

Лекция 1.

Музыкальная культура в системе культуры.

Музыкальная культура XVII-первой половины XVIII в.

1. Понятия «музыкальная культура», «культура». Музыка как выражение культурного смысла. Музыка и мир человека. «Серьезная» и «легкая» музыка. Подлинная музыка и псевдомузыка. Периодизация истории зарубежной профессиональной музыки европейской традиции.
2. Значение древних цивилизаций в истории музыкальной культуры. Теории происхождения музыки.
3. Музыка эпохи античности, музыкальная эстетика Средневековья. Григорианский хорал. Развитие многоголосия. Музыкальное искусство эпохи Возрождения.
4. Рождение оперы в Италии (Флоренция, Венеция, Рим, Неаполь). Клаудио Монтеверди – первый композитор Барокко.
5. Творчество Баха и Генделя – музыкальный итог эпохи Барокко. Композиционные принципы оратории «Мессия» и «Страстей по Матфею».
6. Классицизм в музыке. Формирование венской классической школы. Творчество Глюка. Особенности творческого метода. Симфонии И. Гайдна. Эволюция творчества. Установление 4-х частного цикла в симфонии. Творчество В. Моцарта. Симфонии. Новаторство в области оперы. Увертюры к операм. Реквием.
7. Бетховен. Сонаты Бетховена. Тематизм. История создания 5 симфонии. Историческое значение достижений венской классической школы.

1. Долгое время музыка не занимала отдельного места в культуре и художественном творчестве, жизни людей, будучи тесно связанной с поэзией, танцем, культовыми обрядами.

Возникнув в глубине веков как особое проявление эмоций человека, с течением времени музыка стала необъемлемым явлением в жизни и культуры человеческого общества.

Понятие. Музыка

Музыка – человеческий опыт нравственно-эстетического вчувствования в мир, который выражается в художественных образах, специальным языком (*специальных средствах выразительности* – Н.Ж.). Музыка существует в великом разнообразии видов, форм и жанров.

Средства музыкальной выразительности – специфические средства, с помощью которых раскрывается содержание и происходит развитие музыки, воплощается художественный замысел. Содержание музыки – всё, что можно передать в музыкальных звуках. Специальное содержание музыки выражается с помощью музыкальных средств (мелодии, ритма, гармонии и т.д.)

Музыка является наиболее близким каждому видом искусства. Музыкальное искусство развивалось вместе с человеком.

Музыка – временной вид искусства, запечатлевающий действительность в специфических звуковых видах и формах. Музыка – особый язык, обладающий смыслом. Музыкальное осмысленное слово – интонация.

Согласно мнению **Й.Хёйзинги** («Homo ludens. Человек играющий»), слово «музыка» (мусике) имеет в греческом языке более широкий смысл, чем для нас. Это понятие включает пение с инструментальным сопровождением, танец и относится вообще ко всем видам искусства и знаниям, подвластным Аполлону и музам. Всё мусическое тесным образом связано с культом, и особенно с празднествами, где оно обладает своей собственной функцией. Аристотель считал, что природу музыки определить нелегко, равно как и пользу, заложенную в знании музыки. Функции музыки – развлечение, путь к добродетели (музыка возвращает этос, приучает к праведным наслаждениям), духовное отдохновение (препровождение) и знание (фронесис). В античном представлении, музыка – миметическое (подражательное) искусство и воздействие этого подражания возбуждает этические чувства позитивного или негативного свойства. Вне связи с культом, религиозными функциями, музыку оценивают прежде всего как благородное времяпрепровождение или веселое развлечение.

Музыка – личное, эмоционально-художественное переживание.

19 век способствовал признанию более высокого художественного содержания и глубокой жизненной ценности музыки (но это не устранило всех прежних оценок).

Музыкальная культура – многоуровневая система, включающая различные виды и жанры музыкального искусства, композиторское и исполнительское творчество, концертные, театральные и музыкально – образовательные учреждения. Музыкальная культура является мощным средством коммуникации, общения и воспитания. Музыкальная культура – это совокупность материальных, духовных и социальных явлений, предметов, процессов и знаний о них, относящихся к интонационно-художественной деятельности человека, а также совокупность средств ее сохранения, бытования, воспроизводства и производства.

Александр Сокол

Источник: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-sokol_det.html

Региональная музыкальная культура. Музыкальная культура того или иного региона, представляющая собой совокупность социально приобретенных и транслируемых из поколения в поколение значимых духовных ценностей, посредством которых организуется жизнедеятельность общества, обладающую всеми функциями свойственными культуре в целом.

Л.А.Калантарян

Источник: <http://studik.net/regionalnaya-muzykalnaya-kultura-sushhnost-vidy-funkcii-i-formirovanie>

«Серьезная» и «Легкая» музыка

«Все жанры хороши, кроме скучного», гласит народная мудрость. И все-таки по давней, глубоко укоренившейся привычке мы делим искусство - и музыку в том числе - на две неравные половины. Музыка серьезная - это так называемая классическая музыка; музыка легкая - в основном та, которая не требует глубокой внутренней работы и умственного напряжения. Исчерпывающего определения, что же такое «классическая музыка», до сих пор нет. Проблема определения усложняется тем, что специалисты сужают это понятие [Коллинз. Классическая музыка от и до, с.9].

Классическая и академическая музыка.

Академик **А.М.Цукер** выделяет две разнополюсные группы понятий: «академическая» (или «серьезная», «классическая») музыка и «массовая» или «легкая», «эстрадная», «поп-музыка». Классическая музыка - свободное от терминологической строгости понятие, употребляющееся, в зависимости от контекста, в различных значениях (оценочном, историческом, типологическом). В оценочном смысле классической называется музыка прошлого, выдержавшая испытание временем и имеющая аудиторию в современном обществе. В типологическом смысле «классической» часто называется в разговорном и публицистическом стиле речи так называемая «академическая» музыка, находящаяся в отношении преемственности прежде всего к сформировавшимся в Европе в XVII—XIX вв. музыкальным жанрам и формам (опера, симфония, соната и т. п.), мелодическим и гармоническим принципам и инструментальному составу, включающая конкретные жанры, формы, средства выразительности. Отличительными признаками классической музыки являются: музыкальные произведения как результат авторского творчества, зафиксированный в виде нотного текста; триада взаимоотношений: «композитор – исполнитель – слушатель». Музыковедческие исследования подтверждают, что в XVII-XIX веках, эпоху активного развития науки и искусства, провозглашались идеи высокой духовной наполненности. Концертно-академической музыке свойственны прекрасные звучания, мелодичность, красота тембров, пропорциональность формы, сочетающиеся с возвышенностью мысли, драматизмом чувств, масштабностью художественных и философских идей.

Центрами композиторского творчества в музыке Западной Европы являлись Церковь, придворная аристократическая среда и институт предпринимательства.

Массовая («легкая») музыка.

По мнению известного немецкого социолога и музыковеда **Т.В. Адорно** понятие легкой музыки кажется само собой разумеющимся, но именно поэтому оно туманно и темно. Мы

придерживаемся следующего определения понятия «легкая музыка» – музыка, предназначенная для отдыха, развлечения и поэтому легкодоступная для восприятия [Булчевский, Ю., Краткий музыкальный словарь для учащихся.- Л.: Музыка, 1990. с. 153]. Характеристиками «легкой музыки» являются: ориентированность на массовое восприятие, простота музыкальной структуры и языка. В связи с тем, что легкая музыка отличается популярностью и способностью удовлетворять потребности массового слушателя, её правильнее было бы определять понятием «массовая музыка», основная функция которой – развлекать, заполнять досуг людей в быту, в дискотеке или в театре.

К рубежу XIX-XX веков относится постепенное внедрение в сознание широких кругов населения идеи, согласно которой «все потребности человека, в том числе и духовные, может обеспечить материальное благосостояние, что привело к подмене подлинных художественных ценностей ценностями мнимыми, которые можно приобрести за деньги». По мнению **Л.Н.Березовчук** в эстрадной музыке не может быть: сложных средств выразительности (поскольку слушатель не подготовлен к их восприятию), возвышенных образов (так как сама эстрадная музыка зачастую связана с эпатированием, коммерческой выгодой).

Отечественный музыковед В.Д.Конен - одна из первых исследователей, углубленно изучавшая вопросы жанрово-стилевой культуры массовой музыки различных исторических эпох, дает своеобразное определение этому явлению – «третий пласт». Согласно мысли исследователя «Музыкальная практика европейского общества во все времена была насыщена многими другими видами, которые вели особую жизнь, совсем иную, чем у фольклора и у профессиональной композиторской музыки» [Конен, Третий пласт, с. 10]. Сегодня их удельный вес в художественной жизни всего мира чрезвычайно велик. По сей день это искусство отражено в литературе в виде разрозненных, случайных явлений, музыковедение даже не выработало для него единого, достаточно точного, определяющего названия.

Музыкальная наука различает также два крайних вида музыки по ценностно-смысловой значимости, а именно: E-Musik («высокая музыка») и U-Musik («низшая», развлекательная музыка). Высокой музыке свойственно многозначное выражение духа, души и интеллекта. По мысли Г.Коломиец «В каждой эпохе композиторы по-своему слышат космический, божественный мир и мир человеческий, ищут свои средства выразительности. Музыка, вращая духовную культуру, содержит ценности человеческого духа».

Подводя итог выявлению сущности понятий «классическая» (академическая) и «массовая» (легкая) музыка, приведем некоторые сравнительные данные, которыми предлагается воспользоваться, например, учителю музыки, начиная разговор с учениками 8 (7) класса. Музыковед *А. Н. Сохор* дает 3 общепринятых признака разграничения «легкой» и «серьезной» музыки:

- где исполняют произведения (концертный зал, филармония, дискотека, вечеринка и т. д.) - это внешний признак; доходчивость; содержание музыки, которое определяет его назначение. Принадлежность к «легкой» и «серьезной» музыке проверяется - можно ли ее слушать «между прочим».

Таблица 1.

	Серьезная	Легкая
1	Главное - мелодия и гармония.	Главное – ритм.
2	Крупные и малые формы.	Малые формы
3	Художественный образ динамичен.	Образ статичен.
4	Имеет собственную логику.	-
5	Восприятие углубленное.	Восприятие поверхностное.
6	Заставляет человека обратиться внутрь себя.	Помогает выбросить то, чем тяготитесь
7	Поднимает слушателя до своего уровня.	Спускается к человеку,
8	Ставит свои задачи, не служит фоном для жизни.	Служит фоном.
9	Приобщает к вечным идеалам.	Приобщение к жизни

2. Значение древних цивилизаций в истории музыкальной культуры. Теории происхождения музыки.

Искусство звуков рождалось всюду, где формировался Homo Sapiens (разумный человек, человек современного типа). Музыка рождалась всюду, и с самого начала она была разная у разных людей, как разными были сами люди, как различными оказывались их языки. Но у людей при всех биологических (впоследствии расовых и национальных) различиях и неодинаковых формах жизни было много общего в физическом облике (единый биологический вид), организации общества. Каменный век (от 40 тыс. лет до н.э. – 2 тыс. до н.э.). Железный век – (от 1,3 тыс. лет до н.э.). Род художественной деятельности человека:

- Рисование и лепка; Вырезание на камне и кости; Музыка вплетена в повседневную жизнь – выработка навыков пения, попевок, звучащие инструменты – шумовые, ударные, свистки, гудки, флейты;

Цель – концентрация духовного начала, раскрытие способностей человека, объединение в труде.

3. Музыка эпохи античности, музыкальная эстетика Средневековья. Григорианский хорал. Развитие многоголосия. Музыкальное искусство эпохи Возрождения.

АНТИЧНОСТЬ (охватывает период от XVII века до н.э. по IV век н.э.) содержит истоки европейской художественной цивилизации. Одним из главных способов освоения человеком окружающей действительности и способом самопознания был миф. В образах богов, демонов, нимф и их действий был объяснен смысл природы и ее стихий (куреты, тритоны, музы, звуки Неба и Аида).

-Мифологическое сознание, космология (миф – знание о мире, объяснение различных явлений;

-Искусство – литература, танец, архитектура и музыка – синкретическое единство.

-Музыка сопровождала праздники и ритуалы, использовалась в театре (Софокл, Еврипид, Эсхил).

-Музыкально-поэтические жары (ода, гимн, плач...). Музыкальные инструменты – духовые (авлос, сиринга), струнные (лира, кифара), ударные.

