

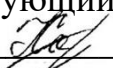
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА»

Факультет педагогический

Кафедра музыки

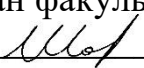
СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 С.А. Карташев
18.04.2025

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.А. Шарапова
18.04.2025

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

для специальности

6-05-0113-07 Музыкальное образование

Составитель: Ф.В. Полозова

Рассмотрено и утверждено

на заседании научно-методического совета 27.06.2025, протокол № 6

УДК 78.03(075.8)
ББК 85.313(0)я73
3-35

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 3 от 26.02.2025.

Составитель: старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, магистр образования **Ф.В. Полозова**

Р е ц е н з е н т ы :

кафедра правоведения и социально-гуманитарных дисциплин
Витебского филиала Международного университета «МИТСО»;
заведующий кафедрой инклюзивного образования
ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук,
доцент *Н.И. Бумаженко*

Зарубежная музыка для специальности 6-05-0113-07 Музыкальное образование : учебно-методический комплекс по учебной дисциплине / сост. Ф.В. Полозова. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2025. – 104 с.
ISBN 978-985-30-0253-9.

Учебно-методический комплекс содержит рекомендации по организации и методическому обеспечению учебной дисциплины «Зарубежная музыка» модуля «История музыкального искусства». Направлен на формирование разносторонне развитого, компетентного специалиста, хорошо ориентирующегося в основных вопросах исторического развития профессионального музыкального искусства.

Рекомендуется для студентов I и II курсов дневной и заочной форм получения образования.

УДК 78.03(075.8)
ББК 85.313(0)я73

ISBN 978-985-30-0253-9

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
1.1. Содержание учебного материала	6
Тема 1. Развитие музыкальной культуры до XVII века	6
Тема 2. Музыкальная культура XVII – начало XVIII в.	14
Тема 3. Немецкая музыкальная культура XVIII века	22
Тема 4. Музыкальная культура 2-й половины XVIII века	26
Тема 5. Венская классическая школа	31
Тема 6. Немецкий музыкальный романтизм	34
Тема 7. Развитие музыкального романтизма в XIX веке	39
Тема 8. Развитие европейской оперы в XIX веке	44
Тема 9. Национальные композиторские школы 2-й половины XIX века	52
Тема 10. Музыкальный импрессионизм	57
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	61
2.1. Содержание практических занятий	61
Тема 1. Развитие музыкальной культуры до XVII века	61
Тема 2. Музыкальная культура XVII – начало XVIII в.	62
Тема 3. Немецкая музыкальная культура XVIII века	63
Тема 4. Музыкальная культура 2-й половины XVIII века	64
Тема 5. Венская классическая школа	64
Тема 6. Немецкий музыкальный романтизм	65
Тема 7. Развитие музыкального романтизма в XIX веке	66
Тема 8. Развитие европейской оперы в XIX веке	68
Тема 9. Национальные композиторские школы 2-й половины XIX века	70
Тема 10. Музыкальный импрессионизм	71
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	72
3.1. Критерии оценивания знаний по учебной дисциплине «Зарубежная музыка»	72
3.2. Примерная тематика рефератов	76
3.3. Музыкальный материал для обязательного ознакомления	77
3.4. Примерные вопросы к экзамену	79
IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	83
4.1. Учебно-методическая карта учебной дисциплины «Зарубежная музыка»	83
4.2. Глоссарий	85
4.3. Список рекомендуемой литературы	103

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс разработан в соответствии с учебной программой по учебной дисциплине «Зарубежная музыка» для специальности «Музыкальное образование». Данная дисциплина является дисциплиной государственного компонента, входит в модуль «История музыкального искусства» учебного плана специальности 6-05-0113-07 Музыкальное образование.

Целью учебно-методического комплекса по «Зарубежной музыке» является повышение уровня знаний, умений и навыков в области теории и истории музыкального искусства в системе профессиональной подготовки преподавателей музыки и хореографии. Учебно-методический комплекс дает возможность самостоятельного изучения отдельных тем учебной дисциплины в соответствии с определенными в учебной (типовой) программе требованиями к уровню освоения материала, углубленного изучения и повторения отдельных разделов, совершенствования знаний об эпохальных, национальных и индивидуальных композиторских стилях, о развитии музыкальных жанров, о наиболее ярких шедеврах мировой музыки, которые будут полезными при подготовке к семинарам, зачетам, экзаменам, а также окажутся полезными в будущей музыкально-просветительской деятельности специалистов.

Важнейшим компонентом изучения учебно-методического комплекса является обязательное ознакомление с музыкальным материалом, список которого приведен в разделе контроля знаний. Знание на слух музыкального материала – важнейший критерий для положительного оценивания общего освоения студентами учебной дисциплины «Зарубежная музыка».

Требования к уровню освоения содержания учебной дисциплины «Зарубежная музыка» определены образовательным стандартом по специальности 6-05-0113-07 Музыкальное образование.

Изучение учебной дисциплины «Зарубежная музыка» должно обеспечить формирование следующих компетенций:

УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.

БПК-9. Проектировать процесс обучения, адаптировать содержание учебного материала, методы и технологии в области теории и методики педагогической деятельности, мировой художественной культуры, понимать инновационные процессы в образовании и культуре.

В результате изучения учебной дисциплины студент учреждения высшего образования должен

знать:

- эволюцию зарубежного музыкального искусства;
- основные стилистические направления, жанровую «палитру» музыкального искусства;
- творческие портреты выдающихся зарубежных композиторов и их вклад в мировое музыкальное искусство;
- историю создания, особенности строения и стилистики их наиболее значимых музыкальных произведений;

уметь:

- анализировать художественные явления музыкального искусства в историческом контексте;
- рассказать о жизни и творчестве крупных композиторов, иллюстрировать игрой (пением) фрагментов (тем) из их наиболее ярких и показательных произведений;
- осуществить разбор пройденных музыкальных произведений с точки зрения содержания, характера, музыкально-выразительных средств, формы, инструментовки, использовать полученные знания в педагогической практике;

иметь навык:

- ориентирования в знаниях о национальных школах Германии, Австрии, Франции, Германии, Англии и др.;
- владения комплексом слуховых представлений о стилистических направлениях зарубежной музыки, индивидуальных композиторских стилях, наиболее показательных произведениях;
- совершенствования культуры речи, логики изложения материала;
- использования познаний в музыкально-просветительской деятельности, приемов словесного представления биографий и творчества выдающихся мировых композиторов.

Учебно-методический комплекс включает теоретический раздел, в котором приведен краткий курс лекций по учебной дисциплине; практический раздел, который включает план семинарских занятий, вопросы и задания для изучения учебного материала, примерную тематику для написания рефератов; раздел контроля знаний, в котором содержатся критерии оценивания студентов по учебной дисциплине, список музыкального материала для обязательного ознакомления, примерные вопросы к зачетам, примерные вопросы к экзаменам; вспомогательный раздел, в котором представлена учебно-методическая карта учебной дисциплины «Зарубежная музыка» студентов по специальности 6-05-0113-07 Музыкальное образование, глоссарий, список рекомендуемой литературы. Прилагается пояснительная записка.

Материал теоретического раздела дает возможность самостоятельного изучения учебно-методического комплекса «Зарубежная музыка» от истоков до начала XX века.

При выявлении терминологических неясностей необходимо обратиться к разделу «глоссарий» и изучить литературу, рекомендованную к данной теме в справочном разделе.

Практический раздел предназначен для самостоятельной подготовки к семинарским занятиям.

Раздел контроля знаний необходим для подготовки к зачетам и экзаменам.

Вспомогательный раздел носит информационно-методический характер. В нем представлены специальные термины и понятия, а также список литературных источников, которые рекомендуется изучить для более основательного освоения учебно-методического комплекса.

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1. СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

ТЕМА 1. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДО XVII ВЕКА

Происхождение музыки. Процесс вызревания музыки внутри практической деятельности людей был длительным и постепенным. Среди истоков музыки можно назвать интонации эмоциональной возбужденной речи, пение птиц и зовы животных, ритмы работы первобытных людей, звуковые сигналы, магические заклинания. В первобытном обществе существовал синкретический (нерасчлененный) комплекс как действие, включающее элементы пения, движения, пантомимы. Он содержал зародыши музыки, танца, поэзии.

Целью подобных массовых действий, в которых соединялись в одном лице исполнитель и слушатель, было общение, связанное с организацией труда и ритуалов. Первоначальной основой действий был неорганизованный звуковой хаос, в котором постепенно произошел переход от шумовых эффектов к звуковысотности. Появились напевы из нескольких звуков, разделенных на устои и неустои. В них главенствовало ритмическое начало с преобладанием импровизационности. Многократное повторение сложившихся музыкальных и ритмических формул, их закрепление, постепенно вело к логической организации звуков.

В эпоху разложения первобытного (родового) строя художественная деятельность отделяется от практической и рождается музыка как самостоятельный вид искусства. Первоначально единая музыкальная культура дифференцируется на музыку разных классов, слоев, на профессиональную и непрофессиональную. Начинает самостоятельное существование фольклор, ставший фундаментом музыкальной культуры общества в целом.

Музыкальная культура стран Древнего мира. Одной из основных черт музыкальной культуры стран Древнего мира (Египта, Вавилона, Сирии, Индии, Китая, Греции, Рима) является широкая деятельность профессиональных музыкантов (композиторов и исполнителей в одном лице). Важную роль приобретают практическая и духовная функции музыки: участие в труде, быту, воинской жизни, в гражданских и религиозных обрядах, в воспитании юношества. На этой исторической стадии впервые появляется музыка для слушания, выделяются различные песенные и танцевальные **жанры**. Более совершенными становятся музыкальные инструменты. Важным фактором развития музыкального искусства становится появление первых систем записи звуков (*буквами, клинописью, иероглифами*).

Мыслители и философы Древнего мира создают первые музыкально-эстетические и теоретические учения о музыке (труды Конфуция, Пифагора, Гераклита, Демокрита, Платона, Аристотеля).

Музыкальная культура античной Греции. Эпоха античности (от латинского – старый, давний) датируется в искусствоведческих источниках хронологическими рамками с XII в. до н. э. по IV–V вв. н.э. Культура Древней Греции представляет собой первый исторический этап в развитии европейской культуры. Высочайшие достижения древнегреческого искусства в эпической поэзии, театре, ваянии и зодчестве, в философии оставались идеалом для западноевропейской культуры на протяжении долгих веков ее существования.

Музыка играла огромную роль как в общественной, так и в личной жизни греков. В греческих городах-государствах – Афинах, Спарте, Фивах и других – обучение свободных граждан музыке было обязательным. Обучение включало в себя теорию музыки, эстетику и приемы исполнения. Под музыку проходили гимнастические и художественные состязания. Это были большие общественные мероприятия государственного значения, привлекавшие массы народа из различных местностей Греции. Участвовали в состязаниях певцы-солисты, музыканты-инструменталисты, хоровые коллективы, поэты.

Нотные записи тех времен либо отсутствуют, либо не поддаются точной расшифровке, поэтому источником сведений о древнегреческом музыкальном искусстве служат литературные произведения, скульптуры, барельефы, вазовые росписи.

Древнегреческий **эпос** возник в IX–VII вв. до н.э. в героический период греческой истории. Носителями его были странствующие певцы-сказители – *аэды* и *рапсоды*, пользующиеся всеобщим уважением и признанием. Содержанием их искусства являлось воспевание подвигов героев. Свои поэтические повествования рапсоды исполняли нараспев, в характере певучей декламации, сопровождая пение игрой на струнном щипковом инструменте – *форминксе* (черепаший панцирь с натянутыми поперек струнами).

Тексты сказаний слагались шестистопным стихом – гекзаметром, без рифмы и деления на строфы. Длина строк придавала исполнению особую величавую неторопливость. Гекзаметром написаны два великих поэтических памятника древнегреческой культуры – «Илиада» и «Одиссея», приписываемые легендарному рапсоду Гомеру.

Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий содеал;
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид, и самих распростер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам.

(Гомер. «Илиада»)

Древнегреческая лирика возникла позднее эпоса в неразрывной связи с поэзией. Вне пения, вне музыки у древних греков не существовало лирической поэзии. (Буквальное значение слова «лирика» - пение под лиру). Недаром поэзии и музыке покровительствовала одна муза – Евтерпа.

В Древней Греции поэт всегда был певцом. Пение придавало слову пластичность, выразительность, интонационную определенность. Свою напевную декламацию поэт сопровождал игрой на музыкальном инструменте. Лирика могла быть, как сольной, так и хоровой. Содержание ее было самым разнообразным: любовное, философское, гражданское, военное и т.д. Среди творцов хоровой лирики такие полупоэты-певцы как Арион, Ивик, Пиндар. Создателями сольной лирики, изысканной и утонченной, были поэты Алкей, Анакреон и поэтесса Сапфо.

Конница – одним, а другим пехота,
Стройных кораблей вереница – третьим.
А по мне – на черной земле всех краше
Только любимый...

(Сапфо)

Древнегреческое музыкальное искусство было по преимуществу *вокальным* – пение с инструментальным сопровождением, дублирующим вокальную мелодию. Хоровое пение было *одноголосным, в унисон*. Метрическое строение напева определялось стихотворным размером текста. Инструментальная музыка была развита мало, так как ее основным назначением являлось сопровождение пения. Наиболее распространенными инструментами были струнные щипковые – форминкс, лира, кифара, и духовые – сиринкс (флейта Пана), авлос (инструмент типа гобоя).

Одним из величайших достижений античной культуры явилась **древнегреческая трагедия**. Она родилась в Афинах в период расцвета рабовладельческой демократии.

Слово «трагедия» по-гречески означает «козлиная песнь». Это название идет от празднеств в честь бога виноделия Диониса, когда в жертву богу приносили козла, сопровождая обряд исполнением плясок, сказаний и песен. Отсюда и пошел особый вид театрального представления, которое основывалось на участии хора и выделившихся из него солистов-корифеев. Особого расцвета античная трагедия достигла в V в. до н.э. в творчестве великих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида.

Греческие трагедии целиком основывались на мифологии, сюжеты которой были хорошо известны зрителям. Поэтому интерес сосредотачивался не на фабуле, а на трактовке мифа автором. Сквозь мифологическую оболочку драматург отражал в трагедии современную ему общественную жизнь, высказывая свои политические, философские и этические воззрения. При всем многообразии мифологических сюжетов в основе каждого из них лежала одна и та же идея: всемогущество неумолимого рока, в тщетную борьбу с которым вступает человек. Олицетворением рока

обычно являлись жестокие и неумолимые боги, обрушивающие на героя неисчислимы страдания и испытания. В этом неравном поединке герой погибал, но морально он нередко оказывался победителем, как, например, герой трагедии Эсхила «Прометей». Этическая роль трагических представлений была огромна. Согласно Аристотелю, зритель, следя за событиями трагедии, испытывает сострадание к герою, страх за его судьбу. Это сопереживание потрясает зрителя, приводя его к катарсису – очищению души, возвышая его и воспитывая.

Театр Древней Греции был государственным учреждением, и организацию театральных представлений брало на себя само государство, назначая для этой цели специальных лиц. Драмы ставились трижды в год на праздниках в честь Диониса. Разыгрывались представления в огромных открытых амфитеатрах. В самом низу, у основания уходящих вверх каменных скамеек располагалась круглая площадка – орхестра, на которой выступали хор и актеры. К ней примыкала скена – палатка, где актеры переодевались и хранили реквизит. Так как зрители сидели со всех сторон, то не было ни плоскостных декораций, ни занавеса. В качестве декораций использовались статуи, ковры, драпировки, ткани.

Все роли (в том числе и женские) играли актеры-мужчины. Они должны были не только хорошо декламировать стихи, но и уметь петь. Кроме того, греческие актеры должны были владеть искусством танца и вообще искусством движения. Это было важно, так как актеры носили маски и мимика из игры была исключена. Маски создавали обобщенные образы – или героические, возвышенные или карикатурно-комедийные. Кроме того, маска позволяла зрителям лучше видеть выражение лиц исполнителей. Играли в специальной обуви на очень высоких подошвах – котурнах, которые увеличивали рост актеров, а также придавали их движениям некоторую величавость.

Основой трагедии являлся хор, состоявший из 12–15 мужчин. Предводитель хора назывался корифеем. Именно он выводил хор на орхестру под звуки флейты. Из хора выделялись актеры (обычно трое), которые могли разыгрывать драматический конфликт и без участия хора. Но хор оставался важнейшей составляющей трагедии – он был выразителем общественного мнения, мудрым истолкователем происходившего на сцене. Хор исполнял свою партию напевной декламацией в унисон. Иногда он вступал в мелодизированные диалоги с солистами. В наиболее патетических местах актеры исполняли напевные монологи – монодии. Сопровождали представление трагедии духовные инструменты флейта и авлос. Как правило, мелодии к трагедиям сочиняли или подбирали сами драматурги.

Древнегреческая трагедия стала первым в истории культуры синтетическим жанром такого уровня. В ней соединились театр, литература, музыка (инструментальная, вокально-хоровая и сольная), элементы изобразительного искусства, пластика. Влияние древнегреческой трагедии

на искусство последующих эпох оказалось огромным. Достаточно сказать, что в XVII веке она стала прообразом жанра оперы.

Музыкальная культура средневековья (V–XIV вв.). Переход от древнего мира к средним векам в Европе был связан с нашествием варварских племен (гуннов, готов, вандалов), что повлекло за собой разрушение и уничтожение многих культурных ценностей античности. Утверждение феодального строя сопровождалось формированием духовного всевластия католической церкви. Таким образом, переход от античности к средневековью стал идейным переворотом, обусловившим принципиальное различие этих эпох.

Народная музыка эпохи средневековья стала истоком возникновения светского музыкального искусства. Первыми носителями светской музыкальной культуры были странствующие музыканты (жонглеры, шпильманы, ваганты). Их искусство было многообразным и включало в себя пение, пляски, игру на музыкальных инструментах, показ фокусов, цирковые номера, кукольный театр. Поскольку господствующим видом музыки в средневековье была духовная (церковная), представители народного музыкального искусства подвергались гонениям властей и церкви.

Церковная музыка наиболее полно выражала идею христианства, ставшего одним из важнейших факторов развития культуры средневековья. Политическая и идеологическая сила католической церкви была такова, что полностью подчинила себе культуру, науку, мораль общества. Религиозное сознание господствовало во всех сферах духовной жизни. Двойственность отношения церковных властей к музыке выражалась в осуждении музыки как мирского искусства, но в признании силы ее эмоционального воздействия и допущении в богослужение. Формирование стиля церковной католической музыки в Западной Европе произошло в IV–VII вв. Упорядочение христианского богослужения завершилось созданием *антифонария* – сборника строго канонизированных песнопений (антифонов), распределенных в определенном порядке по датам церковного календаря. С музыкой церкви тесно связано понятие *григорианского хорала* (по имени папы римского Григория I), объединяющего все виды песнопений католической церкви. Христианское понимание музыки как воплощения в звуке слова обеспечило примат богослужебного текста над его музыкальным воплощением. Григорианский хорал, обращенный к чувству и сознанию верующих, внушал им отрешенность от земной жизни, погружал в священный трепет. Музыкальным стилем хорала была *псалмодия* (речитация в узком диапазоне молитвенных прозаических текстов на латыни). Ровный однообразный ритм и принципиальное одноголосие (мужской хор в унисон) обеспечивали отрешенное, «внеземное» звучание. Григорианский хорал стал символом эпохи, выразившей в нем свое понимание жизни и мира.

Музыку церкви разнообразили напевы с более развитыми мелодиями и ритмами – гимны, секвенции (распевные вставки, расцвечивающие

молитвенный текст). Проникновение эмоционального начала побуждало церковных певчих к созданию новых секвенций. Секвенция «*Диес ире*» («День гнева») является памятником средневековой музыки, дошедшим до наших дней. Ее мелодия неоднократно использовалась в музыке последующих эпох (вплоть до наших дней) как символ рока, смерти.

На основе григорианского пения сформировалась *месса* – главное воскресное богослужение католической церкви. Структура мессы состоит из следующих частей:

1. Kyrie eleison – Господи, помилуй;
2. Gloria – Слава в вышних Богу;
3. Credo – Верую во единого Бога;
4. Sanctus – Свят господь Бог Саваоф;
5. Benedictus – Благословен грядущий во имя Бога;
6. Agnus Dei – Агнец Божий, взявший на себя грехи мира.

С течением времени мирское начало неизбежно проникало в церковную музыку. Одной из форм такого проникновения стала **литургическая драма** – инсценировка евангельского текста, исполняемая священниками в костюмах, со сценическими аксессуарами, техническими трюками.

В эпоху средневековья начала складываться теория музыки. Ее ладовой основой стала диатоника, заимствованная из древнегреческой музыкальной теории. Для средневековья характерны также *лады* с древнегреческими обозначениями – *дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский* и разделение певческого диапазона на шестизвучные отрезки – *гексахорды* с греческой буквой «гамма» в начале каждого. Однако особым достижением эпохи средневековья стало обозначение отдельных звуков гаммы с помощью первых слогов первых шести строк латинского гимна в честь святого Иоанна. Так появилось слоговое обозначение *семи нот*, действующее в музыке до современности. Вслед за названным нововведением последовала реформа нотного письма, проведенная церковным музыкантом *Гвидо из Арrezzo* («нотный стан» на основе схемы струн кифары, ключи, обозначающие высоту звука, терцовое соотношение между линиями, ключевые знаки).

Проникновение многоголосия в культовую музыку вызвало бурное развитие хоровой *полифонии*, приведшее к потребности точной фиксации длительностей отдельных нот напева. Результатом этой «экспансии» многоголосия стало создание *мензуральной* (мерной) нотации, предполагавшей деление музыкального текста на такты, а также наличие графического выражения длительностей (черные и белые ноты).

Светская профессиональная музыка позднего средневековья (XI–XIV вв.) связана с возникновением рыцарского музыкально-поэтического искусства на юге Франции в Провансе. Его представителями стали *трубадуры* – странствующие поэты-музыканты. Круг образов их искусства – это любовная и дружеская лирика, воспевание верности воинскому и служеб-

ному долгу. Подобная тематика выражала противостояние искусства трубадуров средневековому аскетизму. Следование музыки за стихотворным текстом привело к созданию мелодического стиля, подчиненного закономерностям рифмованной, основанной на акцентности и периодичности, поэтической речи. Образование поэтической и музыкальной формы рондо знаменовало начало процесса формирования музыкальных форм-структур.

Представителями музыкально-поэтического искусства на севере Франции были *труверы*. Светское музыкально-поэтическое искусство в Германии получило название *миннезанг* (12–15 вв.).

