр голосу і музичний слух ще в дитинстві, завдяки чому отримав уроки музики в церковно-приходській школі, де брав участь у хорі, а згодом став оплачуваним співаком. Окрім музичних здібностей Й. Фогль володів акторським талантом, що дозволило йому брати участь у священних драмах і музичних виставах при церквах і монастирях. Переїхавши до Відня (1785), Й. Фогль невдовзі отримав запрошення у придворну оперу. У 1794 р. співак вступив до художнього гуртка німецької опери. Близько 30 років він працював у опері, виконуючи ролі в творах Й. Гадна, В. Моцарта та ін. Усього ним було виконано понад 130 оперних партій. Й. Фогль вважав необхідним для співака володіння акторською майстерністю, водночас він постійно вдосконалював вокальну складову (зокрема засвоював методику італійського співака-кастрата Дж. Крешентіні). Й. Фогль досконало володів манерою італійського бельканто. Він виконував як німецькі опери і зінгшпیلی, так і інонаціональні опери (Дж. Паїзієлло, Г. Спонтіні, Л. Керубіні, Е. Мегюля та ін.).

Ф. Шуберт присвятив Й. Фоглю Три пісні, ор. 6: «Мемнон: за цілий день тільки раз скажу я слово», «Дует Антігони і Едіпа», «На могилі Ансельма: я тебе втратила». У 1819, 1823 і 1825 рр. Й. Фогль і Ф. Шуберт побували у Верхній Австрії (містах Штайр, Лінц, Гмунден, Бад Гаштайн) з успішними концертами. Брав участь Й. Фогль і у виконанні зінгшпиля Ф. Шуберта «Брати-близнюки» (1820). У 1828 р. взяв участь у єдиному публічному концерті Ф. Шуберта. У 1833 р., коли Ф. Шуберта вже не було в живих, на вечорі Віденського товариства друзів музики було виконано пісню «Мандрівник». У віці 70 років Й. Фогль виконав цикл «Зимовий шлях».

Й. Фогль був професійним оперним співаком, однак його освіта була первинно церковною. Багато Й. Фогль займався вокальною і акторською самоосвітою, вивчав різні види мистецтва. Вважав, що на його спосіб мислення

і сприйняття, художню манеру великий вплив справив Й. Гете. Колеги захоплювалися освіченістю Й. Фогля, який у перервах між оперними діями читав грецьких поетів (недарма Ф. Шуберт присвятив йому пісні саме «античної» тематики). Обігруючи звучання прізвища співака (Vogl), Ф. Шуберт назвав його «грецьким птахом» (Vogel). У пізній період творчості Й. Фогль зосередився на педагогічній роботі. Він писав книгу про власну вокальну школу, яка залишилася незавершеною.

**Карл Шонштейн** (1797–1876) був однолітком Ф. Шуберта. Їхнє знайомство відбулося в родині графа Й. К. Естергазі у 1823 р. К. Шонштейн мав виключно красивий тенор, за теситурою його голос був дещо вищим, ніж у Й. Фогля. Після Й. Фогля К. Шонштейн став одним із головних популяризаторів музики Ф. Шуберта. Згодом його досконале виконання «Прекрасної мірошниці» викликало захоплення Ф. Ліста. Угорський митець зазначав велику емоційну щирість виконання і добре донесення поетичного слова. Хоча К. Шонштейн був співаком-аматором, який навчався у Й. Фогля, він був різнобічно обдарованою людиною. Основний час він присвячував державній службі в сфері судочинства. К. Шонштейн щиро захоплювався музикою і добре її знав.

**Кароліна Унгер-Сабатьє** (1803–1877) – австрійська співачка (меццо-сопрано, контральто). Володіла величезним діапазоном (a–d<sup>3</sup>). З дитинства навчалася музиці. Учениця Й. Фогля. Перші виступи пов'язані з приватними концертами і церковними службами. У 1821 р. дебютувала в опері «Так вчиняють всі» В.-А. Моцарта. Роль Дорабелли далася нелегко через нервозність і сором'язливість. Допоміг вичити партію і гідно подати її публіці Ф. Шуберт. У перші роки К. Унгер не довіряли великі оперні ролі. Лише під керівництвом співака-актора Ж. Дюпре К. Унгер подолала свою артистичну невпевненість і розробила власний неповторний стиль театральної гри. Працювала в оперних театрах Австрії, Італії, Франції і Німеччини. Була видатною представницею італійського бельканто. Мала яскравий і сильний голос, щоправда, дещо різкий у верхньому регістрі. Найбільше вдавалися образи темпераментні, дієві,