В античной мифологии можно найти столько богов и богинь, покровительствующих музыке, как ни в одной другой. Это представляет бесценный материал как для постижения особенностей музыкально-художественного дела, так и для античного понимания музыки, как средства эстетического освоения действительности. Важнейшим свойством культуры Древней Греции, вне которого ее почти не воспринимали современники и соответственно не сможем понять мы, является существование музыки в синкретическом единении с другими искусствами — на ранних ступенях или в синтезе с ними — в эпоху расцвета. Музыка в неразрывной связи с поэзией (отсюда — лирика), музыка как неперенная участница трагедии, музыка и танец — таковы характерные явления древне-греческой художественной жизни. Платон, например, весьма критически отзывался об инструментальной музыке, независимой от пляски и пения, утверждая, что она пригодна лишь для скорой, без запинки ходьбы и для изображения звериного крика (Т.Ливанова).

Общественный смысл греческого искусства, может быть, с наибольшей силой раскрылся в античной трагедии. Истоки трагедии - хоровые дифирамбы в честь бога вина и плодородия Диониса. По старинной традиции пение соединялось в дифирамбе с танцем - пантомимой и игрой.

Огромная роль музыки в жизни греческих городов побуждала к разработке ее теории. Здесь складывалось первое законченное учение о музыкальных ладах, разрабатывалась система буквенной нотации, изучались законы музыкальной акустики и т.д. Теоретическая система греков обобщила опыт развития музыки не только в Греции, но и в других странах древнего мира - она послужила отправной точкой для развития музыкальной теории в средневековой Европе.

Одновременно с разработкой вопросов теории складывалось учение об этосе, закреплявшее представления греков об общественно-воспитательной роли музыки.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ. Раннее (VI - X вв.). Христианство; Феодальное общество; Сословность. Зрелое (X –XIV вв.). Рост городов; Развитие ремесел; Расширение производства. Сильным толчком для развития и обновления всей жизни послужили крестовые походы (при всей их чудовищной жестокости, вызванной религиозным фанатизмом): они открыли народам Европы новые земли и страны, вывели их из вековой замкнутости.

Основные жанры в музыке (по месту исполнения и назначению):

Культовая / Светская и бытовая музыка

Классический тип ранней средневековой культовой музыки складывался постепенно. С распространением христианства в Европе старинные песнопения вбирали в себя влияния местных народно-песенных традиций, в разных странах утверждался свой особый стиль богослужебной музыки. Эти различия, годами нараставшие, грозили церковному единству. Перед римской церковью, стремившейся сконцентрировать в своих руках всю духовную власть над западноевропейским миром, встала задача создания единого культового ритуала и соответствующей ему богослужебной музыки. Это была огромная работа. На рубеже VI и VII веков ее завершил папа **Григорий I** (540-604). Из огромного числа бытовавших в церковной практике (преимущественно римской) напевов были отобраны наиболее употребительные и отвечающие духу религиозности; они распределялись по дням церковного календаря, каждый был строго связан с определенными моментами церковной службы. Сами песнопения Григорий

Г также подверг обработке: освободил от чрезмерной экспрессии, характерной, например, для восточных напевов, придал их звучанию большую строгость и стилистическое единство.

Культовая музыка. Христианство – монотеизм, единство; Религиозно-нравственные чувства; Основной вид песнопения – **Григорианский хорал** – ясные и устойчивые интонации, свободный ритм, текучесть; Склад – монодия (одноголосие).

Григорианский хорал – ветвь литургической практики и певческой традиции в западноевропейском средневековье на основе заимствований из Византии (система октоиха). Новый тип музыкальной формы, в котором установилась функциональная система музыкальных элементов, действующих в соответствии со строением текста. Музыкальные особенности: монодия, пение во славу Бога, принцип повторности, отсутствие направленности движения. Григорианский хорал составлял форму крупных церковных служб.

К 13 веку начинает развиваться **многоголосие** (полифония) и особые жанры: органум, гимель, дискант.

Формирование богослужебного жанра МЕССА; Основной инструмент - ОРГАН.

В эпоху средневековья зрелого, в пору, когда уже города становились средоточием новой жизни, с неожиданной силой заявило о себе **рыцарское искусство** - в светской лирике трубадуров, труверов, миннезингеров. Искусство трубадуров сложилось на юге Франции, в Провансе (в XI -первой- половине XII века). Это был богатый, цветущий край, еще охранявший традиции римской культуры, с интенсивной жизнью городов, развивающейся торговлей, наукой. Центрами нового светского искусства явились, однако, не города, а рыцарские замки. Его создатели - представители знати. Среди огромного списка блистательных имен -Барон Берран де Борн, Бернарт де Вентадорн, Гиймон IX, герцог Аквитании. Это искусство расцветало в атмосфере живого, пристрастного интереса, оно любовно культивировалось создателями и слушателями, умевшими оценить силу чувств и изящество рифмы, понять с полуслова намек и откликнуться на острую шутку. Трубадуры были поэтами и музыкантами, нередко - и исполнителями своих сочинений. Довольно часто вместе с тем их песни разносили по свету жонглеры, получая за это определенное вознаграждение.

- Музыка- форма самовыражение автора;
- Темы – лирика, природа, быт (охота, праздники);
- **Жанры** – различные виды песен (стихи с музыкой) – канцона, альба, сирвента, пастурель, баллада.

ВОЗРОЖДЕНИЕ. Широкое общественно-политическое и культурное движение в Италии, Нидерландах, Франции, Испании, Германии. Периоды: Проторенессанс (рубеж13-14 вв.). Раннее (15 век). Высокое (конец 15 – 16 век).

Особенности:

- Возрождение интереса к античному наследию; «Золотой век» литературы и искусства,
- расцвет естествознания, географические открытия; разносторонние и оригинальные мыслители.
- Гуманизм. Поиски идеала бытия, жизнь человека – высший интерес.

Идеалы:

- Гармония и совершенство мира; Соразмерность; Духовность; Драматизм и напряженность.

Музыкальное искусство:

- светские гуманистические устремления;
- развитие инструментальной музыки (вариации, фантазии и др., пьесы для лютни, виолы, скрипки, клавесина, органа и т.д.);
- К концу 16 в. - возникновение самостоятельного стиля оркестрово-ансамблевой и органно-клавирной музыки и созданием новых музыкальных жанров - оперы, кантаты, оратории, сольной песни, с которыми связано утверждение гомофонии
- Церковная музыка – приоритет полифонии, система правил и расчетов, высочайшая техника контрапункта (строгий стиль)

- Я. Окегем, Ж. де Пре, Орландо Лассо, Джозефо Царлино, Джованни Палестрина,
- Взаимодействие церковного и нецерковного.

Мадригал. Madrigale (лат.) - на родном языке. К 16 веку – лирический музыкальный жанр, представляющий свободу композитору (что невозможно в строгом стиле), 4-6 голосов. Форма – от 5 до 14 строк. Стремление «изобразить» слово, введение хроматических звуков, передающих различные чувства и смены их.

4. РОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ В ИТАЛИИ.

Опера (ит. *опера* – труд, сочинение) - синтетический жанр искусства, в котором сочетаются: драматическое действие, музыка, поэзия, живопись, танец. Примечательно, что Ф. Кавалли стал первым применять термин «опера» по отношению к музыкальному спектаклю.

Именно в Италии ранее всего наметился важнейший рубеж между двумя историческими эпохами: рождение оперы ознаменовало решительный перелом в музыкальном стиле. Отсюда ведут свои истоки новые направления XVII века. Италия же сохраняла творческую инициативу в разработке почти всех главнейших музыкальных жанров того времени. Появление оперы – чисто светского искусства, было подготовлено несколькими предыдущими столетиями.

Предпосылками возникновения оперы на рубеже XVI-XVII веков явились:

- 1) водораздел культовой (церковной) и светской музыки.
- 2) сдвиги в общественном сознании – возросшая роль личности и индивидуальности как объекта искусства (в живописи, скульптуре, светской музыке) – аналогично идеалам Античности.
- 3) развитие различных форм светского музицирования:
 - сольного пения с инструментальным аккомпанементом и утверждением в светской музыке нового, гомофонно-гармонического стиля (склада). Появление оперы ознаменовало отход музыки от старинной полифонии, голос (сола) стал выразителем чувства, состояния.
 - жанра хоровой (а затем и сольной) музыки как мадригал, его «театрализация» (сюжет в музыкально-сценическом воплощении) и распространение музыкально-театрального жанра пасторали. Эти жанры во многом подготовили выразительные средства, какие были эстетически необходимы для оперного театра.
- 4) Интерес к народной песне (напевы песен влияли на оперную мелодику). Итальянский народ славился своими голосами и песнями, старой традицией были представления с музыкой и песнями («священные представления» во Флоренции). Народные песни были часто связаны с танцами, которые отличались богатством и пестротой местных традиций и жанровых черт искусства были несколько крупных городов, о которых далее пойдет речь.

Родина оперы Родина оперы – Италия, страна, с которой ассоциируется сама эпоха Возрождения, с ее достижениями культуры и искусства, гуманистическими идеалами. Здесь, в городе Флоренция, возник первый «очаг» оперного искусства. Ранняя опера родилась на исходе эпохи Возрождения как попытка реализации смелых гуманистических идеалов, но пришло новое время и эстетические вкусы, и художественный результат оказался не тот. В течение XVII века в Италии поочередно центрами оперного искусства были несколько крупных городов:

Флоренция. Представители - поэт Оттавио Ринуччини (1562–1621), композиторы Якопо Пери (1561 – 1633), и Джулио Каччини. *Dramma per musica*, что значит «драма посредством музыки». Сам замысел оперы возник как возрождение эстетики и драматургии античной трагедии в новых временных условиях. Просвещенные флорентийские гуманисты – музыканты, ученые и любители искусства создали «академию» или «камерату» (ит. *самега* – салон). Это было музыкально-поэтическое содружество, которое стремилось возродить принципы античной культуры. Возглавляли камерату меценаты (богатые любители и покровители искусства): граф Джованни Барди и Якопо Корси. Носителем идей нового кружка был гуманист Винченцо Галлеи (ок. 1520-1591) – теоретик, виолонист, лютнист, композитор.

Особенности флорентийской оперы: сюжеты - античные мифы (оперы «Дафна», «Эвридика» и т.д.); музыкальному действию предшествовал Пролог, в котором в аллегоричной форме передавалось содержание пьесы; камерные (небольшие) масштабы.

Основой вокальной речи стал речитатив, приближающийся к музыкальной декламации – пение, более приподнятое, чем обычная речь, но менее очерченное, чем мелодия. В творчестве камераты еще не получили должного развития ариозное начало и кантилена. Основа

музыкального стиля – гомофонно-гармонический склад (вокальная мелодия с аккордовым сопровождением).

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР?

Рим (1 половина XVII века). Представители - Стефано Ланди, Лоретто Виттори, Антонио Абаттини, Марко Марадзоли. Начиная с 1620-х гг. Рим стал признанным центром искусства барокко в живописи и архитектуре. В 1630-е годы был построен оперный театр, вмещавший три тысячи человек и находившийся во дворце знатного семейства Барберини. Рим – это центр католицизма, и здесь опера с момента возникновения приобрела свои особенности в выборе сюжетов и качестве постановок – двое братьев из семейства Барберини были кардиналами (высокий церковный чин). Автором либретто многих опер являлся кардинал Роспильози, будущий Папа Климент IX.

Особенности римской оперы. Сюжеты – преобладание религиозно-назидательной тематики (например - душа поддавшегося земным соблазнам обречена на адские муки, но раскаяние приносит грешнику божью благодать), прославлялись деятели католической церкви и такие христианские добродетели как смирение, благочестие – опера С.Ланди «Святой Алексей» (1632). Нередки были и сюжеты античных мифов – опера Л. Виттори «Галатея». Особенности постановок: римская опера – это ярко впечатляющее искусство «на зрителя», роскошное сверх меры, отличающееся театральными эффектами, драматическими контрастами.

Музыкальный стиль. Широко использовалось пение мужчин–сопранистов (особый тип высоких мужских голосов). Такое пение в опере отличалось экспрессивностью тонуса, эмоциональностью. С.Ланди и Л.Виттори были сопранистами папской капеллы. Новые формы сольного пения – ария, ариозо. Речитатив в римских операх был гибким и разнообразным. Складывался тип бойкого и оживленного речитатива – сессо.