Музыкальная культура эпохи Возрождения (XIV–XVI вв.). Возрождение – одна из самых ярких и могучих эпох в истории европейской культуры. Основным содержанием этого периода европейской истории стало возрождение античных идеалов, которое послужило одновременно и мощным толчком к дальнейшему развитию. Ведущей идеей эпохи стал гуманизм как вера в творческие силы человека, в его разум. В это время создаются новые методы научного познания природы и истории. В искусстве появляются новые творческие школы, девизом которых становится художественная правда и человечность. Взрыв энергии во всех видах искусства приводит к утверждению самостоятельного значения художественной деятельности в общественной жизни.

Музыка в Италии. Первый подлинный расцвет светского музыкального творчества начинается в Италии в XIV в. Здесь возникают новые песенные жанры, истоки которых лежат в народном творчестве (вилланелла, баркарола, баллада, фроттола). Многие из этих жанров, распространившись за пределы Италии, приобретают общеевропейское значение. Среди них – главный жанр светской вокальной музыки высокого Возрождения (XVI в.) мадригал. **Мадригал** – это многоголосная (4–5 голосов) куплетная песня лирического содержания, со сложным полифоническим сплетением голосов, без сопровождения. Основой мадригала является лирическая поэзия, что обуславливает тесное слияние в нем слова и музыкального звучания. В мадригале происходит постепенное выделение музыкой отдельных слов и выражений текста, закрепление за сходными поэтическими образами их типичного музыкального выражения. Так формируется своеобразный *музыкально-поэтический словарь*, где каждый образ текста получает собственный мелодический рисунок. Например, хроматические диссонансы в вертикали голосов приходятся на слова, выражающие страдание; восходящее мелодическое движение сопровождает образы, связанные с высотой (небеса, горы); нисходящие интонации воплощают картины земли, пропасти, ада.

Содержание мадригала охватывает широкий круг образов: от любовной лирики до политической сатиры. Среди крупнейших авторов мадригалов – известнейшие композиторы своего времени Л. Маренцио, Дж. Палестрина, К. Монтеверди, Джезуальдо ди Веноза. Музыкальной основой

жанра является церковная полифония строгого стиля, характерными чертами которой являются редкость жанровых связей, отсутствие интонационных и ритмических контрастов, гармонического напряжения, избегание диссонирующих созвучий. Отдельного рассмотрения заслуживают мадригалы Дж. Палестрины – крупнейшего представителя хоровой полифонии итальянского Возрождения.

Французский Ренессанс обогатил европейскую музыку своеобразными жанрами и формами. Самым распространенным жанром профессиональной французской музыки стала *шансон* – многоголосная песня со светским текстом и народно-бытовой мелодикой. Реалистическое содержание шансон включало в себя исторические события, бытовые картины, музыкальные пейзажи, человеческие характеры. Наибольшую известность во Франции эпохи Возрождения получил замечательный композитор Клеман Жаннекен – мастер многоголосного письма, создававший хоровыми средствами многочастные звуковые картины («Крики птиц», «Уличные крики Парижа», «Битва»).

Музыка в Германии. Обострение политических противоречий в Германии привело к религиозной революции – Реформации. Реформация послужила началом нового религиозного движения – протестантизма во главе с Мартином Лютером. М. Лютер провозгласил не только новые религиозные идеи, но и нравственную и воспитательную миссию музыки. Под его непосредственным влиянием произошло радикальное изменение прежней католической церковной службы: изгнание латыни, григорианских мелодий сложной полифонии. Возник новый жанр – **протестантский хорал**, основными чертами которого стало пение молитв на немецком языке всей общиной на достаточно простые напевы, близкие народным. Музыкальный стиль хорала отличался демократичностью: четырехголосным гармоническим изложением с мелодией в верхнем голосе. Протестантский хорал сыграл роль музыкального фундамента для дальнейшего развития немецкой музыки (органной школы, творчества Г.Ф. Генделя и И.С. Баха).

Своеобразным явлением светского искусства немецкого Возрождения стало творчество *мейстерзингеров* – мастеров пения. Искусство мейстерзингеров возникло на основе объединения мастеров городских ремесленных цехов для занятий музыкой. Оно носило консервативный характер и подчинялось строгому своду правил сочинения музыки, препятствующему ее прогрессу. Своеобразным реформатором этого искусства стал поэт-композитор Ганс Сакс (сапожник по профессии), вышедший за рамки мейстерзанга и создавший огромное количество песен и драматических сценок. Память о мейстерзингерах и о Гансе Саксе была увековечена в опере Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868).

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVII – НАЧАЛО XVIII В.

Музыкальная культура эпохи барокко. XVII век называют эпохой государственности, господства абсолютной монархии. Ведущие экономические позиции занимала Англия, Франция и Нидерланды, Италию и Германию отличали упадок и раздробленность на княжества. В Италии, Фландрии, Испании, Франции, Голландии возникают национальные художественные школы. Культуру объединяло стремление ее представителей к целостному и глубокому восприятию действительности, к представлению о мире как о безграничном, изменчивом и противоречивом пространстве. Идеи динамизма и движения распространялись на все виды искусства. Время и ощущение быстротечности жизни стало главной темой творчества. Тема бренности сущего пронизывала поэзию и прозу, наполняла произведения мистикой и страхом. Восприятие иллюзорности мира привело к расцвету и жизнеутверждающих произведений. Человек и окружающий мир стали главным предметом творчества.

Ведущими стилями XVII в. были *барокко (частично рококо)* и *классицизм*. Барокко развивалось в феодально-абсолютистских государствах, под влиянием католицизма. Характерные черты: приоритет мистического, иррационального начала, преувеличение выразительности, динамика форм, потрясение зрителей. Классицизм в XVII веке утвердился во Франции и был связан с культом разумной ясности, главенства общественного начала над личным, темами героизма, доблести, моральной чистоты, античной красоты. В искусстве не допускалась преувеличенная эмоциональность, преобладало стремление к рационализму, разуму и порядку, культ возвышенного и героического, идея пропорций.

В XVII в. господствующим становится новый тип мироощущения, для которого мир воспринимается в противопоставлении материального и духовного, природного и божественного, эмоционального и рационального. В философии декларируются противоположные учения и принципы: метафизика (Декарт) и материализм (Гоббс, Локк, Бэкон), идеалистический и материалистический подходы, сенсуализм и рационализм, индуктивный и дедуктивный методы познания, антиномии Канта, диалектика Гегеля, монистизм Декарта и Лейбница, пантеизм Б. Спинозы, теория любви Б. Паскаля. Характерна идея Бога как средоточия высшего разума, справедливости, истины и милосердия. Барокко – художественная система, отражающая мировоззрение людей послеренессансной эпохи, которые усматривали порядок жизни в противоречиях и считали, что нет ничего без оппозиций, антиномий, которые создают своеобразную высшую гармонию.

Европейское барокко охватывает период с 1600 до 1750 гг., от рождения оперы до смерти И.С. Баха. Барокко понимается и как историческая эпоха, и как художественный стиль. Существует несколько версий происхождения термина *барокко*: ит. *Barocco* – жемчужина неправильной формы,

barocco – одна из форм схоластического силлогизма, barocco – грубый, неуклюжий, фальшивый. В XVIII в. термин приобретает значение отрицательной эстетической оценки, барочным обозначалось все неестественное и преувеличенное. С 1850-х гг. начинается рассмотрение барокко как исторического стиля, этапа в развитии искусства позднего возрождения. В 1880-е гг. барокко признали как особое художественное явление. В 1920-е гг. возникает интерес к национальным вариантам барокко, обозначается периодизация и исторические границы. Именно в 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.

Типичными чертами эпохи являются усиление религиозной тематики, повышенная эмоциональность, значение иррациональных аффектов и элементов, контрастность образов, динамизм, тяготение к обобщающим формам (циклические формы сонаты, концерта, оперы), синтетический характер творческой деятельности, сложность и избыточность. Антиномии эпохи сосуществовали и в музыке. Характерной эмблемой стиля стали тезисы античной риторики. В музыке были преломлены философские категории пространства, времени и движения. Пространство реализовывалось в стереоэффектах крупных композиций. Время выразилось в возникшей системе темповых обозначений, был изобретен метроном. Движение сказалось в развитии балета, инструментальных танцевальных сюит, в становлении музыкальных эмоций, символизировалось при помощи специальных музыкально-риторических фигур. Новаторством стала энергетика моторной ритмики инструментальных жанров, особенно концерта.

Эстетика как наука в эпоху барокко еще не сложилась, эстетические элементы были производны от философии и этики. Определяющей тенденцией барокко было *инвенторство* (изобретение, открытие): изобретение нового типа музыки (Каччини), новых жанров (духовные концерты Виаданы), нового стиля. Культ крайностей барокко сходен с эстетикой модернизма и авангардизма XX в. Широко практиковалась импровизационность, расцвел жанр фантазии. Тенденцией, противостоящей текучести и свободе, была идея порядка, которая выразилась в создании равномерной темпации, в идеях централизации гармонии, в числовых пропорциях музыкальных форм (в немецкой традиции), в закреплении одной эмоции за одной формой («теория одноаффектности»).

Порождением духовной атмосферы эпохи стала музыка А. Скарлатти, Д. Скарлатти, Дж. Фрескобальди, К. Монтеверди, И. Пахельбеля, Д. Букстехуде, Ф. Шютца, А. Корелли, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, И.С. Баха.

Стиль барокко в итальянской музыке. Рождение оперы. XVII ст. в истории музыкальной культуры является рубежным – происходит разделение светской и церковной профессиональной музыки, рождается опера.

Опера – это синтетический вид искусства, объединяющий театр, поэзию, танец и музыку. В недрах оперы складывались жанры инструментальной музыки – увертюра, оркестровая и балетная сюиты, формировалась симфония; она повлияла на жанры духовной музыки – ораторию и кантату. В исторически переломные эпохи опера становилась актуальной темой общественных путей и эстетической мысли.

Родина оперы – **Италия**. Рождению оперы предшествовала интенсивная музыкальная жизнь XVI в. с развитыми формами светского музицирования, распространением музыкально-театрального жанра пасторали, интересом в песне, культурой Флоренции. Итальянская опера представлена несколькими оперными школами: флорентийской, римской, венецианской, неаполитанской.

Флорентийская школа возникла при дворе герцога Медичи благодаря деятельности камераты (ит. «салон, кружок») – творческого объединения просвещенных аристократов, поэтов, музыкантов, ученых и любителей искусств во главе с флорентийским меценатом Дж. Барди и музыкантом Я. Пери. Участников воодушевляла идея возрождения античной, древнегреческой музыки, которую они представляли как поэзию, где музыка усиливает выразительность звучания слов и воссоздает «античный род пения» – музыкальную декламацию. Высшим образцом античного искусства считалась греческая трагедия со слиянием в ней поэзии, музыки и декламации. Винченцо Галилеи, отец астронома, был виртуозом-лютнистом, певцом и композитором, автором трактата о господстве сольного вокального пения. Основоположниками флорентийской оперы были поэт О. Ринуччини, ученик Т. Тассо и музыканты Я. Пери и Дж. Каччини. Первая опера – «Дафна» (1594) с текстом Ринуччини, музыкой Пери и Кореи (не сохранилась). *Первая из сохранившихся опер* – «Эвридика», приуроченная к бракосочетанию короля Генриха IV с Марией Медичи в 1600 г. Авторы – поэт О. Ринуччини и композитор Я. Пери. Опера была написана для солистов, пятиголосного мадригального хора и струнного ансамбля, скрытого за сценой. О начале действия, без увертюры, возвещали трубные фанфары, в подражание античной трагедии действию предшествовал пролог с кратким аллегорическим содержанием пьесы. Преобладающим мелодическим стилем был речитатив, поддерживаемый цифрованным басом, пение сопровождалось аккомпанементом инструментального ансамбля за сценой, в оперу вводился хор. Публика состояла из узкого круга затоков и любителей-аристократов.

Историческое значение первых опер связано с образованием нового одноголосного вокального стиля, в основе которого речитатив и драматическая декламация. В основе сопровождения лежал принцип *бассо континуо* (ит. «длящийся бас») или «цифрованного баса»: одноголосную мелодию поддерживали устойчивые аккорды, нотами записывался только бас, а аккордовые звуки обозначались цифрами по интервалам над ним. Этот

прием способствовал развитию гармонии и инструментальной импровизации, т.к. исполнитель-клавесинист сам выбирал фактуру изложения. Такой стиль стал основой нового жанра *drama per musica* (ит. «драма, положенная на музыку»). Термин «опера» (ит. «труд, сочинение») появился позже.

Инициаторами создания оперного театра в Риме было семейство кардиналов Барберини. В сюжетах пропагандировались христианские идеи с обязательными морально-назидательными выводами, прославлялись деятели католической церкви. К участию в опере привлекались знаменитые певцы и композиторы Ст. Ланди, братья Мадзоки, М. Марадзоли, Л. Виттори. Это был более высокий этап эволюции итальянского оперного искусства. С целью пропаганды христианства оперные представления проводились на площади города с комическими сценками как средством привлечения простого народа. Оркестровая музыка стала играть важную роль: каждому акту предшествовало инструментальное вступление, позже появилась трехчастная увертюра с типичным чередованием контрастных частей. Лучшая опера – «Галатhea» Л. Виттори (кастрат папской капеллы, сопранист).

Творчество К. Монтеверди. Клаудио Монтеверди (1567–1643) – итальянский оперный композитор, автор опер «Орфей» (1607, текст А. Стриджо), «Ариадна» (1608, текст Ринуччини; сохранились интермедия и Ария Ариадны), «Возвращение Улисса», «Коронация Поппеи» (1642), интермедий «Балет неблагодарных», «Музыкальные шутки», создатель мадригалов. В основу его опер положена драматическая мелодия (*concitato* – ит. «взволнованный стиль»), соединяющая в себе выразительность речевых интонаций, декламации и вокала. Принципы его оперной драматургии были новаторскими: слово определяет мелодию, оперная композиция зависит от драмы и коллизии сюжета, а задача композитора – средствами музыки показать характеры и ситуации. Монтеверди создал тип оперной арии *lamento* (ит. «плач»), арию *da capo* и другие формы сольного пения. Основу оперы составляет драматический речитатив, в кульминационные моменты вводятся музыкальные монологи – *арии* (ит. «дыхание, воздух»), Монтеверди включил в оперу симфонические эпизоды (увертюры, симфонии – с противопоставлением двух тем) с применением всех групп инструментов, вводил новые технические приемы исполнения.

Венеция в XVII в. была торговым городом с республиканским устройством. Центрами общественной мысли были философские и литературно-художественные академии, первая из которых возникла в XV в. при дворе Л. Медичи. Во власти доминировала богатая буржуазия, что способствовало открытию в 1637 г. первого общедоступного оперного театра Сан-Касьяно. Опера демократизируется, выходит к городскому населению. Конкуренцию поддерживало применение особых технических эффектов, зрелищность, легко запоминающаяся музыка. Либретто опер основывались на любовных интригах, перипетиях сюжетов, свободной трактовке античных мифов с обилием массовых сцен. Традиционными были вставки коми-

ческих эпизодов, не связанных с сюжетом. Из таких сцен возникла *опера-буффа* (комическая). Деловые условия антрепризы вынуждали импресарио постоянно обновлять репертуар. Постепенно устранялись балет и хор, ограничивался оркестр, сольное пение стало заменяться ариями, усилилось влияние народной музыки (песни-баркароллы). Композиторы венецианской школы: Франческо Кавалли (1602–1676) и Марко Антонио Чести (1623–1669). Кавалли разрабатывал разные формы сольного пения, а Чести создал тип парадной придворной оперы, был автором оперы «Золотое яблоко» на сюжет мифа о Парисе и Елене. С Венецией связан последний период творчества Монтеверди (опера «Коронация Поппеи»).

Неаполитанская опера со второй половины XVII в. стала ведущей в истории итальянского музыкального театра. В XVI в. в Неаполе было четыре консерватории (приюты для бедных детей и сирот), была развита светская музыка. В консерваториях обучение длилось 10–12 лет, преподавали выдающиеся мастера итальянской музыки Скарлатти, Порпора, Дуранте. Главный оперный жанр – *опера-сериа* (ит. «серьезная») – опера солистов и сольного пения *bel canto* (ит. «красивое пение»). Опера основана на мифологических или исторических сюжетах, в центре – запутанная любовная интрига с условным изображением персонажей и ситуаций. Хоров нет, из ансамблей – только дуэты. Ария в опере-сериа – композиционно замкнутая вокальная форма песенного типа, воплощает один образ. Строе-ние было трехчастным, с видоизмененной репризой – *da capo* (ит. «с начала»): первая часть была изложением темы, середина – развивающего типа, затем следовало повторение сначала с украшениями, сочиненными певцом или по заказу. Типы арий различны, связаны со сценическими ситуациями и эмоциональными состояниями: патетические, гнева, ревности, отчаяния, страсти, воинственные, героические, жалобные, идиллические, любовные, застольные, танцевальные, шуточные и др. Арии соединялись речитативами двух типов. Речитатив *secco* (ит. «сухой») – исполнялся импровизационно, напевным говором, под клавесин, на нем строилось развитие действия. Речитатив *accompagnato* (ит. «аккомпанированный») – развит мелодически, исполнялся под оркестр, предшествовал арии, стал одной из наиболее драматических форм оперной музыки. В неаполитанской опере впервые появилась увертюра, т.е. «симфония», состоявшая из трех контрастных по характеру частей – героической, лирической и бытовой.

Основатель неаполитанской оперной школы – Алессандро Скарлатти (1660–1725) – итальянский композитор эпохи барокко, автор более 100 опер. Он утвердил форму «итальянской увертюры» (опера «От зла – добро», 1686) и арию *cla saro* (оперы «Розаура», «Пирр и Деметрий»), Кроме опер, ораторий и серенад, Скарлатти создал более пяти сотен камерных кантат для голоса соло и несколько месс. Отличительные черты опер А. Скарлатти: преобладание музыкального начала над драмой, предпочтение замкнутым формам сольного пения, отделение речитатива

от арии, утверждение типа арии *da capo*, двух видов речитатива (*secco* и *accompagnato*), бытовых жанров (сицилиана).

Итальянская инструментальная музыка. В эпоху барокко наблюдается расцвет скрипичного искусства. Широкое распространение в этот период получила *виола* (предшественница современного скрипичного семейства). Она имела несколько разновидностей: *виола да гамба*, *виола д'амур*, *виола бастарда*. Однако вскоре виолу вытеснила *скрипка*, расцвету которой способствовала деятельность прославленных итальянских скрипичных мастеров – Николо Амати, Антонио Страдивари, Джузеппе Гварнери (мастеров в создании скрипок, альтов, виолончели). Наиболее распространенным скрипичным жанром была трио-соната. Название жанра установилось в связи с исполнительским составом, который включал три партии: два инструмента средней и высокой тесситуры и басса континуо. Основу цикла составляли медленное торжественное вступление, аллегро (быстрая часть) типа фуги, медленная лирическая часть и быстрый танцевальный финал. По структуре к трио-сонате близок старинный концерт: сольный и концерто grosso.

В эпоху барокко приоритет в развитии скрипичной музыки принадлежит итальянской скрипичной школе. Ее основоположником считают Арканджело Корелли (1653–1713) – автора жанра концерто grosso (12), который внес большой вклад в развитие трио-сонаты (4 сборника) и старинной скрипичной сонаты.

Творчество А. Вивальди. Антонио Вивальди (1678–1741) – скрипач-виртуоз, композитор, педагог и дирижер, католический священник. Один из крупнейших представителей итальянского скрипичного искусства XVIII в., утвердил новую драматизированную, так наз. «ломбардскую» манеру исполнения. Творческое наследие композитора включает 90 опер (сюжеты К. Гольдони), более 500 концертов, свыше 100 сонат для различных инструментов, светских кантат, серенад, симфоний, *Stabat Mater* и др. В основном известен как мастер ансамблево-оркестрового концерта (*concerto grosso*), создатель инструментальных скрипичных концертов и жанра сольного инструментального концерта, оказал влияние на развитие виртуозной скрипичной техники. Всего у него 465 инструментальных концертов: из них 49 концерто grosso, 331 сольных концертов с басса континуо, 38 концертов для 2-х инструментов с басса континуо, 32 концерта для трех и более инструментов с басса континуо. А. Вивальди установил для концерто grosso трехчастную циклическую форму, выделил виртуозную партию солиста. Цикл «Времена года» из четырех концертов является одним из ранних образцов программной музыки. Ему принадлежит единственный в истории музыки концерт для двух мандолин. Творчество А. Вивальди оказало огромное влияние на итальянских и немецких композиторов (на И.С. Баха).

Крупнейшим представителем итальянской скрипичной школы также был **Джузеппе Тартини** (1692–1770). Он внес значительный вклад

в развитие инструментальных жанров сонаты (175 сонат для скрипки с basso continuo, соло и трио-сонаты) и концерта (125 концертов для скрипки с оркестром). Его стиль отличает развитая техника, богатство штрихов. Некоторые сонаты имеют программные заголовки: «Покинутая Дидона», «Дьявольская трель». Название последней связано с приснившимся Дж. Тартини сном, в котором дьявол поразил его воображение сыгранной сонатой, под впечатлением от чего Дж. Тартини создал свою сонату (трель звучит в быстрой части финала сонаты).

Стиль классицизм во французской музыке. «Лирическая трагедия». Развитие французской оперы связано с расцветом французского абсолютизма. В 1567 г. в Париже была основана «Академия поэзии и музыки» с девизом обращения к античности и идеалам гуманизма. Центром становится Версаль. Первые французские оперы находились под влиянием итальянской оперы. Инициаторами создания оперы были поэт Пьер Перрен и музыкант Робер Камбер. Первый музыкальный театр – Гранд Опера. Особенности драматургии французских опер связаны с влиянием французского театра и классической трагедии Корнеля и Расина. Это пятиактная композиция с прологом, декоративностью форм, условной системой сценического поведения актеров, и особым пониманием роли речитатива – речитатив стал выразителем декламационности. Важнейшей составной частью оперы стал **балет**, утвердилось значение так наз. Французской увертюры из трех частей (медленная, быстрая, медленная).

Жан Батист Люлли (1632–87) – композитор, скрипач, танцор, дирижер и педагог, создатель французской национальной оперы (19 опер). Был крупнейшей фигурой музыкальной жизни Франции при Людовике XIV. В своих операх в жанре «лирической трагедии» Ж. Б. Люлли стремился усилить музыкой драматические эффекты, придать экспрессию декламации и драматическое значение хору. Благодаря эффектности постановки, балета, достоинствам либретто и музыки, его оперы были известны в Европе и оказали влияние на развитие этого жанра. При Ж.Б. Люлли певцы впервые стали выступать без масок, женщины – танцевать в балете; впервые трубы и гобои были введены в оркестр, возник тип французской увертюры. Кроме лирических трагедий, Ж.Б. Люлли создал балеты, симфонии, трио, арии для скрипки, дивертисменты, увертюры и мотеты.