вольові. Деякі оперні партії створювалися для співачки спеціально завдяки композиторам В. Белліні, Г. Доніцетті, С. Меркаданте. Крім опер К. Унгер брала участь у концертах, виступала у салонах і варьєте. Багато виконувала творів Ф. Шуберта (раніше її батько – знаний віденський меценат Й. К. Унгер протегував композиторові).

Незважаючи на глибокий тембр меццо-сопрано К. Унгер вдавалися високі звуки, які в її виконанні звучали ясно і світло. Сучасники відзначали красу Piano у верхньому регістрі та тонкість динамічних відтінків. Ці якості співачка добре виявляла у піснях Ф. Шуберта.

**Сабіна Гейнефеттер** (1809–1872) – німецька співачка (сопрано). Більшу частину життя пропрацювала у паризькій Італійській опері. Сприяла знайомству з вокальною творчістю Ф. Шуберта за кордоном. Публіка з особливим захватом сприймала її виконання «Мандрівника». Під час гастролей у Москві вона приводила публіку в захват. Так, критик Ф. Гебгардт писав у рецензії 1841 р.: «Вона заспівала. Пролунав сильний, дзвінкий, захоплюючий голос! Які натуральні переходи від контр-альта до сопрано! Яка рівність у тонах двох октав із половиною! У виконанні, яка легкість, яке ніжне злиття звуків! Яка швидкість і сміливість у виконанні пасажів, трелей і рулад! І все це робиться легко, граючи, жартуючи, бавлячи. Найбільше захоплена була публіка романсом Шуберта: *Der Wanderer*. Цей захват виразився не гучним аплодисментом, а спільним, одностайним вигуком, схожим на зітхання, витягнуте з глибини серця. У виконанні цього романсу постала не одна лише співачка, але і драматична актриса, що дає грою і мімікою життя і ціну звукам свого голосу. Вона стояла спокійно, опутивши руки, і виражаючи прекрасними полум'яними очима тугу по батьківщині, нарешті приклала праву руку до серця. <...> У другому концерті повторила вона, за загальною вимогою, цей романс» [24, с. 310].

**П'єр Франсуа Вартель** (1806–1882) – французький оперний і камерний співак (тенор). Навчався вокалу в Паризькій консерваторії. Був солістом Паризької опери з 1831 р. Крім оперної сцени, виступав у концертах (як

збірних, так і сольних) з піснями Ф. Шуберта. Будучи першим виконавцем Ф. Шуберта у Франції, сприяв популяризації творчості композитора за кордоном.

*Йоганн Нестрой* (1801–1862) – один із провідних діячів бідермайєру. Отримав юридичну освіту. Музиці навчався, напевно, приватним способом, оскільки у 1814 р. дебютував як піаніст. Його талант стимулювався розвиненістю у Відні домашнього музикування, що змусило його серйозно зайнятися вокалом. Й. Нестрой був студентом консерваторії, заснованої у 1817 р. Наступного року він брав участь у концертах, які тоді називалися «Музичні вечірні розваги». Невдовзі Й. Нестрой заявив про себе як оперний співак. Перші ролі отримав у ораторії Г. Ф. Генделя «Тимофій» і опері В.-А. Моцарта «Чарівна флейта». 1820-і рр. пов'язані з оперною діяльністю у Віденському придворному театрі, Амстердамському німецькому театрі та ін. Від 1830-х реалізується переважно в драматичному театрі як актор і драматург. Любов до музики у цей час виявилася в насиченні комедій піснями і невибагливими куплетами, які припускали імпровізацію на злободенні теми.

Певний час Й. Нестрой виступав на одній сцені з К. Унгер [102]. Закінчивши з кар'єрою оперного співака Й. Нестрой створює низку так званих «Quodlibets» (близько 80) – музичних інтерлюдій з пародіями на опери, які вставлялися між діями драматичного спектаклю.