Венеция (середина XVII века). Центр оперного искусства середины XVII века. Этот город отличается своими природно-географическими и социальными особенностями, повлиявшими на его культуру и уклад художественной жизни. Население Венеции разнородно (это город населяли купцы и предприниматели, аристократы и простой народ). Оперный театр становился коммерческим предприятием, предприниматели от искусства должны были любыми способами привлечь туда публику, и скоро искусство стало зависеть от ее вкусов. Эти условия повлияли как на особенности постановок, так и на музыкально-драматургическую часть венецианских оперных спектаклей. Первый оперный общественный театр открыт в Венеции в **1637** году – театр Сан-Кассиано. Представители венецианской оперной школы: среди многих из них выделяются Франческо Кавалли (1602 – 1676) и Марко-Антонио Чести (1623 – 1669), самая известная опера которого – «Золотое яблоко» (в пяти действиях). Свою роль в развитии оперы в Венеции сыграл великий Клаудио Монтеверди (1567-1643).

Особенности музыкального стиля. В оперу включаются маленькие арии народно-песенного склада типа уличных канцонетт; установился тип замкнутой арии концертного плана, которые останавливали драматическое действие и подчас вовсе не были с ним связаны (М.-А.Чести). Музыкальный язык опер ориентируется на легко запоминающуюся музыку, его источником становится народная музыка, ее ритмы и интонации. В Венеции популярен такой народный песенный жанр как баркарола (песня гондольеров – лодочников). Немаловажной особенностью постановок опер в Венеции являлись интермедии — комические эпизоды, которые вставлялись в серьезные представления и часто не связанные с сюжетом.

Неаполь (2-я половина XVII начало XVIII века). Представители - Франческо Провенцале (ок. 1627–1704) и Алессандро Скарлатти (1660-1725). Центр оперного искусства второй половины XVII – начало XVIII веков. Неаполь – город на юге Италии, славившийся своими народными песнями, со своими сложившимися культурно-музыкальными традициями. Изобилие фольклора стало источником такого расцвета оперной мелодики, какого не слышали ни Рим, ни Венеция. Уже в XVI веке здесь функционировали четыре консерватории (первоначально они были просто приютами для бедных детей и сирот, где отводилось много времени музыкальным занятиям, питомцы консерваторий были певчими в церковных хорах). Представители: Франческо Провенцале (ок. 1627–1704) и Алессандро Скарлатти (1660-1725). В

целом неаполитанская опера представляет собой тип барочной оперы, умеренной по идеям, образам и выразительным средствам, оперные формы были приведены к некоему художественному равновесию и единству. Скарлатти создал в своем творчестве тип оперы-seria («серьезной оперы»), который стал эталоном для композиторов в дальнейшем.

Основные черты оперы-seria:

- 1) сюжеты – античные мифы, легендарные, историко-героические;
- 2) основные оперные формы:

а) ария – центральная оперная форма, вытеснившая почти все остальное. Ария полнее всего выразила художественно прекрасное и богатое мелодическое начало и представляла замкнутую композиционную форму, в которой воплощался обычно один образ, одно эмоциональное и часто стереотипное состояние человека.

Типы арий:

- ария – бравура (героическая)
- ария – патетика (возвышенно-взволнованная)
- ария- канцона (выражение простых чувств)
- ария – ламенто (жалоба)
- ария мести (быстрая по темпу, гневного характера и с блестящей колоратурой)
- лирическая ария.

У каждого типа арий сформировался свой круг выразительных средств (ритмические фигуры, мелодика, темп и др.). В ариях формируются схематические приемы создания эмоций.

Клаудио Монтеверди (1567–1643). Родился в Кремонне и получил образование в кремонском университете. Состоял на службе у герцога Мантуанского в качестве певца и виолиста (исполнитель на струнно-смычковом инструменте виола). Основную часть сочинений Монтеверди составляют мадригалы (многоголосные и сольные) и значение этого жанра огромно – еще в молодости здесь были предприняты самые смелые новаторства. Огромным прогрессивным приобретением Монтеверди явилось слияние ренессансной полифонии с гомофонным складом – драматически индивидуализированные мелодии разнообразнейших типов с инструментальным сопровождением. В искусстве оперы Монтеверди многое воспринял от флорентийцев. Его первые оперы – «Орфей» (1607) и «Ариадна» (1608) написаны в Мантуе). Но композитор пришел к новой трактовке оперы, оказавшись создателем оперы трагедийного плана с конфликтной драматургией – музыкальной драмы, первоосновой которой явились мадригалы в особом стиле *concitato* («кончитато» – ит.- взволнованный). В 1613 г. Монтеверди приезжает в Венецию, где долгое время служит регентом собора Сан-Марко. Среди многочисленных произведений этого периода уцелели оперы «Возвращение Улисса» (1641) и «Коронация Поппеи» (1642). Особенности и значение оперного стиля Монтеверди: в операх Монтеверди сложились основные типы драматургии оперы – музыкальной драмы: конфликтная и контрастная (драматургия – метод развития и сопоставления характеров, образов в произведении), что дает повод для сравнения с Шекспиром. Герой драмы – трагическая фигура и опера направлена на раскрытие его внутреннего мира. Например, опера «Коронация Поппеи» – историческая драма, где музыкальные характеристики героев контрастно противопоставлены. Контрастность драматургии основана на пестрых и неожиданных сочетаниях – например, трагических монологов с банальными сценками и т.д.

Барокко. От ит. “barocco” – причудливый. «Барокко» понимается и как историческая эпоха, и как художественный стиль. В наиболее известном значении Барокко – исторический художественный стиль, получивший распространение первоначально в Италии в середине XVI-XVII столетий, а затем частично во Франции, а также в Испании, Фландрии и Германии XVII-XVIII вв. В XVIII в. термин приобретает значение отрицательной эстетической оценки. Барочным обозначалось все неестественное, произвольное, преувеличенное. Временные рамки музыкального барокко охватывают 1600-1750 годы.

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ЭПОХИ:

1. **Антиномичность** (специфическая двойственность сознания и миропонимания), которая находит проявление во всех сферах жизни и видах искусства; Теоретики барокко говорят о «созвучии несозвучного», о Concordia discordans.

2. Усиление религиозной тематики;

3. Повышенная эмоциональность;

4. Большое значение иррациональных эффектов, элементов;

5. Театральность - яркая контрастность, эмоциональность образов;

6. Динамизм («мир барокко - мир, в котором нет покоя» Бунин);

7. Тяготение к обобщающим и связывающим формам:

а) целостностные системы философии;

б) поиск единства в противоречиях жизни;

в) в архитектуре: овал в линии здания; архитектурные ансамбли;

г) скульптура подчинена общему декоративному оформлению;

д) в живописи - отказ от прямолинейной перспективы, подчеркивание «бесконечности» пространства;

е) в музыке - создание циклических форм (соната, концерт), многочастных произведений (опера).

8. Сложность и избыточность, излишество (в частности, композиционных решений в архитектуре, музыке);

9. В категории пространства:

а) пышность и прихотливость форм;

б) сочетание крайностей;

в) двойственное отношение к художественному пространству (рациональность и иррациональность);

г) вертикальные ориентиры («верх» - «низ»);

Музыка:

Воплощение темпераментов и аффектов

Инвенторство (изобретение, импровизационность)

Становление двудладовой системы (мажор-минор)

Полифонические и неполифонические формы

Идеи:

● этика христианства нашла выражение в идеях жертвенности, искупления, бессмертия души.

- от теоцентризма шла идея небесной капеллы, Бога как органиста, вселенской гармонии макрокосмоса, отражающегося в микрокосмосе — гармонии, музыке, инструментах земных музыкантов.

● от гуманизма и гомоцентризма шла космология нового, светского типа - человек был наделен свободой воли и сильными чувствами; делалась попытка всемирного обозрения (в опере): действовали боги, цари, кентавры, злодеи, происходили землетрясения, кораблекрушения.

● тенденцией, противостоящей этой свободе и текучести барокко, была идея «порядка», выразившаяся в создании равномерной темперации, в направленности всех гармоний к одной цели — Т (Рамо), в гармонической триаде Т, D, S, достигшей совершенства у И.С. Баха, в числовых пропорциях музыкальных форм (в немецкой традиции).

● Идея обособления музыки от слова. Под оболочкой словесной эмблематики произошло становление автономной, «абсолютной» музыки, инструментальных жанров.

● Идея синтеза искусств и повышенная ассоциативность. Вся эпоха барокко разделяла мысль: искусства нельзя разграничивать, художники стремились к их синтезу. Мыслители барокко соглашались, что «поэзия есть говорящая живопись, живопись — немая поэзия». Язык соответствий, доведенный до цветозвуковых представлений, разработал в музыкальной теории А. Кирхер.

Представители музыкального барокко: Г. Перселл, К. Монтеверди, Д. Фрекскобальди, Г. Шютц, Ж.-Б. Люлли, Д. Букстехуде, И. Пахельбель, А. Корелли, Т. Альбини, А. Вивальди, Г.-Ф. Гендель, И.С. Бах.

5. Творчество И.С.Баха и Генделя.

Иоганн Себастьян Бах (1685-1750) — уникальное явление мировой музыки. Его творчество обобщает достижения почти двухвековой исторической эпохи от Жоскена Дебре и Палестрины до Монтеверди и Букстехуде. Бах завершает эпоху Высокого западноевропейского барокко. Творчество И.С.Баха - образец глубокого художественного содержания музыки, что проявляется буквально в каждом сочинении — будь то Высокая Месса или небольшая клавирная прелюдия. Стилиобразующие элементы (веками разрабатывающийся полифонический склад письма, кантиленно-декламационная мелодика Ренессанса, мотивная техника, тонально-гармоническое мышление, принцип концертирования) в системном единстве предстали у Баха. Бах — великий полифонист, он выявляет колоссальные художественно-выразительные возможности полифонии, чему способствовал и мелодический дар. Среди инструментальных полифонических жанров главенствующее положение в музыке Баха занимает фуга (прежде всего для органа и клавира). За свою жизнь великий немецкий

композитор Иоганн Себастьян Бах (1685-1750) написал более 1000 произведений, в его творчестве представлены все значимые жанры, кроме оперы.

Периоды жизни и творчества:

Эйзенах (Тюрингия) 1685-1695; Ордруф 1695-1700; Люнебург 1700-1703;

Служба церковного органиста. Школа композиторского мастерства:

Арнштадт 1703-1707; Мюльхаузен 1707-1708; Веймар 1708-1717;

Директор камерной музыки: Кетен 1717-1723;

Кантор школы Св. Фомы. Мастерство художника: Лейпциг (Саксония) 1723-1750.

Бах обобщил достижения музыкального искусства периода барокко. Эпоха барокко наступила после глубокого духовного и религиозного кризиса, вызванного Реформацией (середина XVI века). Все в искусстве утверждало человека как частицу космоса. В XVI столетии человек начал остро ощущать зыбкость и неустойчивость своего положения, противоречия между видимостью и знанием, идеалом и реальной действительностью, иллюзией и правдой. Барокко – это также пышность, декоративность, величие, замысловатость, текучесть, порыв, страсть, экстаз, артистизм, личностность. В.Н. Холопова отмечает, что в историческую эпоху барокко сложилась парадигма музыки Нового времени: музыка как мысль и речь, как аффект, как философия, этика и эстетика. Произошло становление важнейших жанров: оперы, кантаты, оратории, инструментального концерта, сонаты. В музыке барокко были преломлены важнейшие философские категории – пространство, время, движение.

Будучи человеком своей эпохи – человеком с религиозным самосознанием и не мыслящим себя и, соответственно, музыкальное искусство вне служения высоким ценностям, И.С. Бах «записывал» музыкой особый мир образов, связанный с христианской символикой и сюжетами. Примером тому является не только вокально-инструментальное творчество, проникнутое жанрами духовной и собственно церковной музыки (кантаты, мессы, пассионы, мотеты, хоралы), но и различные инструментальные произведения органной, клавирной оркестровой музыки.

Смысловой мир музыки Баха раскрывается через музыкальную символику, которая складывалась в русле барочной эстетики. Бах обобщил развитой музыкальный «лексикон», истоки которого уходят в эпоху Возрождения. Система символов Баха опирается на такие основы, как музыкальная риторика и протестантский хорал. Музыкальная символика, или система музыкально-риторических фигур, формировалась в тесной связи музыки и слова.