Немецкая опера возникла в условиях господства догматизма, религии и богословия во всех видах искусства, которое зависело от вкусов мелких дворов и протестантской церкви. Предпочтение отдавалось иностранным артистам. Первые оперные театры возникли в Мюнхене и Вене. Первой стала опера «Дафна» (1627) Генриха Шютца (1585–1672) – композитора, ученика Дж. Габриели. Центром немецкой оперной национальной школы стал Гамбург, который называли северной Венецией, там открылся первый оперный театр (1678), стали выходить газеты, музыкальный журнал, возникло общество музыкантов-любителей – Коллегиум Музикум

во главе с композиторами Н.З. Куссером и Р. Кайзером (1674–1739). Н.З. Кайзер – крупнейший немецкий оперный композитор, автор речитативов-ариозо, автор опер «Октавия» и «Нерон». Гамбургский оперный театр прекратил свое существование к концу 30-х гг. XVIII в.

Стиль рококо в инструментальной музыке. Клавесинизм. Инструментальная музыка эпохи барокко развивалась в трех направлениях: органная, клавирная и скрипичная музыка.

Орган – ведущий инструмент эпохи барокко. Главным жанром органной музыки стала fuga. Для органа писали канцоны, ричеркары, токкаты, фантазии, прелюдии, каприччио, чаконы, пассакалии, хоральные прелюдии. Крупнейшими композиторами и исполнителями до И.С. Баха были: Джироламо Фрескобальди (Италия), Ян Питерсон Свелинк (Нидерланды), Иоганн Якоб Фробергер, Самуэль Шайдт, Иоганн Адам, Георг Бем, Иоганн Пахельбель и Дитрих Букстехуде (Германия).

Органисты были также исполнителями на клавикорде и клавесине. Разновидностями клавесина в Италии было чембало, в Англии – верджинел, во Франции – спинет. Основными жанрами клавирной музыки барокко были сюита, соната и концерт в его разновидностях. **Сюита** (франц. «ряд», «последовательность»; итал. Партита) – это инструментальный цикл, чаще всего танцевальный. В состав сюиты в качестве обязательных танцев входили: немецкая аллеманда, подвижная французская куранта, медленная испанская сарабанда, стремительная английская жига. Нередко к ним присоединялись дополнительные: французский буре, гавот, менуэт, польский полонез. Включались и нетанцевальные пьесы – ария, рондо. Преамбулой, вступительной пьесой служила прелюдия или французская увертюра. **Соната** (итал. Sonare – «звучать») существовала в двух разновидностях: сольная клавирная и ансамблевая (скрипичная, виолончельная, флейтовая с фортепианным сопровождением). **Концерт** (лат. «состязание») – это циклическое произведение, в основе которого лежит контраст звучания полного исполнительского состава tutti (либо отдельных инструментальных групп) и solo. Разновидностями концерта были: сольный концерт (оркестру противостоит один инструмент), concerto grosso, или «большой концерт» (всему составу оркестра – tutti, т.е. concerto grosso противостоит группа инструментов – concerto), духовный (с органом) и светский (с клавесином). Крупнейшие композиторы-клавесинисты: Доменико Скарлатти (Италия) – мастер клавесинных сонат (ок. 300), или экзерсисов (виртуозные произведения типа этюдов), новатор в области клавирной техники; Франсуа Куперен, Жан Филипп Рамо и Луи Клод Дакен (Франция); Генри Перселл (Англия).

Английская музыка в XVII веке. Творчество Г. Перселла. Английская опера имела кратковременную историю, которая была связана с деятельностью пуритан и аристократов. Спектакли с песнями и танцами были традицией для английского театра, в котором музыка была частью

драматического действия. Оригинальными английскими жанрами были «маски» – дивертисмент из разных номеров, сопровождаемых пением, танцами и инструментальной музыкой, драматические сцены сочетались с хоровым и сольным пением; «кэтчи» – шутливые полифонические каноны (англ. «догонять, поймать»); «граунды» (англ. «земля, основание») – пьеса, в которой на постоянно повторяющуюся мелодию баса наслаиваются возникающие новые голоса. В церквах звучали национальные хоровые гимны – антемы. Основу светских театральных представлений составляли античные сюжеты развлекательного плана или фантастические истории. В Англии сложилось творчество великого композитора **Генри Перселла** (1658–95) – автора первой национальной оперы «Дидона и Эней» (1689). Главная область его творчества – музыка для театра (ок. 50-ти театральных пьес. Наследие композитора включает светскую и духовную музыку, хоровые, органные, камерно-ансамблевые, клавесинные произведения). Его творчество стало обобщением английских музыкальных традиций. Появление «Дидоны» стало рождением английской национальной музыкальной драмы, в которой принципы европейского оперного искусства сочетаются с традициями национального английского театра, с характерными чертами английской и шотландской народной песни, танца, бытовой инструментальной музыки. После ранней смерти композитора (в 37 лет) закончился и расцвет английской музыки вплоть до ее возрождения уже в XX ст. в творчестве Б. Бриттена.

ТЕМА 3. НЕМЕЦКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА

Барочная музыка в Германии представлена разнообразными жанрами и творчеством ее крупнейших представителей – И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

Творчество Г.Ф. Генделя. Георг Фридрих Гендель (1685–1759) – ярчайший образец музыкального искусства позднего этапа барокко. Уже в детстве, в Галле, он научился у своего учителя Цахау различным стилям. Это воспитание было завершено тремя поездками в Италию и полувековым пребыванием в Англии. Манера письма Г.Ф. Генделя принципиально отлична от баховской: он писал будто импровизировал, его искусство поражало современников. Он обладал превосходным чувством формы. В отличие от И.С. Баха, никогда не был церковным музыкантом и почти никогда не писал для церкви. Исключая Псалмы и *Te Deum*, он писал только инструментальную музыку для концертов и празднеств на открытом воздухе, оперы и оратории (для театра).

Г.Ф. Гендель обязан рождением своего стиля Гамбургу. Здесь закончилась пора ученичества, здесь композитор пробует свои силы в опере и оратории – ведущих жанрах его зрелого творчества. И если к оратории он вернется много лет спустя, то опера полностью заняла его воображение

в ближайшие десятилетия. Начиная с Гамбурга (первая опера – «Альмира», написана и поставлена в 1705 г.) и заканчивая Лондоном начала 40-х годов (последняя опера – «Деидамия», 1741), Гендель был оперным композитором. В Гамбурге он полностью овладел формой и стилем оперы-серия, научился писать арии и речитативы. Развитая линия голоса, инструментальный тип мелодии, оркестровая фигурация – черты генделевского оперного стиля. В оркестровом письме композитора, в увертюре и балете сказывается французское влияние.

Г.Ф. Гендель поехал в Италию в 1706 г. В 1707–1708 гг. в Риме он познакомился с латинской ораторией, сочетающей текст нравственно-религиозного содержания с пением в сопровождении инструментов, достигает публичного успеха как композитор. При посредстве герцога Ф. Тосканского ставит свою первую итальянскую оперу «Родриго», в Венеции знакомится с принцем Э. Августом из Ганновера и английским послом графом Манчестерским. Возвращается в Рим, выступает на публичных состязаниях, в т.ч. с Д. Скарлатти. Его игру на клавесине называют дьявольской. Он пишет для кардинала Оттобони две оратории, затем создает серенаду «Ацис, Галатея и Полифем», оперу «Агриппина» (1709). В 1710 г. в Лондоне пишет оперу «Ринальдо». В 1713 г. Г.Ф. Гендель пишет монументальный «Te Deum» – гимн для хора, симфонического оркестра с участием певцов-солистов и органа на текст католического песнопения, а также «Оду ко дню рождения королевы». 1716 г. король Англии Георг I приглашает композитора в Ганновер, где Г.Ф. Гендель пишет новые «Страсти». До 1720 г. Г.Ф. Гендель находился на службе у герцога Чендосского. Освоил английский стиль, там писал антемы и две Маски. Одно из произведений стало английской оперой («Ацис, Галатея и Полифем»), другое – первой английской ораторией («Эсфирь»). Влияние антем и оперного стиля явно ощущается и в первых ораториях Г.Ф. Генделя – «Эсфирь» (1732), «Деборе», «Аталии» (1733). Произведения этого периода – оперы «Радамистро», «Отгон», «Флавио», «Юлий Цезарь», «Тамерлан», «Ксеркс» оратория «Мессия» (1741). В 40-е гг. Г.Ф. Гендель стал эталоном британского стиля.

В инструментальных жанрах сказалось выдающееся дарование Г.Ф. Генделя как композитора и солиста на органе и клавесине. Концертность была характерна для творчества и игры Г.Ф. Генделя. Его стиль клавесинной игры отличался силой, блеском звучания. В стиле органной игры доминировали праздничная торжественность, темпераментность и импровизационность. В клавирном творчестве центральное место занимала го-мофонная сюита. Строение генделевских сюит: танцевальные пьесы (аллеманда, сарабанда, куранта и жига), прелюдии, фуги, увертюры, вариации. Произведения Г.Ф. Генделя для камерных ансамблей по времени написания и стилю разделяются на две группы: юношеские и зрелые сочинения 1730 – нач. 40-х гг. Это 15 сольных сонат для скрипки или гобоя

и basso continuo. Одно из центральных мест творчества Г.Ф. Генделя занимают концерты для различных инструментов: органные и concerti grossi, а также двойные концерты «Музыка на воде» (1715–17) и «Музыка фейерверка» (1749).

Творчество И.С. Баха. Особенность исторического положения Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) заключается в том, что он в своем творчестве поднимается до высокого обобщения духовной жизни в концепциях общечеловеческого значения. Интеллектуальное начало является один из устоев его искусства. Для музыки И.С. Баха характерна эмоциональность и импровизационность, трагичность и пафос, концептуальность и предельная обобщенность образов. И.С. Бах работал во всех жанрах кроме оперы.

Ораториально-кантатные жанры составляют, наряду с органными произведениями, своеобразный центр творчества И.С. Баха, отразивший суть его художественной личности. Именно в этой области он смог высказаться с предельной глубиной. Хоровую музыку И.С. Баху пришлось сочинять с первых лет его служебной деятельности, по заказу церковных и светских властей. И.С. Бах не писал опер, но достижения выразительности музыкального языка и драматургии оперы он перенес в хоровые жанры. Самая большая группа вокальных сочинений – это духовные и светские кантаты. Это небольшие циклы, состоящие из арий, ариозо, ансамблей, речитативов, хоров, иногда с инструментальным вступлением. Светские кантаты создавались на случай, приурочены к какой-либо праздничной дате или чествованию. Сюжеты брались из античной мифологии («Состязание Феба и Пана») или быта («Крестьянская», «Кофейная»). Почти половину хорового наследия И.С. Баха составляют духовные кантаты на религиозные темы. Они разнообразны по содержанию, характеру и строению, основаны на протестантских хоралах, предназначались для исполнения в церкви после воскресной службы и проповеди. Среди них духовные размышления, библейские картины.

В центре вокального творчества И.С. Баха находятся вокально-инструментальные композиции ораториального плана: «На вознесение Христово», «Пасхальная», «Рождественская», «Магнификат», «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну», Высокая месса си минор. Страсти (или Пассивны) связаны со старинными традициями народных представлений по евангельскому рассказу о последних днях жизни и смерти Христа. И.С. Бах написал четыре пассиона соответственно четырем евангелиям Нового завета – от Матфея, Марка, Луки и Иоанна. «Страсти по Матфею» (1729) – грандиозная ораториальная композиция из 24-х сцен, 78 номеров. Исполняются двумя четырехголосными хорами, двумя оркестрами, группой солистов, сопровождаются органом и клавесином. По форме «Страсти» – это оратория с присоединением рассказа от лица Евангелиста (тенор)

на прозаический евангельский текст на немецком языке под клавесин. Евангелист рассказывает о драматических событиях последних дней жизни Христа. В речитативе сосредоточена событийная линия произведения, в сольных и хоровых эпизодах выражена духовная, проповедническая сущность Евангелия. Арии и ариозо созданы на стихотворный текст Пиканедера под оркестр. Особое значение имеют хоралы, которые воплощают возвышенную суть проповеди Христа. Главное место в музыке занимает сольная ария (ария скорби). Произведение оказалось забытым, лишь в 1829 «Страсти по Матфею» нашел и с успехом исполнил Ф. Мендельсон.

Высокая месса си минор (1738) – последнее великое музыкально-философское произведение И.С. Баха. По своим художественным достоинствам оно стоит в одном ряду со «Страстями по Матфею». Месса связана с религиозным текстом на латинском языке. И.С. Бах сохранил канонизированную структуру мессы. Произведение состоит из 24-х номеров: хоры чередуются с ариями в стиле неаполитанской оперы и камерными дуэтами. Месса содержит разнообразные интонационно-ритмические варианты: пасторальные мелодии, фанфарные героические интонации, скорбные танцевальные ритмы. Месса – энциклопедия контрапунктического мастерства, искусство канона и фуги подчинено образно-смысловым задачам и доведено до совершенства. В мессе господствуют две основные тематические сферы – образы страдания, скорби и образы радости. Линия движения этой образной сферы начинается с экспозиции в хоре «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»), кульминации достигает в «Credo» («Верую»), в центре находится «Crucifixus» («Распят»). Другая контрастная тематическая сфера – это образы света. Экспозиция представлена в пятиголосной двойной фуге «Gloria» («Слава»). В Credo образы радости оттеснены мрачными образами смерти, к концу части прорываются в хоре «Et resurrexit» («И воскрес»). Утверждение победы жизни над смертью воплощено в шестиголосном хоре «Sanctus» («Свят»). Это вершина всего произведения.

В инструментальной музыке И.С. Баха центральное место занимает музыка для клавира и органа. Клавир – творческая лаборатория композитора. Его клавирный стиль отличается особым эмоциональным строем, богатством и разнообразием фактуры, интонационной насыщенностью. Клавирное наследие включает: Маленькие прелюдии и фуги, прелюдии и фуги («Хорошо темперированный клавир»), сюиты, концерты, токкаты, фантазии, «Искусство фуги». Органный стиль наложил отпечаток на все инструментальное мышление композитора. Именно органу принадлежит жанр, связывающий инструментальную музыку с духовными кантатами и пассионами – обработки хоралов (более 150). Писал И.С. Бах и для других инструментов: виолончельные сюиты, камерные ансамбли, сюиты для оркестра.

ТЕМА 4. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 2-Й ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Формирование новых оперных жанров в Италии, Франции и Германии. Кризис европейского оперного искусства в середине XVIII века был связан с изменениями в общественной жизни. Началась борьба оперных направлений в европейской музыке XVIII века, отразившая столкновение интересов различных социальных слоев.

Итальянская опера. В Италии XVIII в. наступил кризис серьезной оперы (серия), отражавшей вкусы аристократии и превратившейся в роскошное, помпезное, развлекательное зрелище. В опере-серия усилилась роль сольного вокального начала, подчинившего себе все остальные элементы музыкальной выразительности. Эта ситуация обусловила возникновение нового направления – *оперы-буффа*, комической оперы, выражавшей устремления и взгляды демократических слоев общества. Классическим образцом нового жанра стала «Служанка-госпожа» Дж. Перголези (1733) – опера на бытовой сюжет из современной жизни с противопоставлением умных слуг и глупых господ. Для произведения были характерны быстрое развитие действия, близкая к народной музыка, меткие и яркие вокальные характеристики героев. Дальнейшее развитие жанра оперы-буффа привело к усложнению музыкальной драматургии, к появлению многоголосных ансамблей в узловых моментах действия (финалов).

Французская комическая опера. Предреволюционная ситуация во Франции определила особую остроту противоборства различных оперных направлений. Французская серьезная опера – «лирическая трагедия» стала олицетворением уходящего в прошлое придворно-аристократического искусства. Гастроли в Париже итальянской комической оперной труппы вызвали бурную полемику во французском обществе (так называемая «война буффонистов и антибуффонистов») и стали толчком к возникновению первой французской комической оперы «Деревенский колдун» философа, писателя, музыканта-любителя Ж.Ж. Руссо (1752). Простота и бесхитростность сюжета (история ссоры и примирения влюбленной крестьянской пары), чередование вокальных, песенных и романсных номеров с разговорными диалогами обусловили произведению долгую жизнь на оперной сцене.

Немецкий и австрийский зингшпиль. В Германии до середины XVIII в. отсутствовала серьезная национальная опера. Ее своеобразной заменой был **зингшпиль** – немецкая разновидность европейской музыкальной комедии. (Зингшпиль – буквально «пение с игрой»). В тематике зингшпиля нашла отражение патриархальная атмосфера отсталой Германии (бытовая комедия, сказка, морализующая история о достоинствах простых людей). Зингшпиль состоял из чередования песен в простой куплетной форме с разговорными диалогами.

Оперная реформа К.В. Глюка. Кристоф Виллибальд Глюк (1714–1787) – знаменитый композитор XVIII столетия, реформатор классической оперы. Родился в семье простого крестьянина. В 1717 году семья переехала в Чехию.

С 1726 года в течение 6 лет учился в иезуитской коллегии. Овладел такими музыкальными инструментами, как клавир, орган и виолончель, греческим и латинским языками, а также увлекся античной литературой. В те времена, когда главной тематикой оперного искусства являлись греческие и римские древности, подобные знания и умения были просто необходимы оперному композитору.

В 1732 году К.В. Глюк поступил в Пражский университет и переехал из Комотау в столицу Чехии, где продолжил свое музыкальное образование. Первым настоящим учителем музыки для Кристофа Виллибальда Глюка стал композитор и органист Богуслав Черногорский. Знакомство молодого человека с «чешским Бахом» произошло в одном из пражских храмов, где К.В. Глюк пел в церковном хоре. Б. Черногорский познакомил К.В. Глюка с генерал-басом (гармония) и контрапунктом.

В 1736 году получил должность камерного музыканта и главного певчего капеллы графа Лобковица в Вене. Здесь знакомство с известнейшим драматургом и либреттистом П. Метастазियो вылилось в написание К.В. Глюком первых оперных произведений.

С 1737 по 1741 год, продолжалась учеба К.В. Глюка в Милане под руководством прославленного итальянского композитора, органиста и дирижера Дж. Б. Саммартини. Результатом итальянского путешествия стало увлечение К.В. Глюка оперой сериа и написание произведений на тексты П. Метастазियो («Артакеркс», «Деметрий», «Клитемнестра» и др.)

В 1746 году К.В. Глюк переехал в Англию. Для высшего лондонского общества им были написаны оперы-сериа «Артамена» и «Падение гигантов». Из Англии К.В. Глюк отправился в Германию, затем в Данию и Чехию, где занимался написанием и постановкой опер-сериа, драматических серенад, работал с оперными певцами и в качестве дирижера.

В середине 1750-х годов композитор возвратился в Вену, где начал работу во французском театре в качестве композитора. В период с 1758 по 1764 год К.В. Глюком был написан ряд французских комических опер: «Остров Мерлина» (1758), «Исправленный пьяница» (1760), «Одураченный кади» (1761), «Неожиданная встреча, или Пилигримы из Мекки» (1764) и др.

Начало реформаторской деятельности К.В. Глюка связано с его сближением с итальянским поэтом, драматургом и либреттистом Р. Кальцабиджи, противопоставлявшим придворной эстетике сочинений Метастазियो, простоту, естественность и свободу композиционного построения, обусловленную развитием самого драматического действия.

Опера «Орфей». Первой реформаторской оперой К.В. Глюка, написанной на текст либреттиста-единомышленника, стала «Орфей и Эвридика», поставленная на сцене Венского оперного театра 5 октября 1762 года. Сюжет оперы, заимствованный из античной литературы, заключается в следующем: у фракийского певца Орфея, обладавшего удивительным голосом, умерла жена Эвридика. Вместе с друзьями он оплакивает любимую. В это время неожиданно появившийся Амур объявляет волю богов: Орфей должен спуститься в царство Аида, отыскать там Эвридику и вывести ее на поверхность. Главное условие – Орфей не должен смотреть на жену, пока они не выйдут из подземного мира, иначе она останется там навсегда. Это первое действие произведения. Второе действие, состоящее из двух картин, начинается вхождением Орфея в мир теней. Здесь волшебный голос певца успокаивает гнев грозных фурий и духов подземного мира, и он беспрепятственно проходит в Элизиум – место обитания блаженных теней. Найдя любимую и не глядя на нее, Орфей выводит ее на поверхность земли. Третье действие происходит в мрачном ущелье, по которому главный герой, не оборачиваясь, ведет свою любимую. Эвридика, не понимая поведения мужа, просит его хотя бы раз взглянуть на нее. Взгляд, брошенный Орфеем на жену, убивает ее. Страдания певца бесконечны, боги сжаливаются над ним и посылают Амура для воскрешения Эвридики. Счастливая супружеская любви.

Музыкально-драматургические принципы, обозначенные в «Орфее и Эвридике», нашли развитие в последующих оперных сочинениях К.В. Глюка – «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1770) и др. В творчестве композитора 1760-х годов отразились особенности складывающегося в тот период венского классического стиля, окончательно сформировавшегося в музыке Й. Гайдна и В.А. Моцарта.

В 1773 году начался новый этап в жизни К.В. Глюка, ознаменовавшийся переездом в Париж – центр оперного искусства Европы. Вена не приняла реформаторские идеи композитора, предусматривающие превращение оперы в музыкальную трагедию, проникнутую благородной простотой, драматизмом и героикой в духе классицизма. Музыка должна была стать лишь средством эмоционального раскрытия душ героев; арии, речитативы и хоры, сохраняя самостоятельность, объединялись в крупные драматические сцены, причем речитативы передавали динамику чувств и обозначали перехода из одного состояния в другое; в увертюре следовало отражать драматическую идею всего произведения, а использование балетных сцен мотивировалось ходом действия оперы.

Внесение в античные сюжеты гражданских мотивов способствовало успеху произведений К.В. Глюка в среде передового французского общества. В апреле 1774 года в «Королевской академии музыки» в Париже была показана первая постановка оперы «Ифигения в Авлиде», в полной мере отразившая все нововведения К.В. Глюка. Продолжением реформаторской

деятельности композитора в Париже стали постановки опер «Орфей» и «Альцеста» в новой редакции, приведшие театральную жизнь французской столицы в большое волнение. На протяжении ряда лет не утихали споры между сторонниками реформиста К.В. Глюка и итальянского оперного композитора Никколо Пиччини, стоявшего на старых позициях (война глюкистов и пиччинистов).