Хорошо темперированный клавир (1722, 1742) – это своеобразный «памятник» культуры в истории музыки, ее полифонических жанров и музыкально-педагогического развития, пример идеального художественного «слышания» выразительных возможностей не только 24-х ладотональностей, но и их философско-эстетического и религиозного «прочтения», не удававшегося с тех пор еще никому из композиторов.

ИСПОЛНЕНИЕ ФУГИ ХТК1 ДО МИНОР?

«Страсти по Матфею». Страсти – род оратории (крупное вокально-инструментальное произведение – для хора, солистов и оркестра) на сюжет Евангелия, где идет повествование о страданиях Христа, его последних днях. Эти сюжеты широко претворены в изобразительном искусстве. Евангелие (Новый завет) – рождение, жизнь, учение и муки Христа – дошло до нас в рассказах евангелистов. Их имена: Матфей, Марк, Лука и Иоанн.

Традиционно исполнение «Страстей» приурочивалось к последней (Страстной) неделе Великого поста – к Великой Пятнице (в этот день (в полдень) Иисус был распят, а вечером умер в муках, принеся себя в жертву ради спасения людей). В Германии «Страсти» как жанр хоровой музыки имеют многовековую историю и традиции. Эти традиции чтит и Бах (это касалось распределение ролей: Евангелист – тенор, Христос – бас, выделялись реплики Иуды, Пилата, Петра, а также реплики толпы (апостолы, первосвященники, народ) – т. н. «турбэ»). Музыка и сам жанр были неразрывно связаны с церковным ритуалом, но были и театрализованные внецерковные действия, в которых разыгрывались соответствующие сцены и звучали песни на духовные стихи. Начиная с XVII века жанр пассионов испытывает на себе влияние оперы (речитативы и арии, сложной и самостоятельной становится партия оркестра, но главное – музыка приобретает театральную яркость, на евангельский сюжет пишутся специальные тексты вроде либретто). Такой путь театрализации и обмирщения означал для пассионов гибель самого жанра. Творчество Баха явилось последней и яркой кульминацией во всей их истории – из немецких композиторов известны еще духовные оратории и «Страсти» Генриха Шютца (XVII век).

«Страсти по Матфею» сочинены Бахом по Евангелию от Матфея (Матфей – мытарь (сборщик податей) по роду своих занятий, был свидетелем тех событий). Первое исполнение этого сочинения состоялось 15 апреля (в страстную Пятницу) 1729 года в Соборе Св. Фомы в Лейпциге, где Бах служил кантором (с 1723 г.). На службе тогда присутствовало около 1500 человек, а само исполнение длилось больше четырех часов (самых исполнителей было 60: 34 инструменталиста и 26 певцов). По масштабам «Страсти по Матфею» – самое грандиозное произведение Баха, которое, тем не менее, не получило достойного признания при жизни автора. После смерти Баха и он сам, и его сочинения были надолго забыты. Премьера «Страстей» (но в «урезанном» виде) в 19 веке состоялась в 1829 году – 11 марта в Лейпциге в Певческой академии. Инициатором исполнения и дирижером был 20 – летний Феликс Мендельсон.

Особенности «Страстей» Баха. В баховской интерпретации евангельское предание приобретает жизненную достоверность. «Страсти» – эпопея, в которой передается столкновение различных борющихся групп, страдания и скорбь народа, великое подвижничество героя. За всеми этими сценами слышится голос автора, сострадающего и размышляющего о происходящем. Бах истолковывает *сюжет Евангелия* как художник – мыслитель: раскрывает в нем вечные и волнующие людей проблемы добра и зла, справедливости, нравственного подвига. Бах воплощает свой идеал человека – им становится *Христос* – живой, глубоко страдающий и чистый духом человек, который мужественно принимает свой жребий и идет на жертву ради спасения людей. *Гуманистическая трактовка* – скорбный мир Страстей не оставляет чувства безысходности, свет проникает даже в музыку, раскрывающую глубокое страдание (например, последний хор) – любовь к человеку способна победить смерть.

Исполнительский состав:

- два четырехголосных хора;
- хор мальчиков;
- солисты – корифеи 1-го и 2-го хоров (в партитуре они безымянны – сопрано, альт, тенор, бас);
- главные герои: Евангелист (тенор), Иисус (бас), Иуда (бас), корифеям хора поручены высказывания Петра и Понтия Пилата;

Всего солистов 8 – три альты. Один из них – условно сопрано (во времена Баха пение женщин в церкви не допускалось), два тенора и три баса.

Оркестр (у каждого хора свой оркестр): струнные (виолы – в том числе виолы да гамба, виолончель, контрабас), деревянно – духовые (флейта, гобой, гобой д. □ амур, гобой da caccia); орган.

Драматургия «Страстей» исключительно сложная и многоплановая. Она сочетает в себе *три плана*, которые переплетаются, дополняя друг друга:

- 1) **повествовательный** (рассказ Евангелиста);
- 2) **драматический**, действенный (реплики и голоса вторгаются в повествование евангелиста);
- 3) **лирический** (в определенные моменты развитие приостанавливается, чтобы дать выход накопившемуся чувству – здесь музыка является средством лирического обобщения происходящего действия). Чувства носят обобщенный характер и высказываются устами безымянных солистов.

Важнейшими составляющими номерами «Страстей» являются: хоры, арии и речитативы:

Ария трактована иначе, чем оперная в плане мелодики (ария Баха строится на едином тематическом материале) и формы, но Бах использует устоявшиеся мелодические типы арий – ламенто, героических; нередко в арию включается хор, что служит средством драматизации; часто мелодию певца –солиста предваряет и сопровождает солирующий инструмент оркестра;

Речитативы (Бах обращается к оперному речитативу и обогащает их традицию, раскрывая не только смысл слов, но и чувства) – мелодия в них тесно связана со словом, форма не замкнута и определяется развитием текста. Речитатив в «Страстях» обычно предшествует арии, их темы основаны на сходных интонациях и ритмах (немалую роль в этом играет оркестр);

Хоры. Бах использует *два типа*:

- *монументальные композиции* (таких хоров три – в начале, в середине (в конце первой части) и в конце);
- *хоры – коллективные реплики* (они напоминают живые сцены – свободные и подвижные).

Особенностью «Страстей» как жанра духовной музыки на немецком языке, является **хорал**, который обращается к памяти слушателей и привлекает их к сопереживанию (хорал – носитель идеи, подводящий итог развитию действия). Одни и те же хоралы в разных эпизодах «Страстей» получают, в зависимости от содержания сцены, разное тонально – гармоническое истолкование.

Сквозные интонационно – тематические элементы «Страстей» – мотив вдоха (интонация малой секунды) и *ритм шага*. Индивидуальной особенностью многих номеров становится *эффект контраста музыкально-выразительных средств в одновременности*.

Композиция и структура: Действие в «Страстях» распадается на *две части из 7 разделов*. Первая повествует о заговоре, предательстве, а потом пленении Христа (эта часть включает 35

номеров – по клавиру). Вторая часть (43 номера) – страдания и смерть Христа. Каждая часть состоит из больших разделов, соответствующих этапам развития драмы.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР

Георг Фридрих Гендель (1685-1759). Родился в Германии, работал как оперный композитор в Гамбурге, затем в Италии, Ганновере, и Англии, где Гендель стал придворным композитором, что было редкостью для иностранца. Английская национальная композиторская школа после смерти в 1695г. Генри Перселла не получила достойного продолжения, и на Генделя возлагали особые надежды. Гендель изучает национальное английское искусство, народную музыку, а также хоровое искусство (в связи с этим у него появляются сочинения для хора: псалмы-антемы на библейские тексты, а также «Страсти» на текст Брокса). Творческая деятельность включает огромное количество произведений самых разных жанров: опера, хоровая музыка (оратории), камерная вокальная музыка, инструментальные пьесы для органа, клавесина, музыка для оркестра.

Самая знаменитая и наиболее часто исполняемая оратория Генделя «Мессия» (1740-1742), создававшаяся в самый разгар жестокого столкновения композитора с лондонскими «верхами». **«Мессия»** – практически единственная лондонская оратория Генделя, посвященная собственно Христу. Понятие Мессии (Спасителя) – предначертанное пророками появление божественного Спасителя осуществляется через пришествие Христа и ожидается верующими в грядущем.

Композиция «Мессии» основана на разворачивании сменяющихся контрастных образов в крупном плане. «Мессию» можно было бы назвать огромным героическим дифирамбом. Эта «Жизнь героя» XVIII столетия композиционно воплощена в виде музыкального триптиха, наподобие тех, какие писали на религиозные мотивы мастера эпохи Возрождения: I. Рождение, детство (первые девятнадцать номеров) - *В I части воплощено трепетное ожидание Мессии, чудо рождения Христа и ликование в его честь*; II. Подвиг (двадцать три номера) - *II часть рисует события Страстной недели и Пасхи: распятие и Воскресение Христа; ее завершает праздничный хор «Аллилуйя» (№39)*; III. Триумф (девять номеров) - *III часть – наиболее философская и статичная. Это размышления о жизни во Христе, о смерти и бессмертии.*

Оратория написана для хора, оркестра и четырех солистов.

Сюжет «Мессии» (либретто Чарльза Дженненса и самого Генделя по библейским текстам), — в сущности, тот же, что и в «Страстях Христовых» («Пассионах»), однако трактовка его совсем не та. И здесь события не показаны и почти не рассказаны, а образы оратории находятся по отношению к ним лишь на некоей касательной линии: это скорее цикл лирико-эпических песен-гимнов, рожденных подвигом героя, отражение легенды в народном сознании. Мессия Генделя мало похож на скромного и смиренного страстотерпца из немецких «Пассионов». Наоборот, это фигура мощная, даже воинственная, скорее напоминающая гиперболические образы Рубенса или Микеланджело. К тому же он настолько слит с народной массой, растворен в ней, что на деле (то есть в музыке) уже не столько он, сколько сам народ становится собственным мессией! Недаром сольная партия Иисуса в оратории отсутствует. Глубоко народные хоры (двадцать один из пятидесяти двух номеров всей композиции) составляют ее главное музыкальное содержание и, как массивная колоннада, поддерживают огромное здание.

(К.Розеншильд)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР

6. Классицизм в музыке. В историческом смысле под классической понимают музыку второй половины XVIII века — начала XIX века (этот период традиционно соотносят с классицизмом). Понятие классицизма не слишком широко применимо к музыке, поскольку классицизм в изобразительном искусстве и в литературе заключается в следовании античной традиции, в то время как живая музыкальная культура Древней Греции и Древнего Рима до нас практически не дошла; так что в устойчивой характеристике Гайдна, Моцарта и Бетховена как венских классиков присутствует и немалая доля качественной оценки их творчества как фундамента для дальнейшего развития музыкальной композиции.

Венский классицизм - композиторская школа (направление), сложившаяся во второй половине XVIII века в Вене (столица Австрии). Это значительнейший период в истории музыкальной культуры, обобщающий многолетние искания и ставший для последующих эпох символом художественного совершенства. Эпоха Венского классицизма в истории развития западноевропейского искусства, отражающая судьбы нескольких поколений, представлена великими именами: Йозеф Гайдн, Вольфганг-Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен. Классицизм (от лат. Classicus («классический») - образцовый) – понятие, отражающее одновременно стиль, направление и эпоху.

Принципы эстетики классицизма определяют форму и содержание художественного целого:

Логичность и ясность формы	принцип взвешенности
Тяготение к жанровой чистоте	принцип ясности, тектоничности
Благородная простота форм	принцип соразмерности целого и частей
Оптимистичное мироощущение	принцип симметричности

В XVIII веке тенденции классицизма распространяются на архитектуру, драму, а также и музыку. Эпоха Просвещения вела поиск и совершенной красоты, и совершенного ума. В XVIII веке произошел поворот от возвышенного к земному, а разум стал надежней веры (это ни в коей мере не отрицание веры!). Философы века Просвещения убеждены, что человеческий разум способен проникнуть в природные законы, а достижение счастья возможно через знание, через воспитание ума и чувств. Многие теории, идеи, факты были собраны в грандиозной «Энциклопедии», составленной французскими просветителями. Проявлением природных законов в искусстве являлся театр. В театре близко сходятся познание и действие, которые подчинены логическим законам (познание (жизнь) упорядочено - разделено действиями и сценами, которые расчленяются на реплики персонажей).

В музыке XVIII века начинает преобладать **светское образное содержание** (светский – от устаревшего слова «свет» - окружающие люди, общество). Это мир образов и чувств человека, не связанный с религиозно-церковной тематикой: героика, различные проявления радостных чувств (ликующие, шутливые, пасторальные), лирика (поэтическое отношение к миру), душевные коллизии (лирико-драматические образы), народно-бытовые образы, картины и явления природы.

Творчество К.В.Глюка (1714-1787). Родился в семье лесничего недалеко от города Эрасбаха (Германия). Общее образование Кристоф получил сначала в школе (немало места здесь отводилось и музыкальным занятиям), а затем – в иезуитской коллегии (1727-1731), где приобрел немало ценных знаний (изучал древние языки, античную литературу). Уже в юности Глюк серьезно занимался музыкой: хорошо играл на органе, клавесине, виолончели и варгане, пел в церковном хоре. 1731 – 1735 – учеба в Пражском Университете. Здесь Глюк продолжил свои музыкальные занятия – под руководством Богуслава Черногорского («чешский Бах» – органист, композитор, педагог), совершенствовал знания в области гармонии, композиции, полифонии. В Праге Глюк мог слышать хоровую музыку (в Церкви и тд.) и оперную. Годы детства и юности были наполнены трудом и формировали характер, определилось и главное призвание – музыка. В 1736 г. (в 22 года) Глюк переезжает в **Вену** (столица Австрии) – там он стал музыкантом придворной капеллы одного из князей. Вена – город с богатыми традициями музыкальной культуры (фольклорной и профессиональной (оперной и инструментальной) музыки). Пребывание в Вене оказало немалую роль в формировании композиторского

мастерства (знакомство с народной и профессиональной культурой). В 1737 г. Глюком заинтересовался итальянский меценат граф А. Мельци и взял с собой в Милан. В Италии Глюк пробыл до 1741 года – изучал оперное искусство (в этом ему помогал композитор Самартини). В 1741 г. в Милане успешно прошла премьера первой оперы Глюка «Артаксеркс» (либретто П. Метастазियो), затем последовали заказы на оперы из театров Венеции, Турина, Кремоны. В течение нескольких лет Глюк создает несколько опер-seria («Деметрий», «Демофонт» и др.). С итальянской оперной труппой он объездил почти всю Европу. В 1745 г. Глюк побывал в Лондоне. Сильное впечатление на него произвело знакомство с Генделем и его ораториями (хоровыми произведениями), народной культурой. 1747 -1752 гг. – Глюк работает в различных оперных труппах, разъезжая по различным городам Европы (выступает как композитор и постановщик).

Венский период (1752-1773). Этот период связан в жизни Глюка с расширением жанрового диапазона опер комическая французская опера – «Мнимая рабыня», «Исправленный пьяница», «Пилигримы в Мекку» и др., созданием балетов (лучший из них – «Дон-Жуан» (1761 г.), воплощающий жизненные конфликты, драму), формированием новой оперной эстетики, созданием реформаторских опер. Мысли об оперной реформе сложились у Глюка на основании многолетних наблюдений над оперным театром, основная задача была в решительном обновлении драмы и возвышении ее роли в опере. Осуществление оперной реформы началось в 1762 г. с «трагической оперы» «Орфей» (либретто – поэт Раньеро Кальцабиджи). Опера раскрывает величие человеческого духа, несет эстетическую, а не только вокальную красоту. До 1773 г. Глюк сочиняет две реформаторские оперы – «Альцеста» (1767), в предисловии к ней Глюк сформулировал принципы оперной реформы, и «Парис и Елена» (1770).

Парижский период (1773-1779). Годы, проведенные в Париже – период наивысшего расцвета творчества. Глюк еще до переезда во Францию изучил французский язык и особенности декламации. Первой оперой, которую он поставил в Париже, была «Ифигения в Авлиде» - эта постановка привлекла внимание парижан и была сопряжена с трудностями, а после премьеры вспыхнула острая полемика – появились сторонники и противники Глюка. Для Парижа Глюк сделал новую редакцию «Орфея» (1774) и «Альцесты» (1776). Полемика вокруг его опер обострилась – в историю вошла так называемая «война глюкистов и пиччинтистов» (Глюку противопоставляли известного в то время итальянского композитора Н. Пиччини, создателя комических опер). Завершилось пребывание в Париже операми «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779) и «Эхо и Нарцисс».

Последние годы (1779 – 1787). В возрасте 65 лет Глюк, окруженный славой и почестями вернулся в Вену. Творчество его в этот период было представлено лишь созданием песен и других вокальных небольших сочинений. Глюк также задумал оперу на немецком языке «Битва Эрминия» (на либретто Ф.Г. Клопштока), но не закончил ее. Оперы Глюка высоко ценил Моцарт, его младший современник. Последнее сочинение композитора – «De profundis» для хора и оркестра, исполнялось на его похоронах под управлением А. Сальери, его ученика и легендарного соперника Моцарта.

Принципы оперной реформы

- 1) Простота, правда и естественность – единственные заповеди красоты в искусстве.
- 2) Цель композитора – усилить музыкой выразительность поэзии, драматизировать музыкальное развитие, не расхолаживая действие.
- 3) Отказ от угождения певцам и от условностей пения (от музыкальных «излишеств») – происходит обновление мелодического стиля (мелодии стали интонационно более насыщенными и сконцентрированными).
- 4) Речитативы, арии и хоры органически включены в драматические сцены.
- 5) Новая трактовка оперных форм: речитативы приближаются к стилю арий по яркой речевой выразительности; ария напоминает монолог из нескольких разделов, где каждый раздел отражает процесс развития чувств; в музыкальном действии важна роль хора.
- 6) Новое значение увертюры – подготовка к восприятию музыкальной драмы.

Мысли об оперной реформе сложились у Глюка на основании многолетних наблюдений над оперным театром, основная задача была в решительном обновлении драмы и возвышении ее роли в опере. Осуществление оперной реформы началось в 1762 году с «трагической оперы» **«Орфей»**. Премьера оперы состоялась 5 октября 1762 года в Венском «Бургтеатре». Главным отличием либретто от первоисточника явилась счастливая развязка. **Идея** - опера раскрывает величие человеческого духа, несет эстетическую, а не только вокальную красоту. Идея самопожертвования, победа нравственного героического начала в столкновении человека с судьбой. **Жанр оперы**. Авторское название жанра – «трагическая опера» (соединение эстетики оперы-seria с духом трагедии) – проявление новаторства. **Драматургия**. Оперная драматургия направлена на развитие главной идеи. Идея столкновения человека с судьбой раскрывается через конфликт сил рока, смерти и человеческой любви, страдания. Реформа либретто. Развитие линии драмы последовательно, событий мало, воплощен мир человеческих страстей. Трагедия раскрывается очень сдержанно, величественно, нет ничего мелкого, случайного: Любовь, Смерть, Бесстрашие. Претворяется метод классицизма – выражение идей. Глюк завершил оперу счастливым финалом в угоду времени, условностям (трагедия завершилась в III д. после арии «Потерял я Эвридику»).

Инструментальная музыка новой эпохи также находит связи с театром: мелодии нередко напоминают человеческую речь, интонации, мелодика может напоминать оперные арии, а части крупных произведений напоминают действия и сцены спектакля и также наполнены событиями. Вторая половина XVIII века открывает золотой век инструментальной музыки: «король инструментов» - орган уступает место симфоническому оркестру (оркестр тогда назывался «капелла», наиболее известна была капелла немецкого города Мангейма, основанная чешскими музыкантами). Среди сольных инструментов наиболее популярным оставался клавесин (клавир), но его функции и выразительные возможности переосмысливались.

К середине XVIII века, путем постоянных экспериментов в концертных и камерных жанрах, во взаимосвязи с оперно-театральной музыкой в музыке инструментальной сформировались такие важнейшие жанры как симфония и соната, а затем концерт для солирующего инструмента с оркестром. Еще один новый жанр – струнный квартет, – являет собой синтез сложившихся еще в «барочные» времена традиций ансамблевого музицирования с новыми принципами композиции и формообразования.

Ведущий принцип склад изложения музыки – гомофония, противопоставляемая «ученой» полифонии, не утратившей еще, однако, своего значения. Принцип гомофонно-гармонического мышления («ведущий голос и сопровождение»), в корне отличающийся от полифонического, находит выражение в новом музыкальном языке и жанрах (которые иногда называются «гомофонными»).

Ведущими методами нового мышления и развития музыки становятся сонатность и симфонизм.

Сонатный цикл. Сонатно-симфонический цикл – высший тип многочастной инструментальной композиции из 3-х или 4-х частей, создаваемый по определенным закономерностям. Это многочастная музыкальная форма, в которой хотя бы одна часть (обычно первая) написана в сонатной форме. Сонатный цикл для одного или двух исполнителей называется сонатой, для большего ансамбля - термином, указывающим на число участников (трио, квартет, квинтет и т.д.), для оркестра - симфонией, для солирующего инструмента и оркестра - концертом. Типичное строение сонатного цикла - четыре части:

- 1) сонатное аллегро - драматический центр цикла;
- 2) медленная часть - лирико-созерцательная;
- 3) скерцо (у Гайдна и Моцарта - менуэт), носящее характер интермедии;
- 4) оживлённый или торжественный финал - жизнеутверждающее завершение цикла.

В основе любого цикла лежит принцип контраста частей – в сонатно-симфоническом цикле этот принцип переходит в новую фазу – контрастировать могут темы и образы внутри одной части, а это является уже основой внутреннего конфликта, отражающего противоречия

самой действительности. Идея и содержание любого сонатно-симфонического цикла - многогранное воплощение духовного образа человека в условиях явлений действительности. Идея цикла воплощается и раскрывается последовательно с каждой новой частью и с новых сторон – действенной, созерцательной и игровой, и затем обобщается.

Отдельные части объединяются общим замыслом (например, у Бетховена, очень часто - через борьбу, сложные раздумья и драму чувств, к победе); иногда они построены на одинаковых или сходных музыкальных темах. До нашего времени форма продолжает развиваться и видоизменяться, оставаясь одним из высших и наиболее распространённых типов композиции. Форма сонатного цикла применяется почти исключительно в инструментальной музыке.

Принцип сонатности – принцип музыкально мышления, предполагающий значительность и разнообразие тематического материала, наличие контрастных тем, способность к их интенсивному развитию, взаимодействию.

Именно сонатность определяет действенный характер, присущий первой части сонатно-симфонического цикла. Свое законченное воплощение принцип сонатности получает в сонатной форме.

Сонатная форма – это драматургическая композиция, возникающая из контрастного сопоставления различных музыкальных образов, мыслей. Развитие их в сонатной форме интенсивно, напряженно, а подчас и глубоко драматично. В основе сонатной формы лежит принцип двухтемности и принцип репризности. Полная сонатная форма предполагает показ тематического материала, его развитие и возвращение. Композиция и структура сонатной формы складываются из трех этапов: экспозиции, разработки и репризы

Симфонизм – творческий метод развития образов, в основе которого лежат определенные законы развития музыкального произведения. Симфонизм предполагает многостороннее раскрытие художественного замысла произведения на контрасте, конфликте и противопоставлении образов (принципы драматургии). Симфонизм воплощается в разных типах - в зависимости от содержания (идеи), особенностей музыкального материала и его развития. Симфонизм произведения раскрывается через интонационно-тематические контрасты и связи, динамизм и органичность развития, его качественный результат.

ЙОЗЕФ ГАЙДН (1732-1809).

Австрийский композитор, представитель венской классической школы, один из основоположников таких музыкальных жанров, как симфония и струнный квартет. Он оставил множество произведений почти во всех музыкальных жанрах и формах, существовавших в его время. Моцарт, его друг и младший современник, писал: «Никто не в состоянии делать всё: и балагурить, и потрясать, вызывать смех и глубоко трогать, и всё одинаково хорошо, как это умеет Гайдн». Музыкальные образы его сочинений во многом навеяны жизнью и бытом австрийского крестьянства. Картины мирной счастливой жизни, танцы и хороводы, природа, радости крестьянского труда составляют содержание его произведений. Оптимистическое отношение к жизни отразилось в его музыке жизнерадостной, пронизанной сияющей улыбкой и народным юмором.