Последними реформаторскими произведениями К.В. Глюка стали «Армида», написанная на средневековый сюжет (1777), и «Ифигения в Тавриде» (1779).

Последние годы жизни знаменитого композитора-реформатора прошли в Вене, где он работал над написанием песен на тексты различных поэтов. Умер прославленный композитор в Вене 15 ноября 1787 года. Его творчество оказало влияние на развитие всего музыкального искусства, и оперного в том числе.

Формирование новых жанров и форм инструментальной музыки: сонатно-симфонический цикл, сонатная форма. Классический этап в истории музыки составил творчество композиторов Венской классической школы – творческого направления, сложившегося в Австрии во второй половине XVIII – первой четверти XIX вв. – Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Их историческая заслуга – в возведении на высшую ступень искусства музыки чисто инструментальной, наделенной наиболее значительным для эпохи художественным мышлением, полнотой выражения человеческих эмоций, мастерством композиции, ставшим эталоном на века. В музыке классиков запечатлелся опыт ее исторического взаимодействия с поэтическим словом, танцем, сценической драмой, ораторской речью, литературными сюжетами. В ней специально вырабатывались грамматика словесной речи, логика риторической диспозиции и приемы украшения речи, эмоциональные эффекты драмы, стройность пропорций архитектуры, сохранялись связи с другими музыкальными жанрами – оперой, песней, мессой, светской ораторией и т.д. Композиционное совершенство было неотъемлемым идеалом «венских классиков», тщательная работа над музыкальным материалом принесла им славу мастеров музыкальной формы. Каждый из композиторов обладал яркой творческой индивидуальностью, которая определяла характер музыки, выбор жанров и особенности музыкального языка: в музыке Й. Гайдна преобладают светлые, радостные настроения, ведущую роль играют жанрово-бытовые элементы; у В.А. Моцарта особенно выделяется лирико-драматическое начало; главенствующая черта музыки Л. Ван Бетховена – героика борьбы и преодоления.

Становление венской классической школы пришлось на время развития австро-немецкого Просветительства. Переживает свой расцвет немецкая поэзия, возникает художественная критика, достигает высокого развития философия. Крупнейшие художники и мыслители эпохи – Гердер, Гете, Шиллер, Лессинг, Кант, Гегель. Новые гуманистические идеалы,

провозглашенный Руссо лозунг свободы и естественности нашли воплощение в творчестве композиторов-классиков. Кроме того, на творчество Л. Ван Бетховена оказали влияние идеи Великой французской революции (1789). Композиторы венской классической школы унаследовали достижения ранней венской школы (Вагензейль, Монн, Муффат, Стартер). Непосредственным предшественником был оперный композитор К.В. Глюк. Важнейшим музыкальным истоком была народная музыка многонациональной Австрии. Композиторы венской классической школы обобщили предыдущий опыт мирового музыкального искусства.

При сохранении главенствующей роли немецкого и австрийского национального элемента композиторы выработали свой универсальный язык, которому свойственны красота, ясность, выразительность. Венская классическая школа принесла обогащение гармонии и формообразования, новое понимание функций и возможностей мелодии как носителя определенной выразительности и яркого художественного образа с потенциальными возможностями развития. Композиторы достигли высочайшего мастерства в области тематического развития, мотивной разработки. Основной и наиболее характерной для венской классической школы музыкальной формой является сонатное аллегро. Ведущим принципом формообразования стал контраст и идея единства. *Сонатное аллегро* является ведущим принципом многочастных инструментальных форм. В их творчестве складывается тип четырехчастного сонатно-симфонического цикла – с медленной лирической второй частью, менуэтом или скерцо в качестве третьей части и оживленным финалом. Сонатно-симфонический цикл представляет собой логически стройное и целесообразное объединение частей, единая идейная концепция обуславливает тематические связи между отдельными частями. Цикл лежит в основе крупных инструментальных сочинений – симфоний, камерных ансамблей (трио, квартеты, квинтеты и т.п.), сонат для инструментов соло и с сопровождением. Классический концерт строится как трехчастный цикл – в нем отсутствуют менуэт и скерцо.

Развитие инструментальной музыки в творчестве композиторов венской классической школы связано с развитием инструментария, исполнительских ансамблей, возникновением симфонического оркестра. Состав классического симфонического оркестра установился во второй половине XVIII века в творчестве Й. Гайдна. Ведущее место заняли скрипка и струнные инструменты, в группу духовых вошли кларнет и валторна. Тромбон вошел в симфонический оркестр только с Пятой симфонии Л. Ван Бетховена. При большой струнной группе утвердился парный состав деревянных (кроме флейты) и медных духовых инструментов, из ударных постоянно применялись литавры. Духовые стали самостоятельной группой, обладающей характерными тембровыми возможностями. Все инструменты использовались в естественных объемах и регистрах.

ТЕМА 5. ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА

Творчество Й. Гайдна. Создание классического типа симфонии.

Йозефа Гайдна (1732-1809) считают «отцом» симфонии и квартета, основателем классической инструментальной музыки и современного оркестра.

Франц Йозеф Гайдн родился в Нижней Австрии, в г. Рорау. Предки были потомственными австро-немецкими ремесленниками-крестьянами. Музыкальность отца, его любовь к музыке унаследовали дети. Й. Гайдн обладал прекрасным слухом, памятью, чувством ритма, голосом. Благодаря своим выдающимся музыкальным способностям попал в церковный хор, затем в хоровую капеллу при кафедральном соборе Св. Стефана в Вене. В игре на скрипке и клавикорде он также достиг успехов. После ухода из хора Й. Гайдн стал давать уроки пения и музыки. По заказу сочинил несколько произведений, начал изучать теоретические труды. Опера «Кривой бес» стала дебютом (1751-1752). Под руководством Н. Порпоры, итальянским композитором и капельмейстером, представителем неаполитанской школы, Й. Гайдн изучал произведения прославленных композиторов. В 1750-х гг. написал маленькую мессу, струнный квартет, трио, концерт до мажор. На службе у графа Морцина, в качестве композитора и капельмейстера, Й. Гайдн создал первые симфонии, а также женился (1760). Дальнейшая судьба композитора была связана с работой у князя Павла Антона Эстергази. За период службы у князя Й. Гайдн написал большинство из своих опер, квартетов и симфоний (всего 104). Имя композитора стало широко известно и в Англии, Франции, России. Шесть симфоний, прозвучавших в 1786 г. в Париже, получили название «Парижских». Во время пребывания в Вене, Й. Гайдну удалось увидеть друзей, В.А. Моцарта. Увлекательные беседы сменялись исполнением квартетов, Й. Гайдн играл на скрипке, а В.А. Моцарт на альте. Й. Гайдн имел возможность работать только в придворных капеллах или руководить церковным хором. В 1791 г., когда Й. Гайдну было уже около 60 лет, умер старый князь Эстергази. Его наследник распустил капеллу, и Й. Гайдн уехал в Англию. Концерты, в которых он дирижировал своими произведениями, проходили с триумфальным успехом. Это было первое открытое массовое признание его музыки. Университет Оксфорда избрал его почетным членом. Й. Гайдн дважды посетил Англию, где написал двенадцать «Лондонских симфоний». Под впечатлением от музыки Г.Ф. Генделя Й. Гайдн написал две оратории – «Сотворение мира» и «Времена года» на тексты ван Свитена. «Лондонские симфонии» и оратории были вершиной его творчества. Умер и похоронен в Вене. Впоследствии его останки перенесли в Эйзенштадт.

Творчество В.А. Моцарта. Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) – великий австрийский композитор, представитель венской классической

школы, музыкант универсального дарования. В музыке В.А. Моцарта отразились идеи немецкого Просвещения и движения «Буря и натиск», претворен художественный опыт различных национальных школ и традиций. Он автор свыше 20 опер и 50 симфоний, концертов для фортепиано и для скрипки с оркестром, камерно-инструментальных сочинений, фортепианных произведений (сонаты, вариации, фантазии), «Реквиема», месс, хоровой музыки и др.

Его отец, Леопольд Моцарт, отказался от продолжения собственной карьеры и всецело посвятил себя воспитанию детей. В.А. Моцарт был гениальным ребенком с феноменальными способностями, которые проявились очень рано: в пять лет сочинял менуэты, а в шесть играл на клавире для курфюрста Баварии и австрийской императрицы. Леопольд Моцарт решил вывезти детей из провинциального Зальцбурга и продемонстрировать всему миру. В середине 1763 г. семья отправилась в трехлетнее путешествие по странам Европы. С искусством «чудо-детей» познакомились аристократические аудитории Парижа, Лондона (где Вольфганг взял несколько уроков композиции у И.К. Баха), а также городов Германии и Нидерландов. Этим периодом датируются первые симфонии и ряд сонат В.А. Моцарта. В середине 1767 г. была предпринята большая поездка в Вену, где В.А. Моцарт написал свою первую итальянскую оперу-буффа «Мнимая простушка».

В 1770 г. В.А. Моцарт занимался у самого известного европейского педагога композиции Дж. Б. Мартини (Падре Мартини, 1706–84), был избран в болонскую Филармоническую академию и сочинил для Милана оперу-сериа «Митридат, царь Понтийский». Позднее в Милане были поставлены серенада «Асканио в Альбе» и опера-сериа «Луций Сулла». В них юный В.А. Моцарт обнаружил совершенное владение итальянским оперным стилем. В 1777 г. отправился в Мюнхен и Мангейм, где сблизился с К. Каннабихом – видным представителем мангеймской школы. На службе у архиепископа зальцбургского И. фон Колоредо в 1779–1780 гг. создал ряд произведений для церкви, в т.ч. «Коронационную мессу», несколько оркестровых серенад, концертных арий, принял заказ на оперу-сериа для баварского придворного театра. В.А. Моцарт выехал в Мюнхен, готовя к постановке оперу «Идоменей, царь Крита» на сюжет из греческой мифологии. В 1781 г. архиепископ вызвал его в Вену, куда зальцбургский двор выехал для участия в торжествах по случаю вступления на императорский престол Иосифа II. В.А. Моцарт избрал жизнь свободного художника. В последующие годы В.А. Моцарт зарабатывал преподаванием, публикацией своих произведений, выступлениями в аристократических салонах или в открытых концертах («академиях»), сочинением музыки по заказам. В 1787 г. В.А. Моцарт получил должность «камерного музыканта», был обязан писать танцевальную музыку для придворных балов. В 1782 он женился на певице К.М. Вебер. В 1782 г. в Вене было поставлено «Похищение из сераля», ставшее

ответом В.А. Моцарта на намерение императора Иосифа II развивать в Вене немецкую национальную оперу. «Похищение из серая» имело большой успех и вошло в репертуар многих провинциальных трупп. Шесть масштабных, изобилующих контрастами и насыщенными полифонией струнных квартетов, созданных между 1782 и 1785 гг., В.А. Моцарт посвятил Й. Гайдну. В 1782–1786 гг. одним из главных жанров творчества В.А. Моцарта был фортепианный концерт. Он написал 15 концертов для публичных выступлений. В 1783 г. дважды принимался за сочинение опер-буффа на итальянские либретто («Каирский гусь» и «Обманутый супруг»), но прекращал работу в самом начале. За венской премьерой оперы «Свадьба Фигаро» (1786) последовала ее триумфальная постановка в Праге. По заказу пражского импресарио П. Бондини В.А. Моцарт написал оперу «Дон Жуан», также на либретто Да Понте (1787). Третья опера на либретто Да Понте – «Так поступают все женщины» (1790).

Позднее инструментальное творчество В.А. Моцарта включает несколько фортепианных и скрипичных сонат, три струнных квартета для короля Пруссии, крупные камерно-инструментальные циклы, пьесы. К этому же периоду относятся 38 симфония («Пражская») и симфонии №№ 39–41. Последними опытами в концертном жанре стали 27-й концерт для фортепиано с оркестром и Концерт для кларнета с оркестром. В венское десятилетие своей жизни В.А. Моцарт предпринял несколько поездок, в том числе в Берлин, где он надеялся найти постоянное место службы (1789), и во Франкфурт на торжества по случаю коронации императора Леопольда II (1790), где исполнил 26-й фортепианный концерт, получивший название «Коронационного». Последняя поездка В.А. Моцарта в Прагу была связана с коронационными торжествами, для которых он написал оперу-серию «Милосердие Тита». По возвращении завершил оперу «Волшебная флейта» для труппы Э. Шиканедера в духе зингшпиля, оперы-серии, лирической оперы-сказки и литургической драмы с масонским подтекстом (сам был членом венской ложи с 1784). В 1791 г. В.А. Моцарт получил анонимный заказ на сочинение Реквиема (заказчиком был граф Вальзегг Штуппах). Вскоре умер от скоротечной болезни. Реквием был завершен его учеником Ф.К. Зюсмайром. По легенде, похоронен в неизвестной могиле для бедняков.

Творчество Л. ван Бетховена. Людвиг ван Бетховен (1770–1827) – великий немецкий композитор, представитель венской классической школы. Мировоззрение Л. Бетховена сложилось под воздействием идей Просвещения, немецкой классической литературы и философии. Творчество проникнуто высокой идейностью, подлинным демократизмом, революционной героикой. Создал героико-драматический тип симфонизма. Творческое наследие включает 9 симфоний, оперу «Фиделио», увертюры «Кориолан» и «Эгмонт», инструментальные ансамбли, сонаты, концерты,

вокальные сочинения. Родился в Германии в городе Бонне. Отец обучал игре на фортепиано и скрипке. В 1778 г. состоялось первое выступление. Занятия с Х.Г. Нефе пробудили интерес к творчеству И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Первые сочинения Л. Бетховена: Вариации на тему марша Дресслера, 3 сонаты для фортепиано. Дальнейшее формирование проходило под влиянием изучения древних языков, истории, литературы, философии, немецкой поэзии (Шиллер, Гете), английской литературы (Шекспир).

Предреволюционная атмосфера 80-х, просветительские идеи энциклопедистов дошли и до Бонна: открывается университет, библиотека, национальный театр. 1789 г. – взятие Бастилии. Л. Бетховен воодушевлен идеями равенства всех людей, борьбой с тиранией. В 1787 г. – поездка в Вену и встреча с В.А. Моцартом. В 1789 г. поступил в Боннский университет. 1792 г. – занятия с Й. Гайдном и А. Сальери. 1795-1802 гг. – 19 фортепианных сонат, 3 концерта для фортепиано с оркестром, 2 симфонии, 6 струнных квартетов.

Последние годы были омрачены глухотой, несчастной любовью к Джульетте Гвиччарди, взаимной с Жозефиной Дейм. В творчестве: 3 фортепианный концерт, «Лунная» соната, Крейцера соната для скрипки и фортепиано. Поздний период (1803-1812) отличается грандиозными масштабами, эпическим размахом (3 и 5 симфонии, опера «Фиделио», фортепианные сонаты). 1813-1818 гг. – кризис. 1822 г. – романтический цикл песен «К далекой возлюбленной», 9 симфония с одой Шиллера «К радости». В произведениях Л. Бетховена нашли отражение романтика природы, интонации и ритмы французских революционных песен и маршей, немецких, венгерских и других народных танцев. Последние произведения Л. Бетховена (сонаты и квартеты) отмечены поисками психологически утонченных средств выразительности, где он выступает как романтик.

ТЕМА 6. НЕМЕЦКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ

Общественно-политические условия возникновения романтизма.

Романтизм – это эстетическое и художественное направление, которое сложилось на рубеже XVIII–XIX вв. Его возникновение было связано с крахом идей Великой французской революции, с потерей веры в справедливое общественно-политическое устройство. Первоначальными настроениями художников этой эпохи были пессимизм и безнадежность, позднее вылившиеся в интерес к отдельной человеческой личности, в исследование мира человеческих чувств.

Романтизм как целостное мировоззрение. Новые темы, образы, жанры. Впервые термин романтизм ввел по отношению к музыке писатель Э. Гофман. Романтизм как направление сложился под воздействием раннего немецкого романтизма в литературе и философии.

Эстетика романтизма основывалась на определенной системе образов и идей. Господствовали образные антитезы (реальное-идеальное, комическое-возвышенное, идеал-повседневность), драматическая конфликтность; трагические мотивы одиночества, тема путешествия и скитальчества, идеализация и поэтизация прошлого, народный быт и образы природы. Ведущими темами творчества стали разрыв идеала и действительности, переплетение сказочно-фантастического и реально-бытового, параллельное существование героя в двух мирах, образы двойников, идеи безграничности и вечного движения, темы смятения и поисков, одушевление и поэтизация природы. Произошло расширение диапазона искусства за счет фольклора, средневековой рыцарской и христианской тематики, воплощения тем Востока и Азии. Романтическим приоритетом становится выражение ярко индивидуального, оригинального, протест против рационального, практического и повседневного, интерес к герою исключительному, отвергнутому обществом, возвышающемуся над своим окружением. Внешний мир воспринимался субъективно, создавался воображением в причудливой, фантастической форме. Романтизм захватил все сферы духовной культуры: литературу, музыку, театр, философию, эстетику, филологию, гуманитарные науки и пластические искусства. Он не был ясно очерченной программой или стилем, это широкий круг идейно-эстетических и национально-характерных тенденций. Романтизм усматривал во всех видах искусства единый смысл и цель – слияние с таинственной сущностью жизни, поэтому новое значение приобретает идея синтеза искусств.

К важнейшим сферам творчества музыкального романтизма относятся: лирика как голос сердца; фантастика как свобода воображения, мысли и чувства; народное и национально-самобытное как стремление воссоздать подлинность и цельность; интерес к истории, фольклору, культ природы. Характерен большой вклад в собирание фольклора, стремление к передаче народно-национального художественного стиля – это общая черта музыкального романтизма разных стран и школ. Кроме того, романтиков привлекали образы характерного – все странное и эксцентричное.

Музыка заняла ведущее положение в иерархии искусств, она наиболее соответствовала стремлениям и идеалам романтиков в изображении эмоциональной сферы жизни человека. Выделяются несколько этапов в развитии музыкального романтизма. Начальный этап – до 1830-х гг.: творчество Ф. Шуберта, Э.Т.А. Гофмана, К.-М. Вебера, Н. Паганини, Дж. Россини, Дж. Фильда. Период 1830-50-е гг. – творчество Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Г. Берлиоза, Дж. Мейербера, В. Беллини, Ф. Листа, Р. Вагнера, Дж. Верди, Ж. Бизе. Поздний романтизм – до конца XIX в.: И. Брамс, А. Брукнер, Х. Вольф, «поздний» Ф. Лист и Р. Вагнер, «ранний» Г. Малер и Р. Штраус. Романтизм особенно широко представлен в музыке Германии и Австрии (Р. Шуберт, Э. Гофман, К.М. Вебер, Л. Шпор), в творчестве композиторов лейпцигской школы (Ф. Мендельсон-Бартольди,

Р. Шуман), во второй половине XIX в. – Р. Вагнер, Й. Брамс, Брукнер. Во Франции – Г. Берлиоз, Ж. Бизе, в Италии – Дж. Россини и Дж. Верди. Сложились национальные композиторские школы: венгерская – Ф. Лист, польская – С. Монюшка и Ф. Шопен, чешская – А. Дворжак и Б. Сметана, норвежская – Э. Григ, финская – Я. Сибелиус, испанская – И. Альбенис.

Открытиями музыкального романтизма стали особые образные сферы творчества: индивидуальный мир личности, раздвоенность лирического героя (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Р. Вагнер, И. Брамс); личная драма художника, тема безответной любви, социального неравенства с оттенком биографичности и исповедальности (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер). Для романтического метода характерной стала последовательная трансформация образов («Симфонические этюды» Р. Шумана, Соната Ф. Листа, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза), идея синтеза искусств – в опере (Р. Вагнер), программной музыке (Ф. Лист, Р. Шуман, Г. Берлиоз). В этот период расцветает программная музыка (Ф. Лист, Р. Шуман, Ф. Шопен), возникают новые жанры инструментальной и камерно-вокальной музыки: миниатюры и крупные одночастные формы, циклы. Происходит обогащение выразительных средств в области мелодики, гармонии, ритмики, фактуры, инструментовки; обновляются классические закономерности формы, разрабатываются новые композиционные принципы.

Творчество Ф. Шуберта. Франц Шуберт (1797–1828) – австрийский композитор. Родился в Лихтентале (пригород Вены) в семье школьного учителя и виолончелиста-любителя. Благодаря своим успехам в учении и хорошему владению голосом Ф. Шуберт в 1808 был принят в Императорскую капеллу и в Конвикт – лучшую в Вене школу с пансионом. В течение 1810–13 написал множество сочинений: оперу, симфонию, фортепианные пьесы и песни. Юным музыкантом заинтересовался А. Сальери, и с 1812 по 1817 Ф. Шуберт занимался с ним композицией. В 1813 он поступил в учительскую семинарию и через год начал преподавать в школе, где служил его отец. В свободное от работы время он сочинил свою первую мессу и положил на музыку стихотворение Гете «Гретхен за прялкой».

За 1815–16 годы были написаны две симфонии, две мессы, четыре оперетты, струнные квартеты, ок. 150 песен. В 1816 г. появились две симфонии – «Трагическая» и Пятая, а также месса и свыше 100 песен, в т.ч. «Скиталец» и «Лесной царь». Через своего преданного друга Й. фон Шпауна Ф. Шуберт познакомился с художником М. фон Швиндом и поэтом-любителем Ф. фон Шобером, который устроил встречу Ф. Шуберта с известным баритоном М. Фоглем. Благодаря вдохновенному исполнению песен Ф. Шуберта М. Фоглем они завоевали популярность в венских салонах. Сам композитор продолжал работать в школе, в 1818 г. оставил службу и уехал в Желиз, летнюю резиденцию графа И. Эстерхази, где выполнял обязанности учителя музыки. Написал Шестую симфонию, Вариации

на французскую песню для двух фортепиано, (посвященные Л. Ван Бетховену), оперетту (зингшпиль) «Братья близнецы» (1820), фортепианный квинтет «Форель», оперу «Альфонсо и Эстрелла» (1822), Восьмую «Неоконченную» симфонию, оперы «Заговорщики» и «Фьеррабрас», вокальный цикл «Прекрасная мельничиха», музыку к драматической пьесе «Розамунда». В 1824 г. работал над струнными квартетами ля минор и ре минор («Девушка и смерть»), над Октетом фа мажор, сочинил Сонату до мажор и Вариации на оригинальную тему. В 1825 г. он вновь отправился с М. Фоглем в Верхнюю Австрию. Песни на слова В. Скотта (в т.ч. «Аве Мариа»), фортепианная Соната ре мажор, последний струнный квартет и песни на слова Шекспира (в т.ч. «Утренняя серенада») отражают душевное обновление.