Основное историческое и художественное значение приобрела инструментальная музыка Гайдна: симфоническая и камерная, а также оратории «Сотворение мира» и «Времена года». С творчеством композитора связан расцвет таких жанров, как симфония, струнный квартет, клавирная соната.

Одной из главных исторических заслуг Гайдна является то, что именно в его творчестве приобрела окончательный вид симфония. Над этим жанром он работал в течение тридцати пяти лет (104 симфонии с 1759 по 1795 гг.), отбирая самое необходимое, совершенствуя найденное. Его творчество предстаёт как сама история формирования этого жанра. **Симфоническое творчество.** Классическая гайдновская симфония становится одним из самых серьезных, философских жанров – наряду с оперой и ораторией. Симфонический стиль Гайдна формировался длительно.

Гайдн – «отец симфонии», её классической и концептуальной основы;

Период работы над жанром: 1759 по 1795 годы (104 симфонии);

Черты стиля: действенность, остроумие, светлый колорит, глубокий лиризм образов; Народно-бытовой музыкальный тематизм, тематическая щедрость (истоки - разнонациональный фольклор); изобретательность в подаче и развитии тематического материала; установление формы вариаций во II части цикла.

Классическая симфония сформировалась как цикл из четырёх частей, которые воплощали в себе разные стороны человеческой жизни.

Первая часть симфонии быстрая, активная, иногда предваряемая медленным вступлением. Она пишется в сонатной форме в быстром темпе.

Вторая часть - медленная - обычно задумчивая, элегическая или пасторальная, то есть посвящённая мирным картинам природы, спокойному отдохновению или мечтам. Бывают вторые части и скорбные, сосредоточенные, глубокие.

Третья часть - менуэт, а позднее и скерцо. Это игра, веселье, живые картинки народного быта.

Четвертая часть - финал - итог всего цикла, вывод из всего, что было показано, продумано, прочувствовано в предыдущих частях. Часто финал отличается патетикой жизнеутверждения, торжественным, победным или праздничным характером.

В такой форме писались симфонии Гайдна

Состав симфонического оркестра симфоний Гайдна – парный. Скрипки, альты, виолончели и контрабасы - струнно-смычковая группа; деревянную группу составляли флейты, гобои, фаготы (в некоторых симфониях Гайдн использовал и кларнет). Из медных инструментов были представлены валторны и трубы. Из ударных инструментов Гайдн использовал в своих симфониях только литавры. Исключение составляет Соль мажорная «Лондонская симфония» («Военная»), в которую композитор ввёл ещё треугольник, тарелки, большой барабан.

Этапы симфонического творчества. 1760-е гг. – становление художественного стиля Гайдна, определяется характерный для него образный мир. Характерные выразительные элементы тем симфоний основываются на народных (австрийских, венгерских, славянских) мелодиях, встречаются отзвуки "итальянского" (например, сицилиана), мелодии григорианского хора (симфонии №26, 30). Складывается образная сфера каждой части симфонии (есть первые медленные части – затем это будет в основном II часть симфонии), III часть – Менуэт, для которого Гайдн часто прибегает к какой-то эффекту.

1770-е гг. Уже с 1768г. оркестровая музыка Гайдна изменилась – в Германии началось движение: "Буря и натиск" ("Sturm und Drang"). В настроения музыки Гайдна вторглись страстность, сумрачность. В 1768 г. появилась 1-я такая симфония - №39 соль минор, исполненная трагической мощи (тут звучат и 4 валторны), более ранняя симфония №26 – "Жалоба", ре минор. К группе симфоний 1770-х годов относятся №44 ми минор (1771г.) – "Траурная", №45 fis-moll (фа-диез минор) – Прощальная (1772г.), №49 фа минор – "Страсти" (впервые исполнена во время Страстной недели, финал симфонии дышит неистовой страстью - не религиозными, а скорее, личными чувствами). В зрелых гайдновских симфониях 1780-90-х гг. подобные образы не исчезают, но отступают перед темами народно-жанровыми. Интересны названия, которые давались симфониям (редко когда самим автором) – "Мария Терезия" – №48, "Школьный учитель" №55, "Огненная" - №59, "Роксолана" - №63, "Охота" - №73. В симфониях середины 1770-х – начала 80-х Гайдн ещё экспериментирует в композиции сонатных allegro, в "наполнении" разделов и контраста тем, устанавливается тип мотивной разработочности. Во II части цикла излюбленной формой становится вариации. Экспериментирует Гайдн и с финалом. 1780-е годы – создание художественно законченных произведений Гайдна во всех главных жанрах. Классические черты ярче претворились в Парижских симфониях (№№82-87), принесших Гайдну громкую славу. Названия: №82 – "Медведь", №83 "Курица" (из-за "кудахтанья" в Andante), №85 "Королева".

«Лондонские симфонии» - цикл из 12 симфоний (симфонии №№ 93 -104). В 1791-92 и 1794-95 гг. Гайдн находился в Англии, где с огромным успехом проходили концерты из его сочинений. Такое количество новых симфоний появилось не просто так – уже немолодой маэстро должен был выполнять условия контракта со своим импресарио Иоганном Соломоном. «Лондонские симфонии», созданные в период жизненной и творческой зрелости – доказательство

подлинного мастерства Гайдна—симфониста и одна из вершин венской классической симфонии XVIII века. В каждой из своих зрелых симфоний Гайдн проявляет неистощимую изобретательность в подаче и развитии тематического материала.

Симфония № 103 Ми бемоль мажор - одна из «Лондонских симфоний», является ярким примером жанра в творчестве Гайдна. Композитор открывает её ярким приёмом – тремоло (от итал. tremolo - дрожащий) литавр, отсюда и название «Симфония с тремоло литавр». Симфония № 103 воплощает мир образов человеческой жизни и в целом оптимистическую картину. Основой широкого симфонического развития в этой симфонии становится народно-бытовой тематизм (с опорой на австрийско-славянский мелос и тацевальные ритмы), который подвергается самым различным превращениям и видоизменениям. Тип симфонии (симфонизма) здесь можно определить как жанрово-эпический, что определяется как песенно-танцевальным тематизмом, так и эпической объективностью взгляда на жизнь, предстающей в чередовании различных эпизодов, объединенных общей линией симфонического развития.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР

ВОЛЬФГАНГ-АМАДЕЙ МОЦАРТ. (27.01.1756- 05.12.1791).

Музыка Вольфганга – Амадея Моцарта была и остается примером уникальной эстетической красоты. Внешне доступная, она, тем не менее, обладает громадной внутренней сложностью, постичь которую непросто. Это постижение требует серьезной музыкальной культуры, изучения. Загадка музыки Моцарта – в ее не устаревающей силе и несовременности ни одной из эпох.

Принципы художественного метода:

Универсальность творчества – равновеликость инструментальной и вокальной музыки, жанров; «вечный поиск»; разносторонняя личность; М. заявляет о личности нового типа – осознающей свое достоинство;

Широта мировоззрения, воссоздание в творчестве многосторонней, объемной картины мира. Моцарт и Гайдн. Современники, но разное поколение; разное мирозерцание; взаимное влияние; Гайдн – обобщение традиций XVIII века, последний пророк старой замкнутой культуры. Для него картина бытия была завершенной, главные ее стороны – духовное равновесие, гармоничность; Моцарт – скачок в будущее, расшатывающий традиции; новатор.

Многогранность национально-культурных связей.

Истоки: австро-немецкий фольклор; австро-нем. муз. культура (И.С. Бах, И.К. Бах, Гайдн); оперная итальянская мелодика (но М. – враг «итальянизма» в музыке); франц. муз. культура. Моцарт – не национальный музыкант, он стоит над нациями. Моцарт – гениальный мелодист, прекрасные мелодии льются у него как из рога изобилия.

Театральность мышления, связь с его оперной драматургией (событийность, тематическая насыщенность).

Бинарность. Сочетание полярных антитез. Передача возвышенного и повседневного, трагического и комического. В натуре Моцарта парадоксально сочетались самые противоположные качества: великодушие и склонность к едкому сарказму, ребячливость и житейская искушенность, веселость и склонность к глубокой меланхолии – вплоть до патологической, остроумие (он безжалостно передразнивал окружающих), высокая нравственность (хотя он не слишком жаловал церковь), рационализм, реалистический взгляд на жизнь.

Жанры. Образы. Периоды жизни и творчества.

670 сочинений разных жанров. Основные жанры: опера, симфония, сольный концерт, фортепианная соната, камерный ансамбль (квартет, квинтет и т.д.). М. – выдающийся музыкальный драматург и этот дар сказался на всех жанрах творчества. Динамизм – этим определяется все творчество Моцарта. Мировоззрение Моцарта – сплав драматического восприятия действительности с ощущением радости и полноты бытия.

Отношение к жизненной действительности – поэтический реализм.

Интерес к личности человека, человеческим характерам.

Музыка М. воплощает сложность человеческой души, противоречия жизни.

Природа не оказывала влияния на творческое вдохновение.

35 лет жизни. Между ранней и поздней молодостью М. лежит огромный стилизованный скачок.

Периоды жизни и творчества:

Детство (1756-1769-е годы). Зальцбург. «Чудо-ребенок», концертные поездки по Европе 1762-1769. Юношество (1770-е годы). Поездки в Италию, Францию. Попытки обосноваться в Вене. Служба при дворе архиепископа в Зальцбурге. Конфликт с архиепископом. 9 лет – первая симфония, 11 – опера, 14 – академик Болонской филармонической академии, орден Золотой шпory.

Зрелость. Венский период (1781-1791). Поиски места при императорском дворе. Первые годы: М. – кумир Вены. 1782 – женитьба на Констанце Вебер. С 1784 – дружба с Гайдном; вступление в масонскую ложу.

Постижение музыки Моцарта требует серьезной музыкальной культуры. При внешней красоте и доступности восприятия музыка Моцарта обладает громадной внутренней сложностью, постичь которую непросто. В каждой частице музыки Моцарта мы ощущаем живость его фантазии. Она проявляется в прихотливом мелодическом рисунке, в частых неожиданностях, в пестроте фактурных смен, в обилии тематического и интонационного материала.

Моцарт – симфонист. Моцарт написал более 50 симфоний. Из них только очень немногие – юношеские, не сохранились или ещё не отысканы.

Если исходить из масштабов Бетховена, адресовавшего свои оркестровые произведения (каков бы ни был внешний повод для их создания) некоей идеальной публике, человечеству то окажется, что Моцарт написал тоже не более 4-5 симфоний. Путь, который пройден Моцартом от первой - «младенческой» симфонии (К.16) к C-dur - «Юпитеру», оказывается много длиннее, чем путь Гайдна от первой симфонии к последним Лондонским, не говоря о том, что Лондонские симфонии Гайдна были созданы после смерти Моцарта и именно Моцартом оплодотворены и воодушевлены.

Отправной точкой для Моцарта и Гайдна явилась итальянская *sinfonia*, но ни в какой другой области истории музыки не проступают столь ясно чудо и могущество личности, как здесь: стоит только вспомнить, что итальянские симфонии в высшем смысле этого слова не существуют, и никогда не существовало.

Путь развития моцартовской симфонии с 1764- 1788г., - это путь от вступительной или заключительной концертной пьесы - пьесы, служившей обрамлением для *solì* или *concerti*, до капитального, основного произведения, представляющего кульминацию, центр тяжести концертного вечера. Это путь от начала декоративного к выразительному, от внешнего к внутреннему, от парадности к исповеди.

Медленно перемещается центр тяжести отдельных частей, т.к. меняется сам характер частей.

В 1765г., когда Моцарт еще только начинал, центром тяжести была первая - шумная часть. За ней следовали коротенькая певучая часть, обычно предназначенная только для струнных, в крайнем случае, с выделением гобоя или флейты, и заключение части в очень быстром темпе и «коротком» размере (2/4, 3/8, 6/8), иногда - Менуэт

Медленная средняя часть - всегда *Andante*, *Andantino grazioso* или *amoroso*; большей нагрузки праздничная музыка не принимала.

Переходят ли эти три части непосредственно одна в другую, или их разделяют завершающие каденции и паузы - это большой роли не играет. В первом случае они называются увертюрам; когда их создаёт Моцарт, можно и впрямь задаться вопросом - для какого драматического или оперного произведения они предназначались?