В Вене шубертовские песни были в это время широко известны, в частных домах регулярно проводились музыкальные вечера, посвященные его музыке – т.н. шубертиады. В 1827 г. были написаны вокальный цикл «Зимний путь», Музыкальные моменты и Экспромты. В 1828 г. появились тревожные признаки надвигающейся болезни, но шедевр следовал за шедевром: Симфония до мажор, вокальный цикл «Лебединая песнь», струнный квинтет до мажор, три последние фортепианные сонаты. Умер Ф. Шуберт от тифа в 1828 году.

Творчество Р. Шумана. Немецкий композитор Роберт Шуман (1810–1856) боролся за прогресс в музыке. Родился в немзыкальной семье. Отец – известный книгопродавец. С семи лет он начал брать уроки фортепиано у органиста И. Куншта, импровизировал, сочинял пьесы. На двенадцатом году своей жизни сочинил инструментальную и хоровую музыку на 150-й псалом. Позже занимался юриспруденцией в Лейпциге и брал уроки игры на фортепиано у Ф. Вика. Его вдохновили произведения Ф. Шуберта, с которыми он тогда впервые познакомился. В 1830 Роберт Шуман решил посвятить себя музыке, переехал в Лейпциг, стал учеником и жильцом Ф. Вика, брал уроки у директора музыки Кунтша и Г. Дорна. Р. Шуман, вместе с Ф. Виком, Л. Шунке и Ю. Кнорром, основал журнал «Новая музыкальная газета» (1833), который имел огромное влияние на развитие музыкального искусства в Германии. В течение многих лет он сам писал в журнал под различными псевдонимами статьи, боролся с так наз. Филистерами – теми, кто своей ограниченностью и отсталостью тормозил развитие музыки. Как музыкальный критик, оценил значение Ф. Шопена, Г. Берлиоза, И. Брамса, И.С. Баха, Л. Бетховена, В.А. Моцарта и Ф. Шуберта.

В 1830-е гг. в Лейпциге Шуман создает программные фортепианные циклы миниатюр: «Бабочки» (1831), «Карнавал» (1835), «Давидсбюндлеры» (1837), «Фантастические пьесы» (1837), «Крейслериану» (1838). Р. Шуман обладал удивительной способностью создавать в музыке портреты людей. Кроме того, в эти годы он создал три сонаты, «Симфонические этюды» (1834), Фантазию (1837), «Новелетты» (1838), концерт

для виолончели ля минор, камерные сочинения. Р. Шуман считал фортепиано инструментом для выражения чувств и настроений, навеянных эмоциональными переживаниями и литературными сюжетами. Интерес к фортепиано у Р. Шумана возрос благодаря счастливому браку с пианисткой Кларой Вик, для которой он написал фортепианный концерт ля минор. Огромное влияние на творчество Р. Шумана оказал Ф. Мендельсон. В начале 1839 Р. Шуман возвращается в Лейпциг. 1840 год был переломным: Лейпцигский университет присвоил композитору звание доктора философии, состоялось бракосочетание Роберта с Кларой. Р. Шуман создал вокальные циклы «Круг песен», «Любовь и жизнь женщины», «Любовь поэта», «Мирты», Первую симфонию и ораторию «Пери и рай» (1843). Дважды Р. Шуман отправлялся в концертное путешествие: в Петербург и Москву (1844), в Прагу и Вену (1847). В 1846 завершает Вторую симфонию. Всего Р. Шуман написал четыре симфонии, среди которых выделяется Первая «Весенняя» (1841) и Четвертая (1851). Опера «Геновева» (1847) не сделала Р. Шумана популярным. С 1849 г. он создает: ораторию «Странствование Розы», музыку к трагедиям «Фауст» В. Гете и «Манфред» Д. Байрона, увертюры, симфонии, трио, фортепианные пьесы, хоры и песни. В 1850 г. получил приглашение на должность городского директора музыки в Дюссельдорфе, но в 1853 г. контракт не был возобновлен. Последним лучом света было путешествие его в Голландию (1853), где его и Клару принимали с радостью. Смерть постигла Р. Шумана в 1856 году.

Творчество Ф. Мендельсона. Якоб Людвиг Феликс Мендельсон (1809–1847) является талантливым и плодовитым композитором XIX в.

Родился в Гамбурге в известной еврейской семье. Мать была его первым учителем музыки, после был Л. Бергер, пианист и композитор. Феликс делал успехи, выступал на публичном частном концерте, учился на альте. В одиннадцать лет поступил в Берлинскую Певческую академию, где его учителем стал руководитель академии К. Фр. Цельтер. Уже в тринадцать лет Феликс работал почти во всех жанрах вокальной и инструментальной музыки. В 1824–25-х гг. он автор Первой симфонии, второго концерта для двух фортепиано и оркестра, фортепианного секстета, струнного октета. Мировую славу принесла увертюра к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1826), включающая «Свадебный марш». В 1829 г. в Берлинской Певческой академии состоялось первое концертное исполнение «Страстей по Матфею» И.С. Баха, которым дирижировал двадцатилетний Ф. Мендельсон. Композитор дал импульс к возрождению И.С. Баха в XIX в.

В Англии дирижировал своей симфонией и концертом для двух фортепиано с оркестром. Поездка в Шотландию и путешествие по Европе в 1830 г. (Мюнхен, Париж, Зальцбург, Вена, города Италии, Швейцарии) вдохновили его на сочинение следующих произведений: увертюра «Гебриды», музыка к «Первой Вальпургиевой ночи», наброски

к «Итальянской» и «Шотландской» симфониям, клавирный концерт, «Реформационная симфония». В Париже он добивается успеха как пианист. В Берлине завершает «Итальянскую» симфонию (исполнена в Лондоне, 1833), Позже композитор стал руководителем музыкальной жизни Дюссельдорфа, где создал ораторию «Павел», фортепианные «Песни без слов», струнные квартеты. В 1835 становится главой лейпцигского Гевандхауза, организует фестивали в Бирмингеме, Дюссельдорфе, Аахене, руководит церковным хором в Берлине, директорствует во Франкфурте. В 1840-х гг. Ф. Мендельсон продолжал и композиторскую деятельность: завершил «Шотландскую симфонию», концерт для скрипки, ораторию «Илия», струнный квартет – «Реквием для Фанни». Как пианист в последний раз он выступал в 1846 на благотворительном концерте. Умер в 1847 году.

ТЕМА 7. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА В XIX ВЕКЕ

Творчество Г. Берлиоза. Гектор Берлиоз (1803–1869) – французский композитор, дирижер, музыкальный критик эпохи романтизма, вошел в историю как композитор-новатор, создатель программной симфонической музыки.

Гектор родился в Ла-Кот-Сент-Андре близ Гренобля в семье врача. В детстве учился играть на флейте и гитаре, по учебникам занимался гармонией, сочинял романсы и небольшие камерно-ансамблевые пьесы, однако систематического начального музыкального образования не получил. В 1821 по настоянию отца поступил в парижскую Медицинскую школу, но в 1824 оставил ее, решив всецело посвятить себя музыке. В 1826–1830 гг. Гектор учился в Парижской консерватории у Ж-Ф. Лесюэра. В 1830 г., с четвертой попытки, получил Римскую премию – самую почетную консерваторскую награду, дававшую право на двухлетнее пребывание в Италии (на соискание премии Г. Берлиоз представил кантату «Смерть Сарданапала»). Многое в творчестве и судьбе Г. Берлиоза определила любовь к Шекспиру и актрисе, исполнительнице шекспировских ролей Гарриет Смитсон, на которой он, после долгого и мучительного периода неопределенности в отношениях, женился в 1833 г. Другими источниками влияний были оперы К. Глюка, симфонии Л. Бетховена, «Фауст» Гете, творения британских писателей-романтиков Т. Мура, В. Скотта и Байрона. Еще до окончания консерватории Г. Берлиоз создал одно из своих лучших и самых оригинальных произведений – «Фантастическую симфонию» (1830). В симфонии реализуется внемузыкальный программный замысел, что отражено в ее подзаголовке: «Эпизоды из жизни артиста». В пяти частях симфонии присутствует мотив, символизирующий возлюбленную, по ходу

развития он утрачивает идеальный облик, перерождаясь под конец в трагически-гротескную картину шабаша.

Пятнадцать месяцев, проведенных Г. Берлиозом в Италии (1831–1832), обогатили его бесценными новыми впечатлениями. Но его творчество этого периода ограничивается малоудачной попыткой продолжить «сюжет» «Фантастической» в вокальной симфонии «Возвращение к жизни» (в 1855 г. она была переименована в «Лелио»), а также двумя увертюрами – «Король Лир» и «Роб Рой». Первое десятилетие по возвращении в Париж стало самым продуктивным: созданы программная симфония по Байрону «Гарольд в Италии» (с солирующим альтом, 1834), опера «Бенвенуто Челлини» (1838), Реквием («Большая месса по умершим», 1837), драматическая симфония «Ромео и Джульетта» для солистов, хора и оркестра (слова Э. Дешана по Шекспиру, 1839), «Траурно-триумфальная симфония» для духового оркестра (с хором и струнными, 1840), вокально-симфонический цикл «Летние ночи» (слова Т. Готье, 1841). Музыка Г. Берлиоза находили странной, нарушающей нормы хорошего вкуса: премьера «Бенвенуто Челлини» (1838) завершилась провалом. Чтобы обеспечить себе средства к жизни, Г. Берлиоз был вынужден заняться журналистикой (с 1834). Вскоре полоса парижских неудач сменилась периодом успехов за границей. В 1842–63 гг. Г. Берлиоз гастролировал в Германии, Австрии, Англии, России как дирижер-исполнитель собственных сочинений. Он завязал дружеские отношения с Ф. Листом и Р. Вагнером. В 1847 г. и 1867–68 гг. совершил две длительные поездки в Россию, во время которых дирижировал своими произведениями в Москве и Петербурге, встречался с русскими музыкантами. Его выступления произвели огромное впечатление на русскую публику; музыкально-эстетические взгляды В. Стасова и творческие принципы «Могучей кучки» складывались под сильным влиянием его творчества. К этому периоду относятся драматическая легенда «Осуждение Фауста» для солистов, хора и оркестра (по Гете, 1846), Те Бейт для солистов, трех хоров, оркестра и органа (1849), оратория «Детство Христа» (1854), оперная дилогия «Троянцы» («Взятие Трои» и «Троянцы в Карфагене», 1858, 1863, обе части – 1890), основные литературные труды, в т.ч «Мемуары» (опубликованы посмертно, 1870). Запоздалое признание пришло к Г. Берлиозу и на родине; в 1856 он стал членом Института Франции. Последние годы жизни композитора не были счастливыми: к тяжелым обстоятельствам личной жизни прибавилось чувство духовного отчуждения от новых тенденций французской и европейской музыки. После оперы «Беатриче и Бенедикт» (по комедии Шекспира «Много шума из ничего», 1862) он ничего не написал.

Идеалист с богатым воображением, склонный к резким эмоциональным перепадам и спасающийся от разочарований с помощью иронии, Г. Берлиоз олицетворял собой тип художника-романтика. Как и для других

романтических натур, рамки «чистой», абсолютной музыки были для него тесны, поэтому он обращался к помощи театра, литературы, поэзии, религиозной символики. В его творчестве богато представлены смешанные жанры: программная симфония-концерт («Гарольд в Италии»), симфония-оратория с элементами симфонической поэмы («Ромео и Джульетта»), философская оратория-опера («Осуждение Фауста»), театрализованные формы церковной музыки (Te Deum). Для стиля характерны мелодии широкого дыхания, свободный контрапункт. Г. Берлиоз преобразовал искусство оркестрового письма: первым использовал многие необычные тембры и их сочетания, ввел новые штрихи у струнных. Свой опыт в этой области он обобщил в «Большом трактате о современной инструментовке» (1844). Композиторская техника была достаточно ограничена, однако, Г. Берлиоз создал неповторимый художественный мир, в котором сочетаются простота и монументальность, энергетический напор и возвышенная лирика.

Творчество Ф. Шопена. Фридерик Франсуа Шопен (1810–1849) – великий польский композитор-романтик, пианист, уникальный талант. Родился недалеко от Варшавы в местечке Желязова Воля. После рождения сына отец получил место учителя в Варшавском лицее, и вся семья переехала в столицу. Маленький Ф. Шопен рос в окружении музыки: отец играл на скрипке и флейте, мать пела и играла на фортепиано. К пяти годам мальчик уже уверенно исполнял несложные пьесы под руководством старшей сестры Людвики. Вскоре его педагогом стал известный в Варшаве чешский музыкант Войцех Живный. Первое выступление состоялось в Варшаве, когда ему исполнилось семь лет. Концерт имел успех, и имя Ф. Шопена скоро узнала вся Варшава. Одно из первых сочинений – полонез для фортепиано. К двенадцати годам Ф. Шопен не уступал лучшим польским пианистам. Живный отказался от занятий с юным виртуозом, заявив, что ничему больше не может научить его. Одновременно с занятиями музыкой мальчик получил хорошее общее образование, свободно владел французским и немецким языками, интересовался историей Польши. Тринадцатилет поступил в лицей и через три года успешно его закончил, хорошо рисовал, особенно карикатуры, обладал театральными талантами. После окончания лицея поступил в Высшую школу музыки, где его педагогом стал И. Эльснер. Достиг зрелости талант композитора: два концерта для фортепиано с оркестром (1829–30), песня «Желание» и др.

В 1829 Ф. Шопен отправился в Вену с концертами, а в 1830 Ф. Шопен расстался с родиной навсегда, направился в Париж, потому что в Варшаве началось восстание против русского самодержавия, организованное польскими патриотами. С мыслями о трагических судьбах родины был связан знаменитый «Революционный» этюд. Франция не стала второй родиной композитора, Ф. Шопен оставался поляком. Завоевал славу как пианист, поразил слушателей поэтичным и одухотворенным исполнением.

Подобно Ф. Листу, он был признан лучшим пианистом мира. На концертах исполнял собственные сочинения: концерты для фортепиано с оркестром, концертные рондо, мазурки, этюды, ноктюрны, Вариации на тему из оперы В.А. Моцарта «Дон Жуан». В Париже расширяется круг его знакомых: Ф. Лист, Г. Берлиоз, художник Делакруа, поэт Гейне, поэт Адам Мицкевич, благодаря которому родились Баллады. На многие годы Ф. Шопен связал свою жизнь со знаменитой французской писательницей Авророй Дюдеван, или Жорж Санд. С годами отдался всецело творчеству: писал сонаты, скерцо, баллады, экспромты, новую серию этюдов, ноктюрны, прелюдии, мазурки и полонезы. Его вторая соната (с похоронным маршем), принадлежит к числу высших достижений композитора, всей польской музыки и романтического искусства в целом.

Последние годы жизни композитора были печальны: умер друг Ян Матушиньский, отец, разрыв с Ж. Санд сделали его одиноким, обострилась болезнь легких. Последние два года почти ничего не писал, но предпринял поездку в Лондон по приглашению друзей. Свой последний концерт в Лондоне он дал в пользу польских эмигрантов. В Париже последним произведением была мазурка фа-минор, которую записала на бумаге сестра Людвика, на руках которой он умер. Похороны Ф. Шопена были торжественными. Лучшие артисты Парижа исполнили Реквием Моцарта и его сочинения. Друзья принесли на его могилу кубок с родной польской землей. Похоронен Ф. Шопен в Париже, а сердце его было отправлено в Польшу.

Творчество Ф. Листа. Ференц Лист (1811–1886) – знаменитый венгерский пианист-виртуоз, композитор, педагог, капельмейстер, критик, основатель Будапештской консерватории.

Родился в Венгрии; обладал необычайными музыкальными способностями. После трехлетних занятий у отца выступил в публичном концерте. Шесть венгерских магнатов обеспечили Ф. Листу получение музыкального образования. С 1821 г. он занимался в Вене игрой на фортепиано у К. Черни, теорией у А. Сальери. Выступая в концертах, Ф. Лист вызывал громадную сенсацию в венской публике; во время одного из них Л. Бетховен, после импровизации мальчика, поцеловал его. В 1823 г. поехал в Париж, где занимался у Паэра, потом у Рейха. В эти годы пишет одноактную оперу «Дон Санчо», фортепианный концерт а-молл, этюды, знакомится с Гюго, Бальзаком, Гейне, Альфред де Мюссе, Жорж Санд. Большое влияние на Ф. Листа оказал Н. Паганини (1831), Ф. Шопен и Г. Берлиоз. На некоторое время Ф. Лист отказался от концертирования, усиленно работал над техникой, переложил для фортепиано капризы Н. Паганини в виде шести этюдов. В 1830-е гг. пишет статьи о социальном положении артистов во Франции, о Р. Шумане, начинает педагогическую деятельность, предпринимает путешествие по Швейцарии и Италии. К этому времени относятся его сборник пьес «Годы странствий», фантазии на темы

опер, переложения Пасторальной симфонии Л. Бетховена, сочинений Г. Берлиоза. Дав несколько концертов в Париже и Вене, Ф. Лист возвращается в Италию (1839), где пишет для фортепиано, завершает переложение симфоний Л. Бетховена. В 1839-48 гг. Ф. Лист объехал всю Европу с сольными концертами, был в России (1842 и 1848), Испании, Португалии, Турции. Результатом было большое состояние, давшее Ф. Листу возможность подвинуть дело постановки монумента Л. Бетховену в Бонне. Для музыкального торжества, сопровождавшего открытие памятника (1845), Ф. Лист написал кантату памяти Л. ван Бетховена. Как пианист-виртуоз Ф. Лист властвовал над публикой, создал школу, представителями которой являются Таузиг, Бюлов и др. В 1848 г. Ф. Лист посвятил себя капельмейстерской деятельности, поселившись в Веймаре. Благодаря ему, Веймар становится средоточием музыкальной жизни Германии. На оперной сцене и концертах, под управлением Ф. Листа выдвигается вперед все выдающееся в музыкальном искусстве, все молодое и талантливое: «Тангейзер» Р. Вагнера, не имевший успеха в Дрездене, получает оценку в Веймаре; впервые ставится «Лоэнгрин»; Г. Берлиоз, потерпевший неудачу с оперой «Бенvenuto Челлини», имеет полный успех в Веймаре; то же происходит и с оперой «Геновева» Р. Шумана. Ф. Лист с одинаковой симпатией относился к композиторам своей страны и чужих стран. Во время веймарского периода написаны месса и почти все оркестровые сочинения, симфонии и симфонические поэмы, фортепианные рапсодии, этюды, полонезы, ноктюрны.

В начале 60-х годов переселился в Рим, принял пострижение и звание аббата. Там он пишет оратории «Св. Елизавета», «Христос», четыре псалма, реквием и венгерскую коронационную мессу. В 1870-х гг. выступал как дирижер в Веймаре и Вене, в Пеште был выбран президентом основанной музыкальной академии. В 1886 г. Ф. Лист прощался с Европой: в Лондоне и Париже в его присутствии была исполнена его оратория «Св. Елизавета». Скончался в Байрейте, где и погребен. Последними композиторскими его трудами были второй Мефисто-вальс, симфоническая поэма «От колыбели до могилы» и несколько фортепианных пьес. Оратория «Св. Станислав» осталась незаконченной.

Творчество И. Брамса. Иоганнес Брамс (1833–1897) – немецкий композитор и пианист, один из главных представителей музыкального романтизма.

Родился в Гамбурге. Первые уроки музыки дал отец, который привил ему навыки игры на различных струнных и духовых инструментах. После мальчик обучался игре на фортепиано и теории композиции у О. Косселя и Э. Марксена. В четырнадцать лет окончил частное реальное училище. По рекомендации друга, скрипача И. Иоахима, И. Брамс познакомился с Р. Шуманом (1853), был принят им как ученик и сын, жил в доме до самой смерти Р. Шумана (1856), всю жизнь находился в плену обаяния Клары

Шуман. В 1857–59 был учителем музыки и хоровым дирижером при дворе Детмольда, написал две оркестровые серенады.

«Гамбургский период» начался с триумфального исполнения фортепианного концерта ре-минор. В эти годы создаются квартеты, трио Си-мажор, три фортепианные сонаты, множество скрипичных пьес. На один сезон он получил место хормейстера Венской вокальной академии (1863), в 1864 г. вернулся в Гамбург, создает трио для валторн Ми-мажор, работает над «Немецким реквиемом» (1868).

В 1870-е гг. И. Брамс начал свою деятельность в качестве артистического директора «Общества друзей музыки» в Вене, выступал с концертами в Лейпциге, под Мюнхеном начал работать над большой симфонической формой, создал два скрипичных квартета, Первую и Вторую симфонии, скрипичный концерт Ре-мажор и сонату для скрипки Соль-мажор, стал почетным доктором университета в Бреслау. В 1880-е гг. И. Брамс встретился и подружился с И. Штраусом, завершил Второй фортепианный концерт, Третью и Четвертую симфонии, вторую и третью сонаты для скрипки, фортепианное трио, концерт для скрипки и виолончели. И. Брамс был в зените славы. Заключительная фаза его жизни была спокойной и размеренной. И. Брамс не переставал работать, в последние годы завершил цикл немецких народных песен.

И. Брамс работал практически во всех жанрах кроме оперы, им написано более 80-ти произведений: песни, серенады для оркестра, вариации на гайдновскую тему для оркестра, два секстета для струнных инструментов, два фортепианных концерта, несколько сонат для фортепиано и для фортепиано со скрипкой, с виолончелью, кларнетом и альтом, фортепианные трио, квартеты и квинтеты, вариации, пьесы для фортепиано, кантата «Ринальдо», рапсодия для соло-альта, мужского хора и оркестра, «Немецкий реквием», скрипичный концерт, концерт для скрипки и виолончели, две увертюры, симфонии.

ТЕМА 8. РАЗВИТИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЫ В XIX ВЕКЕ

Итальянская опера. Два искусства – литература и музыка – выступили на передовые позиции в формировании итальянского романтизма. В 1816 г. (в год создания оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини) писатели-романтики опубликовали манифест в журнале, главным редактором которого был один из карбонариев. Началась борьба с нормами классицизма в литературе. Писатели-романтики провозгласили отказ от использования средневековых тем и идеализации старины, но сюжеты из истории Италии продолжали считать лучшим проявлением патриотизма и героики.

В музыке формирование национальной школы было вначале не столь явным, как в литературе. Но именно в музыке Италии сформировалась национальная школа, значение которой широко выходит за пределы итальянской культуры.