Иногда он довольствуется только первыми двумя частями, заменяя третью хором, балетом или арией из самой оперы. Впоследствии Моцарт присочинял сюда новый финал и таким образом «спасал» свою музыку, т.е. делал её пригодной для концертного исполнения. Не играет большой роли и то, что примерно около 1760г. немецкие, особенно венские музыканты, начинают вставлять Менуэт между медленной частью и Финалом, тем самым, продвигаясь к четырёхчастной симфонии. Моцарт в ряде случаев, ничуть не меняя духа итальянской *sinfonia*, присочинял к ней новый Менуэт и, расширив, таким образом, объём, приспособлял произведение к немецким условиям (венская симфония). Направление, соответственно которому развивался моцартовский симфонизм, можно охарактеризовать и как путь от итальянской *sinfonia* к венской симфонии.

Когда Моцарт пишет симфонию, фантазия его на первых порах действует в границах традиции: аккордовые мотивы, пунктирные ритмы, гаммы, твёрдо установленное чередование *tutti* и *solì*, быстрый переход в тональность доминанты и т.д.

Общие черты зрелых симфоний: каждая симфония Моцарта – новая художественная идея и трактовка цикла с неповторимым исходом развития; мелодическая щедрость;

взаимопроникновение оперного и симфонического (тематизм, приемы развития); драматическая трактовка жанра.

Периоды создания симфоний:

1. 1764-1768. Первые девять симфоний. Небольшие по объему, трехчастные. Под влиянием поездки в Вену (1767-1768) появляется Менуэт.

2. 1770-е. Зальцбург. Около 29 симфоний. Пора завоевания творческой самостоятельности, определения личности. В сочинениях Моцарта в одном ряду оказывались разноплановые симфонии – и в духе традиции, и непохожие на остальные. С 1772 года в симфониях усиливается значение ярко эмоционального тематизма, укрупняются масштабы первых частей и финалов. Лето 1773 года – поездка в Вену, новые впечатления (театр, сочинения Й. Гайдна и других композиторов). Ярко индивидуальна симфония №25 соль минор, №29 ля мажор. В произведениях 18-летнего композитора уже видно понимание симфонического жанра как выражение конфликтов жизни и психологических процессов. Осень 1777 года – поездка в Мангейм (Германия) – знаменитый центр симфонической музыки. Влияние мангеймской школы (Я.Стамиц, И.Каннабих) – контрасты тематического материала, богатый динамический диапазон. 1779-1780 (Париж, Зальцбург) – три симфонии. Появляется оркестровый блеск, мастерство, индивидуальный характер частей цикла.

3. 1780-е годы. Вершина творчества – №38 «Пражская» (1787), симфонии №339-41. Вершиной инструментальной музыки, своеобразным философским завещанием Моцарта являются три его **последние симфонии №39, 40 и 41**, которые были написаны на одном дыхании всего за три летних месяца 1788, но при этом в симфонии №39 преобладает лирическое настроение («космическая поэма», масонская символика), в №40 – трагическое, («человеческая драма»), №41 – величественная ода всепобеждающему Свету («торжество разума»).

Симфония №40. Особенности жанра: Лирико-драматическая симфония. Идея трагичности и неразрешенности коллизий бытия. Содержание. Сложный мир человеческой личности, жизнь чувств и поиски гармоничности, ясности в напряженном бытии.

Основной тип драматургии: конфликтная. Темы – обобщенные, жанрово-опосредованные образы. Драматургия цикла. Образно-тематические связи:

Все части симфонии отражают путь становления и утверждения трагической идеи. Характерны образные «переключки» между фрагментами разных частей. В недрах одной части возникают предпосылки для развития следующей.

I часть. Начало становления идеи. Музыка проникнута острейшим драматизмом. Облик сонатной формы определяет Главная партия. Разработанная однотемная (Г.П.), воплощает сконцентрированность на одной идее.

II часть. Погружение мысли в благородно-возвышенный мир прекрасного. Образ внутренне замкнут. Сонатная форма не контрастна, но включает много тонких и порой «непредвиденных» смысловых поворотов.

III часть. Менуэт. Переосмысление жанрового тематизма. Продолжение трагического развития идеи – отринута сфера возвышенного, возвращается сфера драматического. Контрастное противопоставление крайних разделов с Трио.

Финал. Подводит итог развитию цикла и убеждает в непреодолимости трагизма человеческой жизни, являющейся частью бытия мира, далекого от гармоничного единства. Характером самого конфликта и приемами развития финал во многом связан с I частью.

Оркестровый стиль – камерный, прозрачный. Отсутствие труб и литавр (оно иногда восполняется фактурными средствами). Струнная и деревянно-духовая группа – носители психологического начала.

Значение: влияние симфонии, последователи. Уникальность замысла и воплощения, неотрывно связанных с личностью своего создателя; особая индивидуальность тематизма и приемов развития, символика. Уникальный мир симфонии для музыки современной ей эпохи выражен с покоряющей художественной красотой и создает иллюзию простоты. Симфония открывает путь лирико-драматическому направлению у Бетховена и романтиков.

Новаторство в области оперы. Опера была самым любимым жанром творчества Моцарта (19 опер), постоянно находилась в центре его внимания, вбирая то, что было выработано в других жанрах. В свою очередь, опера влияла на другие жанры и щедро наделяла их собственными находками. Моцарт не участвовал в бурной полемике, развернувшейся в Европе вокруг оперы во 2-й половине XVIII века среди музыкантов, эстетиков, философов, литераторов, но своей музыкой Моцарт гениально ответил на многие поставленные вопросы – на основе передовой просветительской эстетики он создал собственный реалистический театр, заложил фундамент немецкой оперной культуры.

Моцарт был прирожденным музыкальным драматургом, всегда интересовался театральной культурой: своей национальной (немецкий зингшпиль) и культурой других городов и стран, куда он приезжал). Еще с детских лет Моцарт постиг формы и приемы итальянской оперы-seria и buffa (буффа), реформаторские оперы Глюка («Альцеста»).

На их традициях основал свой собственный стиль, дал новое толкование этих жанров. Причем, реформа Моцарта в этих жанрах почти не коснулась внешней стороны – композитор нашел в существующих уже рамках новые возможности, внутренне их переосмыслил. В рамках своей новой реалистической драматургии, особенно ярко проявившейся в вершинах его оперного творчества, Моцарт объединяет черты высоких (серьезных, трагических) и низких (комедийных) жанров, тем самым отбросив обязательный закон классицистской эстетики об их разграничении.

В своем понимании проблемы «слово-музыка» Моцарт видит на первом месте композитора, находящегося в содружестве с умным поэтом. Одно из главных достижений Моцарта – драматурга – создание на оперной сцене индивидуальных характеров во всей их многогранности. В чувствованиях героев опер Моцарта (с их внутренней противоречивостью, психологическим подтекстом) много черт реальных людей. Оперное действие, динамичное и многоплановое, сталкивает характеры – они взаимодействуют, развиваются, постоянно находятся в движении. Это качество драматургии было знаменем новой эпохи.

Зрелые оперы Моцарта во многом уникальны, им нет аналогов. Эти оперы заключают в себе новое понимание синтеза драмы и музыки, значительную драматургическую роль музыки, многозначность оперных форм (арий и ансамблей), единство вокального и инструментального планов, широкое применение приемов сонатно-симфонического мышления, неисчерпаемые вокальные средства - всеми своими открытиями Моцарт определил новаторский дух творчества многих очень разных композиторов.

Зрелые оперы (1781-1791)

12 «Похищение из серая» 1782 зингшпиль

13 «Каирский гусь» 1783 buffa

14 «Обманутый жених» 1784 buffa

15 «Свадьба Фигаро» 1785-86 опера - buffa (commedia per musica)

16 «Дон – Жуан» 1787 dramma giocoso

17 «Так поступают все» 1789 -1790 опера - buffa

18 «Милосердие Тита» 1790 опера - seria

19 «Волшебная флейта» 1791 зингшпиль

В «Свадьбе Фигаро» (либретто Лоренцо да Понте по одноименной комедии П.Бомарше). Моцарт углубил музыкой содержание текста и во многом превзошел его возможности. Музыка тесно связана с драматическим развитием пьесы, выражая общечеловеческий смысл ее содержания. В либретто отсутствие политики, другие акценты. Моцарт создает новое творение – специфически моцартовское, вносит в сюжет собственное мировоззрение. Действительность Моцарта – не социальные порядки тогдашней действительности (Франция конца XVIII века в преддверии Революции), а «вневременное», вечное. Одна из основных тем оперы – любовь как чистая естественная природная сила, которая обнаруживает в каждом персонаже все новые и новые стороны и глубины своей сущности. Опера «Свадьба Фигаро» – здание, представляющее собой универсальный синтез высокого и низменного, где итальянское органично внесено как

строительный элемент. Эта опера приобрела обобщающую силу симфонизма, став комической оперой нового типа (то есть в своем роде уникальной). Стиль оперы – seria: выразительные средства и типы мелодики арий (героические, лирические, ламенты, ария мести), причем в устах не только героев благородного происхождения. Стиль опера- buffa: жанровые и отчасти бытовые интонации (песенно-танцевальные); типы пародийных арий; речитативы – secco, в которых разворачивается действие;

Реквием. Появлению Реквиема предшествовала многолетняя работа композитора в жанрах культовой музыки. Первое сочинение такого рода – «Kyrie» - было написано Моцартом в 10 лет во время пребывания в Париже. В 12 лет появилась уже полная месса. Моцарт освоил разные направления и стили церковной музыки – хоровое контрапунктическое письмо, которое разрабатывали немецкие мастера (немалое влияние оказали на Моцарта инструментальные и церковные сочинения Михаэля Гайдна (брат Й. Гайдна), которые он изучил в Зальцбурге), старинную итальянскую полифонию и современную итальянскую духовную музыку. Находясь на службе у архиепископа в Зальцбурге (1773-80 годы), Моцарт на заказ и по долгу службы создал наибольшее количество духовных произведений. Среди них главное место принадлежит мессе и, в основном, краткой мессе. Также у Моцарта есть такие сочинения как мотеты, гимны, литании, оффертории. Культовая музыка привлекала внимание Моцарта и в Вене. Решающее воздействие оказало на него знакомство с искусством И.С. Баха. Общность с Бахом проявляется у Моцарта не только в этической значимости и глубине музыки, в образных переключках, но и в особенностях музыкального стиля – вплоть до сходства тематического материала.

У Моцарта сложилось собственное отношение к культовой музыке и собственный стиль. Не нарушая вековых традиций, Моцарт сочиняет в духе своей эпохи, нередко насыщая мессы почти оперными мелодиями и используя принципы письма, свойственные инструментальным жанрам (приемы музыкальных обрамлений, тематических и интонационных поворотов). Обновление культовых жанров происходило также путем изменений самой их образной сути. Моцарт исходил из традиционного понимания церковной музыки как обобщенного выражения чувств верующих. Эта обобщающая образность связывалась у него с хоровыми формами, с использованием техники контрапунктического письма. В сольных номерах чувства отдельной личности были представлены как обобщенные эмоции – аффекты. И все же в смысл молитвенных текстов проникает субъективная образность, чувства нередко окрашиваются в лирические тона.

РЕКВИЕМ (от первого слова латинского текста «Requiem aeternam dona eis» - «Вечный покой даруй им») – заупокойная католическая месса на латинский текст, посвященная памяти умершего. Реквием, как род мессы, имеет определенное содержание и строение. Реквием возник в раннем Средневековье из обряда поминовения усопших христианских мучеников. Ранняя форма Реквиема как циклического произведения сложилась в церковной музыке в XI – XII веках на основе григорианских песнопений (хор пел в унисон). Полифонический реквием сформировался к XV веку, а в 1570 году была канонизирована его структура.

I Requiem aeternam («Вечный покой») – интроитус (вступление)–молитва о даровании вечного покоя. Kyrie eleison

II Dies irae («День гнева») - поминовение усопших и заступничество о вечном для них покое. Образы страшного суда.

III Offertorium – просьба к Господу об избавлении от мук ада и о направлении к архангелу Михаилу, чтобы предстать к свету.

IV Sanctus. Benedictus. Приобщение усопшего к вечной жизни, образы скорби отступают перед образами ликования.

V Agnus Dei. Здесь часть заканчивается словами начала службы.