Главная черта итальянской музыки – господство в ней **оперы**. К XIX веку итальянская опера уже прошла двухвековой путь развития, а в XIX столетии стала выражать не интернациональные, а итальянские идеи и чаяния. Генрих Гейне писал об итальянской опере: «Бедной поработанной Италии запрещается говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца. Все свое негодование против чужеземного владычества, свое воодушевление свободой, свое бешенство перед сознанием собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии, и, вместе с тем, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную жажду помощи – все это претворяет она в мелодии». Действительно, мелодия – душа итальянской музыки. Мелодии итальянских песен и итальянских опер просты и естественны, легко запоминаются и входят в музыкальный быт итальянцев.

Эпоха классицизма создала блестящий виртуозный типично итальянский стиль пения – *bel canto* («прекрасное пение»). В этом стиле писались старые оперы-*seria*, которые со временем превратились в «концерт в костюмах». Демократичные и простые мелодии легче находили себе дорогу в комических операх-*buffa*. Но и этот жанр к началу XIX века требовал обновления.

Обновление итальянского музыкального искусства произошло именно в жанре оперы. Создателем новой национальной оперной школы был Джоаккино Россини. Свое наивысшее выражение она получила в музыке Джузеппе Верди. Благодаря творчеству этих двух композиторов итальянская музыка XIX века возвысилась до общеевропейского уровня и стала любимой во всем мире.

Джоаккино Россини (1792–1868) – выдающийся итальянский оперный композитор, автор 38 опер. Его музыка отличается легкостью, красотой, простотой и доступностью для восприятия. Она полна чистой радости, неподдельного веселья, жизнерадостного оптимизма. Итальянцы ласково называли Дж. Россини «лебедь из Пезаро» (Пезаро – город, где родился композитор). Чрезвычайно музыкально одаренный, Дж. Россини написал первую оперу еще в 14 лет. Потом оперы появлялись одна за другой. Музыкальная плодовитость композитора удивительна. Он создатель выдающихся опер-*buffa* и реформатор оперы-*seria* («Танкред», 1813). В жизни Дж. Россини выделяется период работы в Неаполе (1814–1823) и парижский период (1824–1836).

Композитор был удивительным жизнелюбом и потрясающим красавцем. Ему пришлось пережить жизненный кризис – созданная им в 1829 г. опера «Вильгельм Телль» о национальном швейцарском герое-освободителе

(особую известность получила увертюра к «Вильгельму Теллю») была холодно принята публикой, после чего Дж. Россини не написал больше ни одной оперы. Началось так называемое «сорокалетнее молчание Россини». Тем не менее, в последние годы композитор создал много духовной музыки и стал автором великолепной книги кулинарных рецептов, которая пользуется популярностью у итальянцев и по сей день. Среди опер Дж. Россини – «Золушка», «Сорока-воровка», «Дева озера» (по В. Скотту), «Моисей в Египте», «Отелло», «Итальянка в Алжире» и др., но жемчужиной творчества композитора считается опера **«Севильский цирюльник» (1816)**.

Опера была создана за неправдоподобно короткий срок – всего за 20 дней. Была предназначена для постановки в Риме во время карнавальных праздников. По контракту с импресарио Дж. Россини должен был написать оперу за три недели, сообразуясь «с природой голосов» и «требованиями синьоров-певцов». Композитор блестяще справился с заданием, используя в опере музыкальный материал из ранее написанных сочинений.

На первом представлении опера провалилась. Против Дж. Россини использовали специально нанятых людей (клакеров), которые освистали произведение. Но уже второе представление прошло с огромным успехом. По жанру «Севильский цирюльник» – опера-buffa. Либретто оперы было написано либреттистом Стербини по комедии Бомарше – первой части знаменитой трилогии. Действие в «Севильском цирюльнике» происходит раньше, чем в «Свадьбе Фигаро» В.А. Моцарта.

Комедия Бомарше о хитром слуге, который устраивает личное счастье своего господина, значительно переработана. Из нее исчезла социальная сатира, главный акцент перенесен на веселье, комизм положений, наивный юмор демократического театра. Персонажи французской комедии приближены к действующим лицам итальянского народного театра (комедии масок). Это такие типажи как монах, ханжа, ученый, слуга, легкомысленная девица, одураченный старик. Изысканный аристократ граф Альмавива превращен в пылкого и искреннего юношу, вызывающего сочувствие публики. Опекун юной красавицы Розины – Бартоло – типичный ворчливый старик. Розина – веселая плутовка, готовая на все ради любви. Главная идея оперы состоит в прославлении смелости и предприимчивости и осмеянии тупости и лицемерия. В опере номерная драматургия с господством сольных номеров. Соблюдена типичная композиция оперы-buffa – двухчастная, с двумя большими финалами в конце I и II действия. Всего в опере два действия, 4 картины (по две в каждом действии). Завязка связана с влюбленностью графа Альмавивы в Розину. Взаимное чувство молодых людей наталкивается на неожиданное препятствие в лице старого опекуна девушки. Помочь графу берется «мастер на все руки», ловкий слуга Фигаро. Экспозиция рассредоточена в двух картинах. В первой картине, в замечательной «Серенаде» показан лирический образ Альмавивы и образ

Фигаро. Вторая картина посвящена показу Розины, ее опекуна дона Бартоло и советчика Бартоло – монаха дона Базилио (со знаменитой арией о клевете). Кульминация достигается в финале I действия и связана с переодеванием графа в солдата, которое является разбирать офицер с командой солдат. Очередные суматохи и переодевания в 3 и 4 картинах ведут к развязке, когда стараниями Фигаро заключается брак между Розиной и Альмавивой, а дон Бартоло остается с носом.

В «Севильском цирюльнике» Дж. Россини обновил приемы старой оперы-buffa, обогатил и преобразил традиционные оперные формы. И в творчестве самого Дж. Россини, и во всей мировой музыкальной культуре «Севильский цирюльник» стал высшей точкой и, одновременно, завершением развития комической оперы как жанра.

Джузеппе Верди (1813–1901) – выдающийся итальянский оперный композитор. Он выступил как реформатор итальянской оперы после кризиса 30–40-х гг. XIX в., связанного с культом красивого голоса и виртуозности. В оперу, из которой в угоду виртуозным ариям исчез драматический смысл, Дж. Верди вернул драматургическую цельность, динамизм, целенаправленность развития действия.

Дж. Верди называют композитором-реалистом, т.к. в своих лучших сочинениях он отразил мысли и чувства, свойственные его соотечественникам, сумел создать сценические ситуации, которые поражают своей жизненной правдивостью.

В своих операх Дж. Верди отразил лучшие традиции итальянской оперы (особенно Дж. Россини), которые проявились в яркой сценичности его произведений. Его оперы смотрятся с неизменным интересом, который только усиливается по мере приближения к развязке.

Оперное творчество Дж. Верди является одним из высочайших достижений мировой музыкальной культуры наряду с операми В.А. Моцарта, Дж. Россини, П.И. Чайковского и др.

За период с 30-х по 90-е гг. XIX в. Дж. Верди создал 26 опер. Их отличительная черта – сюжеты, раскрывающие социальную несправедливость. Таковы оперы «Риголетто» (1851), «Травиата» (1853) – редчайший пример оперы на современный сюжет, «Аида» (1870). Большой известностью пользуются также две оперы на сюжеты В. Шекспира – «Отелло» (1887) и последняя опера «Фальстаф» (1893), жизнерадостная комедия, которую иногда называют прощальной улыбкой гения.

Итальянский оперный веризм. *Музыкальный веризм* (название происходит от итал. Vero, что значит «истинный, правдивый») – это ведущее направление итальянской оперной музыки, возникшее во второй половине XIX в. и продолжившее развитие до начала XX в. Это направление, ставившее перед собой цель правдиво отражать действительность, отвечало вкусам широких масс оперной публики. Творческие искания компози-

торов-веристов, которые отталкивались от реалистических традиций музыки Дж. Верди и Ж. Бизе и французской лирической оперы (Гуно), были весьма прогрессивными. Для опер веристов были характерны демократичность сюжетов, образов, стремление к простоте и доступности музыкального языка. К ведущим чертам оперного веризма относятся:

- сжатость, напряженность действия;
- изображение жизни простых людей: бродячих комедиантов («Паяцы» Р. Леонкавалло), нищих студентов («Богема» Дж. Пуччини), сицилийских крестьян («Сельская честь» П. Масканьи);
- подмена драмы характеров драмой ситуаций;
- замена арий лаконичными ариозо;
- преобладание женских образов.

К отрицательным чертам веристской драмы относят отсутствие глубоких художественных обобщений, тяготение к чертам натурализма и мелодрамы. В этих операх, в соответствии с традициями итальянской музыки, при значительном обогащении оркестра сохранялась ведущая роль певца.

Джакомо Пуччини (1858–1924) – наиболее значительный итальянский оперный композитор рубежа XIX–XX в. В его творчестве нашли продолжение лучшие традиции итальянской оперной классики и французской реалистической оперы. Дж. Пуччини является одним из наиболее крупных представителей «веризма».

Родился в Лукке (Италия), в семье музыканта. Еще прапрадед Джакомо был городским композитором. Когда в возрасте 5 лет мальчик лишился отца, городской магистрат из уважения к 4-м поколениям музыкантов обеспечил ему наследственную должность городского органиста.

Мальчик рано полюбил музыку. В школьные годы он пешком ходил в Пизу, чтобы послушать «Аиду» Дж. Верди. Дж. Пуччини обучался музыке в Лукке, где его покровителем стал местный врач, и в Миланской консерватории, которую закончил в 1883 г. Годы учебы в консерватории стали источником сюжета оперы «Богема». Хозяйка квартиры, которую композитор снимал вместе с друзьями, запрещала Дж. Пуччини не только играть по вечерам, но и топить печку, чтобы не портить мебель копотью.

Оперным творчеством он занялся лишь после завершения своего музыкального образования и сразу же достиг значительных успехов (опера «Манон Леско» по произведению аббата Прево, посвященная Эльвире Бонтури – замужней женщине с двумя детьми, которая, не боясь общественного мнения и знатных родственников, переехала жить к композитору). Но мировую известность ему принесла опера «Богема».

Большую часть своей жизни Дж. Пуччини провел в своей вилле под Луккой и в Виареджо, занимаясь там сочинением музыки. Время от времени он совершал турне по Европе.

В творческом наследии Дж. Пуччини главное место занимают оперы, из которых наиболее известны «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Чио-Чио-Сан». В них выражены важнейшие черты его творчества: жизненный сюжет с умело выбранными острыми драматическими ситуациями, глубокое сочувствие к жизни простых людей, концентрированность действия, сценичность, яркий, эмоциональный стиль. Кроме того, он писал одноактные оперы («Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки»), а также произведения для оркестра и хора.

Мелодия у Дж. Пуччини сентиментальна и довольно проста по колористике музыкальных приемов. Вокальные партии у него почти полностью дублируются инструментами. Особенно широко разработаны им речитативы, что является характерной чертой «веризма». Однако у Дж. Пуччини встречаются яркие гармонические находки, и он умело оперирует голосами певцов.

Развивая принципы Дж. Верди, Дж. Пуччини создал новый для итальянского оперного искусства речитативно-ариозный стиль, ставший одним из главных компонентов современной европейской оперы.

Французская опера. Жорж Бизе (1838–1875) – французский композитор XIX в., автор оперной и симфонической музыки.

Ж. Бизе родился в Париже. Его нарекли звучными именами трех полководцев: Александра-Цезаря-Леопольда, но в семье называли Жоржем. Родители отличались музыкальностью, в доме много музицировали. Выдающиеся способности мальчика обнаружились рано: четырех лет он уже знал ноты, десяти – поступил в Парижскую консерваторию, где пробыл девять лет, неоднократно получал премии на внутриконсерваторских конкурсах – по фортепианной и органной игре, полифонии и композиции, что завершилось в 1857 получением большой Римской премии, предоставлявшей право на длительную заграничную командировку.

Ж. Бизе учился у Гуно и Ф. Галеви. В годы консерваторского обучения Ж. Бизе создал симфонию, кантату, оперетту «Доктор Миракль», в качестве пианиста добился всеобщего признания. 1857–1860 гг. как лауреат консерватории Ж. Бизе провел в Италии. Написал комическую оперу «Дон Прокопио», симфонию-кантату «Васко да Гама» на сюжет Л. Камозенса, ряд оркестровых пьес. В Париже содержит семью частными уроками, сочинением музыки в легком жанре, переложениями и корректурой чужих сочинений, он отказался от карьеры пианиста, хотел отдаться композиторской деятельностью. В 1863 состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга», «Пертской красавицы» по роману В. Скотта (1867). 1872 состоялась премьера музыки к пьесе А. Доде «Арлезианка». Две сюиты из 1872 и 1885 гг. вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Ж. Бизе заинтересовался сюжетом «Кармен», в 1873–1874 гг. приступил к написанию музыки. Сюжет оперы заимствован из новеллы

П. Мериме, Мельяк и Галеви создали либретто. В 1875 г. премьера была неудачной. Спустя три месяца, Ж. Бизе внезапно скончался, и лишь после его смерти начался ее триумфальный успех. Историческое значение оперы не только в ее художественной ценности, в ней впервые была с мастерством обрисована драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека. В Париже постановка оперы была возобновлена в 1883 г. и занимает одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Немецкая опера. Рихард Вагнер (1813–1883) – один из наиболее выдающихся немецких композиторов, музыкант гениальной одаренности, творчество которого оставило глубочайший след в истории европейского музыкального искусства.

В немецкой музыке послебетховенского времени не было композитора с такими новаторскими замыслами и настойчивостью в борьбе за их осуществление, как Р. Вагнер. Он вошел в историю музыки как реформатор оперного искусства, как создатель музыкальной драмы. Р. Вагнер восстал против диктатуры певца, не считающейся с драматическим смыслом, против пустой вокальной виртуозности, характерной для итальянских опер того времени, против нагромождения внешних эффектов в «большой» французской опере. Вел борьбу за немецкое национальное искусство, пришел к идее синтеза музыки и драмы и к громадному перевесу инструментально-симфонической музыки. Оперы Р. Вагнера изобилуют страницами программно-симфонической музыки. В его творчестве произошло превращение оперы в грандиозную драматизированную программную вокально-симфоническую.

Рихард родился в семье полицейского чиновника, его отец вскоре умер. Р. Вагнер посещал школу в Дрездене, затем в Лейпциге, рос в театральной среде. В 15 лет он написал свою первую театральную пьесу, а в 16 начал сочинять музыку. В 1831 г. поступил в Лейпцигский университет, начал заниматься теорией музыки под руководством К.Т. Айнлига, кантора церкви св. Фомы. Год спустя созданная Р. Вагнером симфония была с успехом исполнена в главном концертном зале Лейпцига Гевандхаузе. В 1833 г. получил место театрального хормейстера в Вюрцбурге и сочинил оперу «Феи» (по пьесе К. Гоцци «Женщина-змея»), Отныне и до конца жизни Р. Вагнер сам писал либретто своих опер. В 1835 г. написал свою вторую оперу «Запрет любви» (по комедии У. Шекспира «Мера за меру»). Р. Вагнер дебютировал как дирижер, женился на певице Минне Планер и вместе с ней обосновался в Кенигсберге, где ему была предоставлена должность музидиректора городского театра. В 1837 г. занял аналогичную должность в Риге, начал писать оперу «Риенци» (по роману английского писателя Э. Булвер-Литтона). В Риге развернул активную дирижерскую деятельность, исполняя музыку Л. ван Бетховена. Р. Вагнер произвел подлинную револю-

цию в искусстве дирижирования: для достижения полного контакта с оркестром он отказался от обычая дирижировать, стоя лицом к публике, и повернулся лицом к оркестру, также он осуществил разделение функций правой и левой рук. В 1839 г. в Париже он сблизился с Мейербером, Ф. Листом, Г. Берлиозом. Источником его заработков была работа для издательств и театров. Опера «Летучий голландец» (1843) была воспринята сдержанно. Начиная с нее, Р. Вагнер постепенно отходит от традиционной для номерной структуры. Центральная для оперы тема искупления женской любовью становится сквозным сюжетом всего творчества Р. Вагнера: оперы «Тангейзер» (1845) и «Лоэнгрин» (1848). Роль носителя музыкального содержания принимает на себя оркестр, отрывки и целые сцены переходят друг в друга без отчетливо выраженных цезур, в сольных вокальных партиях преобладает гибкий и свободный ариозный стиль.

Р. Вагнер принял участие в дрезденском антиправительственном мятеже и после его поражения (1849) бежал сначала в Веймар (к Ф. Листу), а затем, через Париж, в Швейцарию. Будучи объявлен государственным преступником, он 13 лет не пересекал границы Германии. В 1850–51 гг. написал антисемитский памфлет «Еврейство в музыке» и работу «Опера и драма», обобщившую его идеи о музыкальном театре; начал работать над словами и музыкой цикла опер по древним скандинавским сагам и средневековому германскому эпосу. К 1853 г. текст будущей тетралогии «Кольцо нибелунга» был отпечатан и прочитан друзьям, к числу которых принадлежали меценат О. Везендонк и его жена Матильда. Пять ее стихотворений послужили основой песен Р. Вагнера для голоса и фортепиано, а драматическая история запретных отношений Р. Вагнера с женой друга нашла свое отражение в музыкальной драме «Тристан и Изольда». В 1858 г. Р. Вагнер покинул Швейцарию, а в 1860 воссоединился с женой в Париже. В 1861 г. в Парижской опере был поставлен «Тангейзер». В 1862 г. Р. Вагнер получил полную амнистию и право на беспрепятственный въезд в Германию и тогда же окончательно разошелся со своей женой. В 1863 г. он с успехом дирижировал в Вене, России, европейских странах, по приглашению короля Баварии Людвига II поселился близ Мюнхена, завершил оперу «Нюрнбергские майстерзингеры» (1868). Из-за придворных интриг пребывание в Баварии оказалось недолгим. В Мюнхене были поставлены первые оперы «Золото Рейна» и «Валькирия». В 1872 г. завершил последнюю оперу цикла «Закат богов». Открытие байрейтского фестивального театра состоялось летом 1876 постановкой всего «Кольца нибелунга» (около 18 часов) под управлением Г. Рихтера. Форма оперы поддерживается системой лейтмотивов, каждый из которых несет символический смысл, указывая на определенного персонажа, понятие или предмет. В 1877 г., надеясь возместить понесенные потери, Р. Вагнер дирижировал концертами в Лондоне, приступил к сочинению оперы «Парсифаль» по мотивам романа средневеко-

вого поэта-рыцаря В. фон Эшенбаха. Большую часть 1880 Р. Вагнер провел в Италии. Вскоре «Парсифаль» был завершен, и на последних в жизни Р. Вагнера байрейтских торжествах 1882 состоялась его премьера под управлением Г. Леви. В 1882 Р. Вагнер выехал в Венецию, где вскоре умер от сердечного приступа. Похоронен в Байрейте.

ТЕМА 9. НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ШКОЛЫ 2-Й ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Чешская музыкальная культура. Чехия потеряла независимость в битве при Белой Горе (близ Праги) в 1620 г. С тех пор она попала под власть династии Габсбургов. Происходило онемечивание чешского народа. До сих пор многие чехи говорят на немецком языке. Но в XVIII–XIX веках началось движение «будителей», которое утверждало национальную самобытность чешского народа. Первый этап этого движения – с 1770 по 1820-е годы, – связан с деятельностью чешских просветителей, с интересом к прошлому народа. Во время второго этапа (с 1820-х по 1848 год) возрастает интерес к истории и происходит «создание» эпоса. Им стала «Краледворская рукопись» Вацлава Ганки – литературная мистификация, которая стала заменой настоящего чешского эпоса. В этот же период Франтишек Ладислав Челяковский издает сборники восточнославянских и чешских народных песен, с которых начинается изучение чешского фольклора. В 40-х годах XIX века Карел Эрбен выпускает 3 тома «Чешских народных песен». Тогда же из «будителей» выдвигаются талантливые поэты и писатели.

Третий этап национально-освободительной борьбы начался с середины 1850-х годов (после революции 1848 г. и реакции) и набрал силу после поражения (хотя и не окончательного) империи Габсбургов. В это время выдвинулись 3 классика чешской культуры: Ян Неруда (1834–1891) в литературе; Йозеф Манес (1820–1871) в живописи; **Бедржих Сметана** (1824–1884) в музыке. Этот композитор, автор замечательной оперы – «Проданная невеста», повторил судьбу Л. ван Бетховена (в конце жизни его настигла глухота).

Роль чешских музыкантов в мировом музыкальном искусстве всегда была чрезвычайно большой. Чехами были многие композиторы знаменитой Мангеймской капеллы (Ян Стамиц и др.), наставником Ф. Шопена был чешский музыкант и педагог Войцех Живный, в России писал балеты чех Минкус.

Консерватория в Праге была открыта еще в 1811 г. Однако слава Праги как музыкального центра Европы еще с XVIII века была связана с блистательными постановками опер В.А. Моцарта («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»).

Чешская национальная музыка основывается на народной песне. Кроме древних пластов фольклора, дошедших от XV–XVI вв. (для них характерна метрическая и ритмическая неквадратность) существуют эпические песни, связанные с эпохой гуситских войн. Самый знаменитый гуситский гимн (такие гимны во многом схожи с протестантскими хоралами в Германии) – гимн таборитов «Кто вы, Божьи воины».

В первой четверти XIX века особое значение в музыкальной культуре приобретает танец как выражение неукротимости чешского духа. Чехия – родина *польки*. Популярными были также обрядовые танцы «коло» (круг), «фидловачка» (славление весны). В Чехии не было деления на «бальные» и народные (т.е. простые) танцы. В городе и в деревне танцевали одно и то же. Общедоступные танцевальные вечера были выражением патриотизма. Они назывались «чешскими балами». Множество танцевальных оркестров было в Праге 30-х годов XIX века (30 оркестров). В это время в стране работала целая плеяда композиторов – авторов танцевальной музыки.

Кроме бытовой польки, в лучших образцах которой выявляется дух чешского народа от героики до лирики (подобно полонезам Ф. Шопена), популярны были *скочна* и трехдольный танец *соседска*. Типично чешским явлением был также танец *фуриант* (в переводе с чешского «гордец»). Вначале этот танец был пародией на зажиточного крестьянина, позже стал выражать удаль и молодечество. Для фурианта, который примыкает к группе танцев «матеников» (от чешского «путаница, беспорядок») характерен затейливый ритм, где свободно совмещаются четные и нечетные размеры.

Младший современник Б. Сметаны, композитор А. Дворжак сделал фуриант воплощением героического духа вольнолюбия, присущего потомкам гуситов.

Антонин Дворжак (1841–1904) – замечательный чешский композитор, охватил в своем творчестве все жанры: оперу и симфонию, ораторию и кантату, концерт, камерно-инструментальную и вокальную музыку. Он создал 10 опер, 9 симфоний, 2 тетради «Славянских танцев», свыше 70 песен и романсов, хоры и др. сочинения.

Будущий композитор родился 8 сентября 1841 г. в деревне Нелагозевес недалеко от Праги, в семье мясника. С 13 лет работал помощником мясника, но с детских лет отличался музыкальностью и научился играть на скрипке, позже на альте и органе.

С 1857 г. (с 16 лет) Антонин учился в Пражской органной школе. Здесь он приобрел навыки композиции, а также начал играть в оркестре оперного театра. Период с 1867 по 1877 – годы становления. Его музыкальными кумирами в это время были Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, немецкий композитор Р. Вагнер, Ф. Лист и Б. Сметана. В это время композитор много сочиняет. В 1865 г. появляются 1 и 2 симфонии, вокальный цикл

«Кипарисы», в 1873-74 гг. – 3 и 4-я симфонии. В 70-е годы начинается оперное творчество А. Дворжака: созданы оперы «Альфред» (на средневековый сюжет из рыцарской жизни в Дании, 1870), «Король и угольщик» (на сюжет популярной чешской сказки, 1871), «Упрямыцы» (на сюжет из народной жизни, 1874), «Ванда» (польский патриотический сюжет, 1875), «Хитрый крестьянин» (1877). В эти же годы композитор обращается и к патриотической теме – в кантате «Наследники Белой горы» и вокальных «Моравских дуэтах».

В 1873 г. А. Дворжак женится. Возникают трудности с содержанием семьи, и он обращается к правительству за предоставлением государственной стипендии. В жюри, рассматривавшем просьбу, был немецкий композитор И. Брамс, который высоко оценил творчество А. Дворжака и предоставил ему не только стипендию, но и возможность издавать произведения. В 1879 г. состоялось личное знакомство двух композиторов. С этого момента они стали друзьями.

С конца 70-х годов начинается расцвет творчества и признание А. Дворжака на родине. Особую известность композитор приобрел после исполнения первой тетради «Славянских танцев» (написана в 1878 г.). В Праге был проведен концерт только из его произведений. В 1884 г. прошли триумфальные гастролы в Лондоне. Позже композитору присудили почетную степень доктора музыки Кембриджского университета (кроме него такой чести были удостоены еще русский композитор П.И. Чайковский и норвежец Э. Григ). В этом же году он создал ораторию «Святая Людмила», которая стала первой чешской ораторией. В 1882 г. он написал оперу «Димитрий» на сюжет из русской истории, в 1883 – «Гуситскую увертюру» для оркестра. Композитор был крайне требовательным к себе, поэтому он решил не учитывать свои ранние четыре симфонии. Таким образом, в 80-е годы он пишет новые 2, 3 и 4 симфонии (1885, 1887, 1889), и еще одну тетрадь «Славянских танцев» (1886).

В 1888 г. он знакомится с П.И. Чайковским. Композиторы становятся друзьями, и в 1890 г. П.И. Чайковский приглашает А. Дворжака на гастролы в Россию. Гастролы в Москве и Петербурге проходят с большим успехом. С этого момента начинается признание широкое композитора за рубежом. В 90-х годах он как дирижер собственных сочинений посещает Лондон, Берлин, Будапешт, Нью-Йорк. С 1890 г. возглавляет класс композиции в Пражской консерватории, а с осени 1892 г. на 2,5 года отправляется в США. Здесь А. Дворжак на выгодных материальных условиях работает как дирижер и руководитель Нью-Йоркской консерватории. Таким образом, у истоков американской музыки стоит чешский композитор. Особую известность во всем мире приобретает его последняя, по новой нумерации 5-я симфония, названная «Из Нового Света» (1893). Ее премьера в Нью-Йорке проходит с триумфальным успехом. В симфонии использованы

мотивы негритянской и индейской народной музыки. Еще одним произведением американского периода становится Концерт для виолончели с оркестром h-moll.

В последние годы жизни у А. Дворжака появляется плеяда учеников в Пражской консерватории, многие из которых в будущем станут замечательными композиторами. В 1896 г. он пишет ряд симфонических поэм на сюжеты народных легенд – «Водяной», «Полуденница», «Золотая прялка», «Лесной голубь». Последними произведениями становятся оперы – комическая «Черт и Кача» (1899) и лирическая «Русалка» (1901). В 1904 г. композитор умирает.

Норвежская музыкальная культура. Особенностью музыкальных культур севера Европы (Дании, Норвегии, Швеции) является более позднее становление по сравнению с другими западноевропейскими странами.

Во второй половине XIX века наиболее яркие достижения норвежской музыки связаны с именем **Эдварда Грига** (1843–1907), первого норвежского композитора всемирного значения.

Норвегия второй половины XIX в. была слабой в экономическом отношении страной. С XVI до начала XIX вв. она находилась в подчинении у Дании, в XIX в. – у Швеции. Только в 1905 г. страна приобрела полную независимость.

Годы жизни Э. Грига пришлись на подготовку и разгар освободительного движения. Только в 1885 г. норвежский язык был признан официальным языком нации (до того норвежцы были вынуждены использовать в качестве официального языка датский). С этого момента начинается расцвет национальной литературы. Достигает расцвета творчество норвежских драматургов Генрика Ибсена (1828–1906) и Бьернстерне Бьернсона (1832–1910). Начинается собирание национального фольклора – песенные и танцевальные мелодии норвежского народа собирает известный скрипач и композитор Улле Буль («Паганини Севера»). Норвежские композиторы пишут музыку в различных жанрах. Кьерульф пишет ряд романсов, Рикард Нурдрок становится автором гимна Норвегии, Свенсен пишет две симфонии, 4 «Норвежские рапсодии», камерно-инструментальные сочинения, Синдинг – оперу «Священная гора», четыре симфонии, песни.

Источником вдохновения для Э. Грига – первого норвежского композитора мирового значения – всегда служил национальный фольклор. Э. Григ писал: «Я почерпнул богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого клада, являющегося непочатым источником норвежского национального духа, попытался создать национальное искусство».

Народная музыка Норвегии весьма разнообразна. Она состоит из:

- а) лирико-эпических песен скальдов (народных сказителей эпохи средневековья), которые напоминают русские былины;
- б) пастушьих инструментальных наигрышей куллок;

в) норвежских песен-веснянок с характерным пунктирным ритмом в размере 6/8;

г) народной фантастики в сказаниях о гномах-коболях, троллях, домовых, водяных (примером может служить фортепианная пьеса Э. Грига «Кобольд», его же «В пещере горного короля» из музыки к драме «Пер Гюнт»).

Особенностью национальной скрипичной музыки является сложный орнамент с использованием мордентов и трелей (пример – припев «Песни Сольвейг» из «Пер Гюнта»).

Важной частью норвежской народной музыки являются крестьянские танцы, которые исполнялись на норвежской народной скрипке «*слоттер*». Наиболее популярны три танца:

1. *спрингар* – прыжковый парный танец нечетного размера в стремительном движении;

2. *халлинг* – удалой мужской танец, в четном размере, с неожиданной сменой характера движения;

3. *гангар* – танец-шествие (в размере 6/8) умеренного склада, исполнявшийся обычно на деревенских свадьбах.

Э. Григ воплотил эти танцы и песни в своем творчестве. Это композитор гениальной одаренности, огромной целеустремленности в решении творческих задач, ставший основоположником норвежской музыкальной классики.

Родился в 1843 г. в г. Бергене, в семье дипломата. Мать была одаренной пианисткой и стала первой учительницей сына. Музыкальное образование получил в Германии, в Лейпцигской консерватории (1828–1862). В 1862–1866 гг. жил в Копенгагене – музыкальном центре Скандинавии, где подружился с норвежским пианистом и композитором романтического направления Нильсом Гаде, скрипачом Улле Булем, композитором Рикардом Нурдроком. Создает произведения романтического плана, в которых еще не выявился его подлинно национальный стиль (фортепианные циклы «Юморески», «Поэтические картинки», фортепианную и скрипичную сонаты).

Наиболее плодотворным становится период жизни в Христиании (ныне Осло) /1866–1874/. Здесь он выступает с концертами, становится руководителем филармонического общества, пропагандирует музыку композиторов-романтиков, еще не известных в Норвегии (Р. Шумана, Ф. Листа, Р. Вагнера) и норвежских авторов, пишет наиболее значительные сочинения, среди которых – фортепианный концерт а-moll и музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт». Последнее сочинение принесло ему всенародную любовь и сделало известным в мире. В 1869–1870 совершил поездку в Рим к Ф. Листу, получив от него серьезную духовную поддержку в деле создания национальной музыки.

С 1870-х и до конца жизни жил в Бергене. Получил признание на родине и за рубежом (избран почетным членом Шведской и Лейденской (Голландия) академий, доктором музыки Кембриджского университета). Наиболее известные сочинения этого периода – 4 тетради замечательных «Лирических пьес», сюита «Из времен Хольберга», романсы и песни (всего их 125, наиболее известен романс «Сердце поэта»). В 1890-х гг. знакомится с П.И. Чайковским и совершает большое концертное турне по Европе. В последние годы живет уединенно. Смерть Э. Грига в 1907 г. становится национальным трауром для Норвегии.

ТЕМА 10. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИМПРЕССИОНИЗМ

Во Франции на рубеже XIX–XX вв. возник музыкальный импрессионизм, появлению которого способствовали импрессионизм в живописи и символизм в литературе. Этот стиль характерен для творчества К. Дебюсси, его черты присутствуют в музыке М. Равеля. Клод Дебюсси и Морис Равель – два великих французских композитора XX в., определивших тенденции развития французской музыки с 1880-х гг. до середины XX в.

Клод Ашиль Дебюсси (1862-1918) – французский композитор, представитель музыкального импрессионизма. От импрессионизма в живописи он воспринял особое отношение к пространству и времени, радостное мирозерцание, стремление к обновлению параметров выразительности. От символизма в литературе – эстетику суггестии: поэтический или музыкальный язык должен обладать мощной внушающей функцией. К. Дебюсси определял сущность своего стиля через понятие «арабеска» (букв, «извилистая линия в орнаментике») – это образ, схваченный мгновенно в его вибрирующих красках, это таинственность в незаконченном.

Родился в г. Сен-Жермен-ан-Ле в семье скромного достатка. Первые уроки фортепианной игры получил от А.-Ф. Моте. В 1873 г. поступил в Парижскую консерваторию, 11 лет учился у А. Мармонтеля (фортепиано), А. Лавиньяка, Э. Дюрана и О. Базиля (теория музыки). В 1876 г. сочинил первые романсы на стихи Т. Де Банвиля и П. Бурже. С 1879 по 1882 гг. проводил летние каникулы как «домашний пианист» в замке Шенонсо, а затем у Н. фон Мекк в Швейцарии, Италии, в Вене, России. Особенно важным оказалось знакомство с музыкой русских композиторов петербургской школы. В 1884 получил Римскую премию за кантату «Блудный сын», провел в Риме два года, где познакомился с поэзией прерафаэлитов, сочинил поэму для голоса с оркестром «Дева-избранница» на текст Г. Россетти. Посещал оперные спектакли в Байрете, вагнеровское влияние отразилось в вокальном цикле «Пять стихотворений Бодлера». Увлекался экзотическими оркестрами, яванским и аннамитским, которые он слышал

на парижской Всемирной выставке (1889), восхищался сочинениями М.П. Мусоргского, григорианским пением. В 1890 начал работу над оперой «Родриг и Химена» на либретто К. Мендеса (долгое время рукопись считалась утерянной, инструментована Э. Денисовым). В эти годы композитор стал постоянным посетителем кружка поэта-символиста С. Малларме, увлекся творчеством Э. По. В 1893 г. приступил к сочинению оперы по драме М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (поставлена в 1902), а год спустя по эклоге С. Малларме закончил симфоническую прелюдию «Послеполуденный отдых фавна». С юности был знаком с писателем П. Луис, А. Жидом, ученым-лингвистом Р. Годе. Первый концерт прошел в Брюсселе (1894) на фоне новых полотен Ренуара, Писсаро, Гогена.

1894–99 гг. – годы создания трех Ноктюрнов для оркестра, задуманных как скрипичный концерт для Э. Изаи. Среди других сочинений – струнный квартет соль минор (1893), в котором отразилось увлечение восточными ладами, вокальный цикл «Лирические прозы» (1893) на собственные тексты, «Песни Билитис» по стихотворениям П. Луиса, «Ивняк», незаконченный цикл для баритона с оркестром на стихи Россетти, фортепианный цикл «Эстампы», три симфонических эскиза «Море» (1904), вокальные циклы «Три песни Франции», вторая тетрадь «Галантных празднеств» на стихи П. Вердена. Начинает выступать в периодической печати с остроумными рецензиями на события текущей музыкальной жизни (после смерти К. Дебюсси собраны в сборник «Господин Крош – антидилетант», 1921). Появляется большинство его фортепианных произведений: «Образы» (1905–07), сюита «Детский уголок» (1906–08), посвященная дочери Шушу, Прелюдии для фортепиано (1910–13). Затем К. Дебюсси совершил несколько концертных поездок – дирижировал собственными сочинениями в Англии, Италии, России. В 1911 г. он написал музыку к мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна» (завершил А. Капле), оркестровый цикл «Образы» (1912), музыку к балету «Игры» для труппы «Русских сезонов» С. Дягилева (1913), начал работу над детским балетом «Ящик с игрушками» (завершил Капле). Творческая деятельность была приостановлена Первой мировой войной, но уже в 1915 г. появились фортепианные произведения, в т.ч. «Двенадцать этюдов», посвященных памяти Ф. Шопена. К. Дебюсси начал серию камерных сонат, опирающихся на стилистику французской инструментальной музыки XVII–XVIII вв., успел завершить три сонаты: для виолончели и фортепиано (1915), для флейты, альты и арфы (1915), для скрипки и фортепиано (1917), переделал оперное либретто по повести Э. По «Падение дома Эшеров». Умер К. Дебюсси в Париже.

К. Дебюсси стремился к синтезу искусств. Это отразилось в сочинениях «Море» и «Образы» – они подобны видениям-снам на полотнах Тернера, или в произведениях Э. По; это искусство ощущений, воспоминаний о пережитых ощущениях, близкое концепции М. Пруста. Утончен-

ность, исключительное внимание к деталям, тяготение к изысканности отделки – характерная черта его творчества. К. Дебюсси обогатил музыкальный язык применением средневековых церковных ладов, целотоновой гаммы и пентатоники, использовал новые модели форм и оригинальный фортепианный стиль.

Антиромантические тенденции, выраженные в его музыке, в ярком виде проявились в музыке **Мориса Равеля** (1875–1937) – мастера графических четких мелодических построений, самобытной ритмической стихии, колорист, создавший «Испанскую рапсодию», балет «Дафнис и Хлоя», хореографическую поэму «Вальс» и знаменитое «Болеро».

М. Равель родился в г. Сябур, недалеко от испанской границы в семье француза и представительницы басков. В 1882 начал заниматься фортепиано у Анри Гиза, с 1887 года занимался гармонией у Шарля Рене. К двенадцати годам поступил в младший класс Парижской консерватории, а в четырнадцать стал ее студентом. В 1889 М. Равель поступил в Парижскую консерваторию, которую закончил по классу фортепиано (класс Ш. де Берио). Интерес к импровизации и композиции появился после знакомства с творчеством Э. Сати. На последнем году обучения он попал в класс к композитору Г. Форе. По его инициативе М. Равель сочинил цикл произведений на испанские мелодии – «Хабанеру», «Павану на смерть инфанты», «Античный менуэт». Под влиянием музыки Э. Шабрие возникла фортепианная «Гротескная серенада» (1893). Творчество М. Равеля не сразу было признано, он трижды безуспешно участвовал в конкурсе на получение Римской Премии (1901, 1902 и 1903).

Формирование личности проходило в тесном контакте с семьей: отец – инженер-изобретатель – привил любовь к математике, музыке, литературе, театру, живописи, познакомил с лидером «Шестерки» Э. Сати. Колокола «Бориса Годунова», балакиревский «Исламей», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А.П. Бородина, «Шехеразада» Н.А. Римского-Корсакова пробудили интерес к русским композиторам, к музыке Э. Грига. В эти годы М. Равель переложил для фортепиано в 4 руки симфонические произведения К. Дебюсси, написал фортепианную пьесу «Игра воды», цикл «Отражения», Квартет (1902–03 гг.). В 1902–04 гг. его имя было достаточно известно в музыкальных кругах, становится центром притяжения для литераторов, композиторов, художников.

Среди друзей М. Равеля были И.Ф. Стравинский, С.А. Дягилев, В.Ф. Нижинский, Ида Рубинштейн, М.М. Фокин. Первый крупный успех (1908) связан с исполнением «Испанской рапсодии». Следующим этапом стала одноактная опера «Испанский час» на либретто Франк-Ноэна и балет «Дафнис и Хлоя», (1912) в антрепризе С.А. Дягилева. Дружба со И.Ф. Стравинским, М.М. Фокиным, С.А. Дягилевым сблизила М. Равеля с русским искусством, вызвала появление пьесы «В манере Бородина»,

инструментовки «Женитьбы», «Хованщины» и «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского. Участница балетной труппы С.А. Дягилева Ида Рубинштейн, заказала М. Равелю «Испанскую танцевальную сцену» для солирующей танцовщицы и группы балетных кавалеров. М. Равель многократно обращался к балетному жанру, что было связано с парижскими сезонами Русского балета: детский балет «Моя матушка гусыня», хореографическая поэма «Вальс», оркестровка «Карнавала» Р. Шумана (1914). После участия в Первой мировой войне (1916), он пишет несколько хоров на собственные тексты, циклы Греческих, Еврейских и Мадагаскарских песен. Влияние негритянской музыки проникает в его Скрипичную сонату и Фортепианный концерт, цыганско-венгерская музыка звучит в скрипичной рапсодии «Цыганка», написанной по заказу скрипачки д'Араньи. Духом французской культуры овеян фортепианный цикл «Могила Куперена», пятая из шести частей которого посвящена памяти одного из его фронтовых товарищей. Послевоенные годы стали годами триумфа, М. Равель выступает с турами в Италии, Голландии и Англии. По заказу С. Кусевицкого М. Равель выполняет оркестровку «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского; работает над «Болеро» (по замыслу И. Рубинштейн), в котором соединяет классические традиции с колоритом испанской музыки. В 1925 г. М. Равель завершил работу над оперой-балетом «Дитя и волшебство», становится Почетным доктором музыки Оксфордского университета (1929). В 1932 г. совершает турне по Европе вместе с пианисткой М. Лонг, работает над балетом «Жанна д'Арк». Он был блестящим пианистом, автором двух концертов (1931): первый написан для левой руки по заказу пианиста П. Витгенштейна, потерявшего правую руку на войне, другой посвящен М. Лонг и написан в духе концертов В.А. Моцарта и Сен-Санса. Из камерных пьес популярностью пользуется фортепианная сюита «Ночной Гаспар».

Последние годы жизни были трагическими. Последним произведением тяжело больного композитора были «Три песни» к первому звуковому фильму «Дон Кихот» для Ф.И. Шаляпина.

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. СОДЕРЖАНИЕ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

ТЕМА 1. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ДО XVII ВЕКА

1. Расскажите, какую роль играла музыка в древнегреческом обществе.
2. Выберите правильный ответ.
Певец-сказитель в Древней Греции назывался
 - а) скальд;
 - б) бард;
 - в) рапсод.
3. Выберите правильный ответ.
Что в Древней Греции называли лирикой?
 - а) игру на лире;
 - б) чтение стихов;
 - в) пение стихов под звуки лиры.
4. На чем основано содержание древнегреческой трагедии и каков главный конфликт в ней?
5. Что представляло собой сценическое воплощение древнегреческой трагедии?
6. Продолжите перечисление: «Древнегреческая трагедия соединила в себе такие виды искусства как театр,
7. Назовите известных Вам героев древнегреческих мифов.
8. Назовите носителей народной культуры в средние века.
9. Дайте характеристику григорианскому хоралу по следующим пунктам:
 - а) назначение хорала;
 - б) текст;
 - в) мелодико-ритмическое развитие;
 - г) манера исполнения.
10. Дайте определение жанру мессы.
11. Перечислите канонические части мессы.
12. Объясните, почему искусство трубадуров называют музыкально-поэтическим?
13. Выберите правильный ответ.
Какая музыкальная форма впервые появилась в песнях трубадуров?
 - а) куплетная;
 - б) рондо;
 - в) вариации.
14. Объясните смысл термина, обозначающего эпоху Возрождения.

15. Что заключено в понятии «гуманизм»?
16. Какую роль играло искусство в эпоху Возрождения?
17. Назовите главное изменение, происшедшее в музыке этой эпохи.
18. Обозначьте особенности мадригала как жанра светской вокальной музыки по следующим пунктам:
 - а) тексты;
 - б) склад многоголосия;
 - в) соотношение между словесными и музыкальными образами.
19. Выберите правильный ответ.
Реформация – это
 - а) изменение государственного устройства;
 - б) смена правящейся династии;
 - в) религиозная революция.
20. Обозначьте черты протестантского хора, отличающие его от григорианского по следующим пунктам:
 - а) язык текстов;
 - б) склад многоголосия;
 - в) степень слоговой распевности.
21. Расскажите об искусстве мейстерзингеров.

ТЕМА 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVII – НАЧАЛО XVIII В.

1. В какой стране и в каком городе родилась опера?
2. Какие художественные идеи стали основой нового жанра?
3. Каков был сюжет и музыкальный облик первой дошедшей нас оперы «Эвридика»?
4. Что нового внес жанр оперы К. Монтеверди?
5. Объясните особенности содержания и музыкально-выразительных средств арии типа Lamento.
6. Перечислите имена великих композиторов-скрипачей эпохи барокко.
7. Назовите новые жанры инструментальной музыки, возникшие в эпоху барокко.
8. Охарактеризуйте особенности жанра концерто-гроссо.
9. Выберите правильный ответ.
Цикл концертов А. Вивальди «Времена года» ...
 - а) относится к типу концерто-гроссо;
 - б) относится к типу сольного концерта;
 - в) является программным произведением;
 - г) не является программным произведением.
10. Что означает название «классицизм»?
11. В каких видах искусства классицизм отразился наиболее ярко?
12. Идеи и образы какой эпохи служили идеалом для классицизма?