Реквием – последнее и самое трагическое произведение Моцарта, которое он так и не смог завершить. Заказ на сочинение Реквиема поступил Моцарту летом 1791 года и внешне выглядел таинственно и странно – заказ исходил от неизвестного человека (уже после смерти композитора выяснилось, что реквием хотел купить и выдать за свое сочинение граф Вальзер

цу Щуппах). Предложение сочинить реквием оказалось роковым – Моцарт говорил своим близким, что пишет его для себя.

Вновь к нему Моцарт вернулся в октябре 1791 г., после премьеры оперы «Волшебная флейта». Силы композитора были уже на исходе, но сочинение реквиема занимало все мысли Моцарта – каждый новый законченный номер он просил ему спеть, а накануне смерти сам исполнял в партитуре все партии альт. В это время рядом с Моцартом часто находился его ученик Франц Зюсмайр, который был детально посвящен в ход произведения, в намерения Моцарта. Моцарт успел закончить только семь номеров реквиема, сделав наброски №№ 8 и 9 (полностью 1 часть и вокальные партии с цифрованным басом до №7 Lacrymosa) из намеченных двенадцати. Зюсмайр фактически и закончил моцартовский реквием - инструментовал некоторые номера, а также стал автором пяти последних номеров реквиема, которые создал из набросков и указаний Моцарта (№8 Domine Jesu, №9 Hostias, №10 Sanctus, №11 Benedictus и №12 Agnus Dei). Однако вопрос о степени авторства Зюсмайра остается спорным – его почерк очень похож на моцартовский и проблема подлинности рукописи до их пор не решена.

Особенности Реквиема. Образы. Строго церковный характер сливается в Реквиеме с искусством воплощения в лаконичных формах значительного содержания. Философская тема смерти появлялась у Моцарта и раньше (опера «Дон-Жуан»), притягивала его воображение, проявляясь в стихийно-демонических образах. Мир образов Реквиема связанный с темой смерти и скорби, обнаруживает размышления о теме судьбы и человека, перерастает в драму чувств – смерть осмысливается и как общечеловеческая трагедия, и как глубоко личное переживание. Номера Реквиема связаны между собой единым драматургическим замыслом, можно проследить сквозную линию эмоционально-смыслового развития:

Экспозиция (№1), кульминация (№№6-7) и спад, связанный с переходом в иную, светлую образную сферу. В Реквиеме действует и принцип контраста, контрастные образы исподволь подготавливаются, предвосхищаются.

Музыка реквиема обнаруживает общий комплекс интонаций – нисходящая интонация малой секунды и уменьшенной септимы, поступенные восхождения и нисхождения, фанфарные и сигнальные обороты. Все эти интонации являются музыкальными символами риторических смысловых интонаций, широко развитых еще в музыке барокко.

Тональный план. Главная тональность Реквиема – ре минор для Моцарта являлась символом трагического, рокового (в ре миноре появляются образы смерти в «Дон-Жуане»). В Реквиеме это такие узловые номера как №1 и 2, №7, 12. С ре минором сопоставляется Си бемоль мажор (№№3, 11). Другие тональности – соль минор (№4, 8,9), ля минор (№6) и Ре мажор (№11).

Состав исполнителей. Четырехголосный хор (вместо партии сопрано нередко поют мальчики), солисты (сопрано, альт, тенор, бас). Оркестр: деревянно-духовые (флейта, гобой, кларнет и наряду с фаготом еще бассетгорн); медные (трубы, тромбоны – их роль заключена в воплощении внеличного грозного начала); струнные (тембр скрипок связан с передачей человеческой скорби); литавры; орган.

7. ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН (1770-1827).

Жизнь и творчество Людвига ван Бетховена говорят о титанической личности немецкого композитора, соединившего в себе гениальную музыкальную одарённость с кипучим, бунтарским темпераментом, наделённого негибимой волей и способностью к огромной внутренней сосредоточенности. Значение творчества: обобщение и переосмысление всего, что было до него; Бетховен обладал **симфоническим** типом мышления, он первый возвысил симфонию в музыке до идейного уровня литературы и философии.

Основные жанры – симфония, фортепианная соната, сольный концерт, камерный ансамбль (квартет и т.д.); опера «Фиделио». Творческая лаборатория композитора – соната.

Образы/темы.

1. Новаторская линия образов – героика, воплощение высоких гражданских идеалов в духе нового времени. Тема: герой-личность и народ.

2. Лирика - потребность души в прекрасном (эмоциональный мир и созерцательность) Особое трепетное отношение к природе.

3. Религиозно-философская и нравственная тема. Этические критерии определяли отношение Б. и к людям, и к делам, и художественным произведениям. Религия для Б. – этическое учение.

4. Юмор, ирония (проявляется в различных скерцо).

Бетховен – композитор-новатор в фортепианном искусстве, что проявляется в трактовке сонатного цикла, в обогащении выразительных возможностей инструмента. 32 фортепианные сонаты – главнейшее достижение Бетховена в области инструментальной музыки наряду с симфонией, концертом и квартетом. **Соната** (ит. Sonare – звучать) – в современном понимании – произведение для одного или двух инструментов, написанное в форме сонатного цикла (слово «соната» происходит от итальянского sonare – играть на каком-либо инструменте). Формирование классической сонаты связано с именами К.Ф.Э.Баха. Д.Скарлатти, Й.Гайдна, В.-А.Моцарта. 32 сонаты представляют важнейшие этапы творческого пути композитора, раскрывают круг идей и образов, волновавших его. По словам музыковеда Ларисы Кириллиной, «играя и слушая сонаты, мы проходим вместе с мастером долгий путь от юношеских попыток “штурмовать небеса” (выражение самого Бетховена) до мистического слияния с Богом и Космосом в заключительной части последней сонаты». Немецкий пианист Эдвин Фишер мыслит не менее образно: «Путь Бетховена от виртуоза через творца к провидцу, более того – к мистiku подразделяют на три периода. Лист охарактеризовал их так: Юноша – Муж – Бог. Уникальность бетховенских сонат, его творческой лаборатории и дневника переживаний, объясняется отчасти и тем, что, стремясь уравнять этот прежде сугубо камерный жанр с симфонией, концертом и даже музыкальной драмой, композитор ощущает этот жанр глубоко личным, обращенным к воображаемому кругу друзей и единомышленников.

После образцовой сонаты № 11 B-dur, op. 22, 1801 год, Бетховен заявил: “Я недоволен своими прежними работами, хочу встать на новый путь”. Идею сонаты-симфонии сменила идея сонаты-фантазии. Две сонаты opus 27 (№№ 13 и 14) прямо обозначены “quasi una fantasia” («соната как бы фантазия»). Бетховен словно пытается доказать, что соната – это скорее оригинальная концепция, нежели застывшая форма, что и показывает **сонатный цикл № 14**, в начале которого звучит пронзительно-исповедальное Adagio. Значимость именно медленной сосредоточенной (Adagio sostenuto) первой части вместо сонатного allegro имеет ряд причин. По словам Р.Роллана, «подлинная душа молодого Бетховена наиболее свободно выражает себя в Adagio». В сонате op. 27 № 2 «трагическое лицо настоящей страсти» вместо объективного подражания ей заполнит все видимое поле действия. Она не удовлетворяется обычной второй частью сонаты. Adagio занимает первое место. Как нововведение, единственное в своем роде, «Лунная» начинается монологом без слов, исповедью, подобную которой редко можно встретить в музыке.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПРИМЕР

Симфоническое творчество отличает новый круг тем и образов, рожденный новым содержанием искусства, самой личностью Бетховена. События Французской революции оказали сильнейшее воздействие на формирование мировоззрения Б. У него сложились республиканские (антимонархические) идеалы, веру в которые он сохранял всю жизнь. Природа творчества Бетховена в какой-то мере сформирована духом времени. Произошел кардинальный сдвиг в общественных взглядах на назначение искусства: обращение к массовой аудитории; небывалые масштабы замыслов. На первый план в творчестве Б. выдвигается героико-эпическая гражданская тема, в которой преломился страстный драматизм эпохи, ее потрясения и катастрофы. Человек сам завоевывает право на свободу и радость. Образы борьбы, столкновения и достижения счастья. Произведения: увертюры «Эгмонт», «Кориолан», «Леонора №3», симфонии Третья (1802-1804), Пятая (1804-1808), Девятая (1815-1823). В этих произведениях новая героическая тема воплощена с индивидуальными особенностями.

Особенности драматургии. Симфония – драма (драма идей). Идея трагическая, героическая. Идея обуславливает развитие и движение сил на разных этапах драматургии. В

основе лежит конфликт личности с действительностью, судьбой, роком. Новый тип драматургии – конфликтный. Взаимодействие образов – сталкиваются непримиримые силы.

- Новый тип симфонизма – героико-действенный.
- Тонально-тематические связи между частями целого и внутри части.

Симфония №5 до минор (1805-1808) op.67.

История создания. Это было время наивысшего расцвета таланта композитора. Одно за другим появляются самые типичные для него, самые прославленные сочинения, нередко проникнутые энергией, горделивым духом самоутверждения, героической борьбой: скрипичная соната опус 47, известная как Крейцера, фортепианные опус 53 и 57 («Аврора» и «Аппассионата» — названия даны не автором), опера «Фиделио», оратория «Христос на горе Елеонской», три квартета опус 59, посвященные русскому меценату графу А. К. Разумовскому, фортепианный (Четвертый), Скрипичный и Тройной (для фортепиано, скрипки и виолончели) концерты, увертюра «Кориолан», 32 вариации для фортепиано до минор, месса до мажор и др. Композитор смирился с неизлечимым недугом, страшнее которого не может быть для музыканта, — глухотой, хотя, узнав о приговоре врачей, едва не покончил с собой: «Только добродетели и искусству я обязан тем, что не покончил жизнь самоубийством». В 31 год он написал другу горделивые слова, ставшие его девизом: «Я хочу схватить судьбу за глотку. Ей не удастся окончательно сломить меня. О, как прекрасно прожить тысячу жизней!»

Впервые симфония №5 прозвучала в авторском концерте, так называемой «академии», в Венском театре 22 декабря 1808 года вместе с №6 - Пасторальной.

Значение. Пятая симфония – идея героически мучительного преодоления препятствия. Никогда еще музыка не достигала такого накала борьбы и не рисовала таких острых столкновений между роковой неизбежностью и мужеством противоречащей ей воли. Симфония воплощает одну из основных идей бетховенского творчества – героическую борьбу и победы. Линию драматургического развития здесь можно представить словами:

«От мрака – к свету, через борьбу – к победе».

Открытие лейтмотива (ТЕМА СУДЬБЫ). Лейтмотив (нем. leitmotiv – ведущий мотив) – оперный термин. Тема или музыкальный оборот, который обрисовывает персонаж или ситуацию и звучит при упоминании о них или при появлении на сцене. Лейтмотив – повторяемая характеристика какого-либо явления, идеи, образа. С помощью «тем судьбы» перестукивались заключенные одной из нацистских тюрем.

Этапы драматургии симфонии №5.

часть	тональность/ форма	драматургическая роль
I часть	Allegro con brio c-moll. Сонатное allegro.	«Арена борьбы». Драматический конфликт сил зла, рока и человека.
II часть	Andante con moto. Двойные вариации	Переход в сферу гражданской лирики. Собрание сил, внутреннее перерождение личности.
III часть	Скерцо c-moll, allegro Сложная 3-х ч. форма	Новый подступ к вершине, борьба за ее завоевание.
IV часть	Финал C-dur . Сонатное allegro	Героическая развязка драмы. Испытания и борьба приводят к народному ликованию и триумфу.

В областях мелодики, гармонии, ритма Бетховен нередко прибегает к приему внезапной смены, контраста. Одна из форм контраста – противопоставление решительных тем с четким ритмом и более лирических, плавно текущих разделов. Резкие диссонансы и неожиданные модуляции в далекие тональности – тоже важная черта бетховенской гармонии. Он расширил диапазон применяемых в музыке темпов и часто прибегал к драматичным, импульсивным сменам динамики. Иногда контраст выступает как проявление характерно бетховенского несколько грубоватого юмора – так бывает в его неистовых скерцо, которые в его симфониях и квартетах часто заменяют более степенный менуэт.

Творчество Бетховена – предвестие романтизма и новое качество классицизма. Бетховен творит музыкальное пространство силой ума, собственной **волей**. Он предвосхищал и создавал те художественные направления, которые стали определяющими для музыкального искусства XIX века.