13. Каков основной конфликт классицистской трагедии?
14. Что послужило прообразом французской оперы?
15. Что означает название «лирическая трагедия»?
16. Опишите ее структуру и выразительные средства.
17. Каково значение Ж.-Б. Люлли для французской музыки?
18. В чем была противоречивость оперного творчества Ж.Ф. Рамо?
19. Дайте сравнительную характеристику жанрам итальянской оперы-серия и французской лирической трагедии по следующим пунктам:
 - а) принадлежность к определенному направлению в искусстве;
 - б) тип сюжетов и конфликтов;
 - в) вокальный стиль;
 - г) наличие ансамблей и хоров;
 - д) композиция.
20. Выберите правильный ответ.
Для стиля рококо характерны:
 - а) массивность;
 - б) миниатюрность;
 - в) тяжеловесность;
 - г) легкость;
 - д) простота форм;
 - е) изысканная украшенность.
21. Назовите музыкальные особенности пьес Ф. Куперена.
22. Перечислите тематику пьес Ф. Куперена.
23. В чем заключаются отличия клавесинного стиля Ж.Ф. Рамо от стиля Ф. Куперена?
24. Кто такие верджиналисты?
25. Определите значение Г. Перселла для английской музыкальной культуры.
26. Расскажите сюжет оперы «Дидона и Эней».

ТЕМА 3. НЕМЕЦКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА

1. Назовите жанры творчества Г. Генделя.
2. Каковы место и роль оратории в творчестве Г. Генделя?
3. Выберите правильный ответ.
Оратория отличается от оперы отсутствием...
 - а) сюжета;
 - б) сольного пения;
 - в) сценического действия.
4. Расскажите сюжет и идею оратории «Самсон».
5. Назовите жанры творчества И. С. Баха.
6. Поясните название цикла «Хорошо темперированный клавир».
7. Каково строение этого цикла?

8. В чем разница между прелюдией и фугой?
9. Прослушайте с нотами прелюдии №№ 1, 2, 5 из первого тома «ХТК» и найдите в них претворение приемов игры на лютне, на органе, на скрипке.
10. Расскажите об особенностях жанра «Страстей» (или Пассионов).
11. Назовите исполнительский состав и композицию «Страстей по Матфею».
12. Проанализируйте драматургию мессы си минор и охарактеризуйте основные образные сферы.
13. Сравните жизненные и творческие судьбы Г. Генделя и И.С. Баха.

ТЕМА 4. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА 2-Й ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

1. Расскажите об изменениях, происшедших в европейской общественной жизни в середине XVIII века.
2. Объясните, каким образом это привело к изменениям в оперном искусстве.
3. Перечислите новые оперные жанры, появившиеся в Италии, Франции, Германии.
4. Перечислите основные положения оперной реформы К. Глюка и покажите их отражение в опере «Орфей».
5. Какие изменения музыкальной жизни середины XVIII века дали толчок бурному развитию инструментальной музыки?
6. Расшифруйте термин «сонатно-симфонический цикл» и опишите его строение.
7. Продолжите предложение: «Жанровыми разновидностями сонатно-симфонического цикла являются соната,.....»
8. Составьте схему строения сонатной формы.
9. Опишите строение и состав симфонического оркестра.

ТЕМА 5. ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА

1. Каковы были истоки симфонизма Й. Гайдна?
2. Как строятся симфонии Й. Гайдна?
3. Какие симфонии Й. Гайдна считаются его высоким достижением?
4. Почему симфония № 103 Ми бемоль мажор считается образцом стиля Й. Гайдна?
5. Что нового внес В. Моцарт в симфоническую музыку по сравнению с Й. Гайдном?
6. Опишите характер образов и их развитие в симфонии В.А. Моцарта № 40 соль минор.
7. Назовите жанры творчества В.А. Моцарта.

8. Перечислите оперные жанры, в которых писал В.А. Моцарт.
9. Назовите новаторские черты в оперном творчестве В.А. Моцарта.
10. Выберите правильный ответ.
Опера «Свадьба Фигаро» написана на сюжет
 - а) романа И. Гете;
 - б) трагедии В. Шекспира;
 - в) комедии П. Бомарше.
11. Расскажите сюжет оперы «Дон Жуан» и объясните, как В.А. Моцарт обозначил ее жанр.
12. Прослушайте увертюру к опере «Дон Жуан» и расскажите, как в ней музыкально выражен основной конфликт произведения.
13. К какому жанру духовной музыки относится «Реквием» и, какие его части свидетельствуют об этом?
14. Расскажите историю создания «Реквиема».
15. Назовите жанры в творчестве Л. Бетховена.
16. Назовите историческое событие, под влиянием которого сформировалась личность Л. Бетховена.
17. Объясните, в чем заключалась новая трактовка Л. Бетховеном жанра симфонии?
18. Какие типы симфонии есть у Л. Бетховена?
19. Проанализируйте, как развивается в Пятой симфонии «тема судьбы».
20. Выберите правильный ответ.
Новаторство Девятой симфонии заключается в том, что...
 - а) количество частей увеличено до пяти;
 - б) переставлены местами средние части;
 - в) в финале введены солисты и хор.
21. Перечислите жанры фортепианной музыки Л. Бетховена.
22. Проанализируйте сонату № 14 до диез минор («Лунную») и объясните, как ее образное содержание определило необычность ее композиции.
23. Раскройте понятие «симфоническое развитие» и проследите его в сонате №23 фа минор («Аппассионата»).

ТЕМА 6. НЕМЕЦКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ РОМАНТИЗМ

1. Назовите общественно-политические предпосылки возникновения романтизма.
2. Каков основной конфликт романтического искусства?
3. Опишите наиболее распространенный тип романтического героя.
4. Объясните, в чем проявляется лирическое начало романтизма?
5. Перечислите национальные композиторские школы, сложившиеся в эпоху романтизма.

6. Назовите главные темы романтической музыки.
7. Назовите основные жанры романтической музыки.
8. Перечислите крупнейших композиторов европейского романтизма.
9. Обозначьте роль, которую сыграло творчество Ф. Шуберта в новом понимании жанра песни.
10. Назовите основные темы песен Ф. Шуберта.
11. Перечислите поэтов – авторов текстов песен Ф. Шуберта.
12. Определите особенности жанра баллады и покажите их отражение в музыкальной драматургии баллады «Лесной царь».
13. Сравните циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь». Найдите черты сходства и различия между ними.
14. Объясните, в чем заключается новизна содержания и композиции симфонии си минор («Неоконченной»).
15. Назовите жанры творчества Р. Шумана.
16. В чем проявились литературные и публицистические способности Р. Шумана?
17. Перечислите наиболее известные фортепианные циклы Р. Шумана.
18. Объясните, что представляет собой созданная Р. Шуманом «сюита сквозного строения».
19. Расскажите о замысле фортепианного цикла «Карнавал», его героях и о том, почему автор назвал его «циклом, написанным на четыре ноты»?
20. Обозначьте круг тем и образов вокальной лирики Р. Шумана.
21. Покажите различные варианты соотношения голоса и фортепиано в песнях из цикла «Любовь поэта».
22. Назовите сферы деятельности Ф. Мендельсона в области музыкальной культуры.
23. Назовите жанры творчества Ф. Мендельсона.
24. Покажите, в чем проявляется связь «Песен без слов» с традициями немецкой бытовой музыки?
25. На чей сюжет написана увертюра «Сон в летнюю ночь» и, какие образы отражены в ней?
26. Найдите общее в композиции симфонии ля минор «Шотландской» и скрипичного концерта ми минор.

ТЕМА 7. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА В XIX ВЕКЕ

1. Назовите, в каких областях творческой деятельности проявил себя Г. Берлиоз?
2. Перечислите названия симфоний Г. Берлиоза.

3. Назовите новшества, которые ввел Г. Берлиоз в дирижирование и оркестровую музыку.

4. Что является программой «Фантастической симфонии»?

5. Проследите и объясните трансформацию главного музыкального образа в «Фантастической симфонии».

6. Раскройте значение патриотической темы в музыке Ф. Шопена.

7. Перечислите малые жанры в творчестве Ф. Шопена с краткой их характеристикой.

8. Перечислите крупные жанры в творчестве Ф. Шопена с краткой их характеристикой.

9. Проанализируйте цикл «Прелюдии» и найдите в нем использование жанров романтической инструментальной миниатюры, таких как

а) песня без слов;

б) мазурка;

в) ноктюрн;

г) этюд;

д) серенада.

10. Найдите в балладе №1 соль минор характерные приметы жанра баллады.

11. Проследите борьбу конфликтных начал и ее развязку в сонате си бемоль минор.

12. Перечислите различные сферы творческой и общественной деятельности Ф. Листа.

13. Охарактеризуйте Ф. Листа как исполнителя.

14. Перечислите жанры фортепианной музыки Ф. Листа.

15. Из перечисленных ниже жанров выберите те, которые Ф. Лист создал и ввел в музыку:

а) этюд;

б) симфоническая поэма;

в) транскрипция;

г) симфония;

д) рапсодия;

е) соната.

16. Выберите правильный ответ.

Преобладающий в музыке Ф. Листа тип программности...

а) сюжетный;

б) обобщенный;

в) ассоциативный.

17. Перечислите жанры творчества И. Брамса.

18. Поясните творческую позицию И. Брамса в музыкально-общественных спорах европейских музыкантов второй половине XIX века.

19. Покажите сочетание романтических и классических черт в симфонии № 4 ми минор на следующих уровнях:

- а) образное содержание музыки;
- б) музыкально-выразительные средства;
- в) используемые формы.

ТЕМА 8. РАЗВИТИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЫ В XIX ВЕКЕ

1. Назовите характерные черты итальянской романтической оперы.
2. Какая самая яркая черта дарования В. Беллини?
3. Перечислите наиболее известные оперы Г. Доницетти.
4. Перечислите наиболее известные оперы Д. Россини.
5. Выберите правильный ответ.
Автором литературной основы оперы «Севильский цирюльник» был
 - а) Д. Байрон;
 - б) И. Гете;
 - в) П. Бомарше.
6. Перечислите основные черты оперы-буффа и найдите их в сюжете, композиции и музыкальном языке оперы «Севильский цирюльник».
7. Назовите наиболее значительные оперы Д. Верди.
8. Выберите из предложенного списка писателей, на чьи сюжеты писал Д. Верди и назовите эти оперы:
 - а) Ф. Шиллер;
 - б) Данте;
 - в) В. Шекспир;
 - г) А. Дюма – отец;
 - д) А. Дюма – сын.;
 - е) Д. Байрон;
 - ж) В. Гюго.
9. Проследите применение принципа контраста в сюжетных ситуациях и характеристиках героев оперы «Риголетто».
10. Выберите правильный ответ.
Опера «Травиата» написана в жанре
 - а) лирико-комической оперы;
 - б) героико-романтической оперы;
 - в) психологической драмы.
11. Проанализируйте вступление к опере «Аида» и расскажите, как в нем музыкально выражен основной конфликт оперы.
12. Выберите правильный ответ.
Что означает итальянское слово «vero», от которого образовано понятие веризм:
 - а) красота;
 - б) сила;
 - в) правда.

13. Назовите крупнейших представителей оперного веризма и их произведения.

14. Прослушайте ариозо Канио из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы» и отметьте в нем черты, характерные для веристского вокального стиля.

15. Назовите типичные черты жанра «лирическая опера» по следующим пунктам:

- а) сюжеты;
- б) герои;
- в) преобладающие вокальные жанры и формы.

16. Выберите правильный ответ.

Опера Ш. Гуно «Фауст» написана на сюжет:

- а) В. Шекспира;
- б) Данте;
- в) И. Гете.

17. Покажите, в чем заключается народность музыкального языка в опере Ж. Бизе «Кармен»?

18. Проследите развитие лейтмотива «роковой страсти» в опере «Кармен» и свяжите его с развитием отношений главных героев.

19. Проведите сюжетные и музыкальные параллели между оперой «Кармен» и музыкой к драме А. Доде «Арлезианка».

20. Найдите в сюжете оперы «Вольный стрелок» К. Вебера отражение характерных черт романтизма.

21. Раскройте роль народных сцен в опере.

22. Расскажите, в чем новизна музыкально-выразительных средств в фантастических сценах?

23. Перечислите различные сферы творческой деятельности Р. Вагнера.

24. Выберите из перечня оперных принципов те, которым следовал Р. Вагнер:

- а) показ типических характеров в реалистических обстоятельствах;
- б) выбор исключительно легендарных и мифологических сюжетов;
- в) следование «номерной» структуре оперы;
- г) использование сквозного музыкального развития, без деления на отдельные номера;
- д) господство вокального начала;
- е) придание оркестру основных выразительных функций.

25. Проанализируйте увертюру к опере «Тангейзер» и покажите, как через композицию и комплекс музыкально-выразительных средств выражена основная идея оперы.

26. Прослушайте вступление к опере «Лоэнгрин» и опишите образно-эмоциональный характер музыки.

27. Расскажите историю создания тетралогии «Кольцо Нибелунга» в контексте идейной и творческой эволюции Р. Вагнера.

28. Проанализируйте реформаторские черты «Кольца Нибелунга» по следующим пунктам:

- а) сюжет;
- б) композиция;
- в) лейтмотивы;
- г) роль оркестра.

ТЕМА 9. НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ШКОЛЫ 2-Й ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

1. Опишите положение чешской национальной культуры в середине XIX века.

2. Перечислите все виды деятельности Б. Сметаны в его борьбе за возрождение национальной музыки.

3. Назовите основные музыкальные произведения Б. Сметаны.

4. Назовите основные музыкальные произведения А. Дворжака.

5. Расшифруйте название симфонии ми минор «Из Нового Света» А. Дворжака.

6. Назовите интонационные и ритмические особенности негритянского и чешского фольклора, позволившие А. Дворжаку соединить их в своей симфонии.

7. Опишите положение норвежской музыки в середине XIX века.

8. Раскройте значение творчества Э. Грига для норвежской музыкальной культуры.

9. Какие темы и образы отражены в музыке Э. Грига?

10. Выберите правильный ответ.

В творчестве Э. Грига преобладают такие жанры как

- а) опера;
- б) инструментальная миниатюра;
- в) симфония;
- г) романс.

11. Выберите из музыки в драме «Пер Гюнт» пьесы, в которых представлены:

- а) пейзаж;
- б) портрет;
- в) фантастическая сцена.

12. Прослушайте пьесы «Жалоба Ингрид» «Танец Анитры», «Песня Сольвейг» из музыки в драме «Пер Гюнт» и опишите, какие, по Вашему мнению, женские образы воплощены в этой музыке.

ТЕМА 10. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИМПРЕССИОНИЗМ

1. Выберите правильный ответ.
Название «импрессионизм» происходит от французского «impression», что означает:
 - а) красота;
 - б) чувство;
 - в) впечатление;
 - г) выразительность.
2. Выберите вид искусства, в котором впервые появился импрессионизм.
 - а) литература;
 - б) живопись;
 - в) музыка;
 - г) скульптура.
3. Проведите параллели между живописным и музыкальным импрессионизмом по содержанию и по выразительным средствам.
4. Перечислите основные произведения К. Дебюсси.
5. Назовите наиболее типичные образные сферы в музыке К. Дебюсси.
6. Выберите правильный ответ. В музыке К. Дебюсси программность...
 - а) обобщенная;
 - б) сюжетная;
 - в) ассоциативная.
7. Приведите примеры музыкальных пейзажей, портретов и жанровых сценок из цикла К. Дебюсси «24 прелюдии».
8. Перечислите жанры творчества М. Равеля.
9. Выберите правильный ответ.
В творчестве М. Равеля особое место занимает:
 - а) итальянская тема;
 - б) русская тема;
 - в) испанская тема.
10. «В музыке М. Равеля явственно проявились классические традиции». Подтвердите или опровергните это утверждение, приводя примеры из творчества композитора.
11. Симфоническая пьеса «Болеро» основана на сочетании неизменности одних элементов и развития других. Выделите из предложенного ряда неизменные элементы:
 - а) мелодия;
 - б) тональность;
 - в) ритм;
 - г) тембр;
 - д) темп.

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1. КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ ЗНАНИЙ ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ «ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА»

Отметка	Показатели оценки результатов учебной деятельности
Зачтено	Всестороннее, систематическое и глубокое знание учебного и нормативного материала, свободное выполнение заданий, предусмотренных программой, усвоение основной и знакомство с дополнительной литературой, рекомендованной кафедрой. Демонстрация систематического характера знаний по дисциплине и способностей к их самостоятельному пополнению и обновлению в ходе дальнейшей учебной работы и профессиональной деятельности. Знание основного учебного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и в предстоящей работе по профессии. При выполнении заданий, предусмотренных программой, допускается погрешность в ответе или при выполнении контрольного задания, не носящая принципиального характера.
Не зачтено	Пробелы в знаниях основного учебного материала, принципиальные ошибки в выполнении предусмотренных программой заданий. Несистематизированный, отрывочный, поверхностный характер ответа, непонимание существа излагаемых вопросов. Отсутствие интереса к занятиям, стремления к профессиональному и творческому росту.

Отметка в баллах	Показатели оценки
10	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы. Точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы. Безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач. Выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации. Полное и глубокое усвоение основной, и дополнительной литературы, по изучаемой учебной дисциплине. Умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку, исполь-

	зовать научные достижения других дисциплин. Творческая самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, активное творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
9	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач. Способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку. Систематическая, активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
8	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине в объеме учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения. Владение инструментарием учебной дисциплины (методами комплексного анализа, техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач. Способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку. Активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, систематическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

7	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач. Свободное владение типовыми решениями в рамках учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку. Самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
6	Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обобщения и обоснованные выводы. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач. Способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку. Активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, периодическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
5	Достаточные знания в объеме учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Использование научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач. Способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Усвоение основной литературы, реко-

	мендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им сравнительную оценку. Самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, фрагментарное участие в групповых обсуждениях, достаточный уровень культуры исполнения заданий.
4	Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта высшего образования. Усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Использование научной терминологии, логическое изложение ответа на вопросы, умение делать выводы без существенных ошибок. Владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач. Умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи. Умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им оценку. Работа под руководством преподавателя на практических, лабораторных занятиях, допустимый уровень культуры исполнения заданий.
3	Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта высшего образования. Знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными, логическими ошибками. Слабое владение инструментарием учебной дисциплины, некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач. Неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой учебной дисциплины. Пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
2	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта высшего образования. Знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине. Неумение использовать научную терминологию учебной дисциплины, наличие в ответе грубых, логических ошибок. Пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
1	Отсутствие знаний и (компетенций) в рамках образовательного стандарта высшего образования, отказ от ответа, неявка на аттестацию без уважительной причины.

3.2. ПРИМЕРНАЯ ТЕМАТИКА РЕФЕРАТОВ

1. Образы и сюжеты древнегреческих мифов в западноевропейской музыке.
2. Церковная музыка западноевропейского средневековья.
3. Музыкально-поэтическое искусство французских трубадуров.
4. Светские вокальные жанры европейского Возрождения.
5. Рождение оперы.
6. Европейская опера XVII века. Итальянская опера-серия и французская «лирическая трагедия» – два пути развития жанра.
7. Воплощение традиций английской национальной культуры в опере Г. Перселла «Дидона и Эней».
8. Музыка и судьба Антонио Вивальди.
9. Эпоха рококо и ее отражение в искусстве французского клавесинизма.
10. И.С. Бах и Г.Ф. Гендель – великие современники. Параллели жизненных и творческих судеб.
11. Западноевропейская опера XVIII века как отражение общественной борьбы.
12. Инструментальная музыка второй половины XVIII века – начало новой эпохи.
13. Новое открытие мира в музыке романтизма.
14. Композиторы Венской классической школы – И. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Бетховен. Сравнение жизненных и творческих судеб.
15. Роберт Шуман – хозяин и гости «Карнавала».
16. «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза: жизнь, преображенная в искусство.
17. Ф. Шопен и Ф. Лист. Сравнительная характеристика двух национальных художников.
18. Ф. Лист. Фортепианный цикл «Годы странствий» – романтические картины мира и его отражения в искусстве.
19. Р. Вагнер. Путь оперного реформатора.
20. История создания и постановки тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга».
21. Р. Вагнер и Д. Верди: два взгляда на жанр оперы.
22. История негритянской духовной песни («Спиричуэл») и ее отражение в европейской музыке второй половины XIX и начала XX веков.
23. Пьеса Г. Ибсена «Пер Гюнт» и ее воплощение в музыке Э. Грига.
24. Импрессионизм во французской живописи и музыке последней трети XIX века. Параллели и отличия.
25. Прелюдии для фортепиано К. Дебюсси: сочетание импрессионистских и символистских тенденций.
26. Испанская тема в творчестве М. Равеля.

3.3. МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ОЗНАКОМЛЕНИЯ

Монтеверди К. Опера «Орфей». Вступление, Ария Ариадны из оперы «Ариадна».

Корелли А. Сарабанда. Бадинери из «concerto grosso».

Тартини Дж. Соната для скрипки соль минор «Дьявольские трели».

Вивальди А. Цикл концертов «Времена года».

Куперен Ф. «Жнецы». «Любимая». «Тамбурины». «Влюбленный соловей».

Рамо Ж.-Р. «Курица».

Перселл Г. Ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней».

Скарлатти Д. Сонаты для клавесина: Фа мажор. К.366., Соната До мажор. К.420.

Гендель Г. Пассакалья из сюиты соль минор, Музыка на воде. № 1. Хор «Аллилуйя» из оратории «Мессия».

Бах И.С. Итальянский концерт, Хроматическая фантазия и фуга, ХТК. Т.1. Прелюдия и фуга № 1 До мажор, № 2 до минор, № 5 Ре мажор, № 6 ре минор, № 8 ми бемоль минор, № 16 соль минор, Органная токката и фуга ре минор. Оркестровая сюита № 3 си минор (Увертюра. Рондо. Шутка), Бранденбургский концерт №4 Соль мажор, «Страсти по Матфею» (Вступительный хор № 1, Ария альты № 47, заключительный хор № 78), Месса си минор № 1. Хор «Kyrie eleison», № 5. Хор «Gloria», № 15. Хор «Et incarnates», № 16. Хор «Crucifixus», № 17. Хор «Et ressurexit», № 20. Хор «Sanctus».

Гайдн И. Симфония № 103 Ми бемоль мажор.

Глюк К.В. Опера «Орфей» (2 д. балет теней, соло флейты, 3 д. Ария Орфея).

Моцарт В. Симфония № 40 соль минор, Соната № 11 Ля мажор, Симфония № 41 До мажор, «Реквием» (части 1, 2, 7). Опера «Волшебная флейта» (1д. – Ария Папагено; 2д. Ария Царицы Ночи), Опера «Свадьба Фигаро», Опера «Дон Жуан».

Бетховен Л. Сонаты для фортепиано: №8 До минор «Патетическая», № 14 до диэз минор «Лунная», № 23 фа минор «Аппассионата»; Концерт для фортепиано №3 до минор, Симфонии № 3, 5, 6, 7, 9; Увертюра «Эгмонт».

Вебер К. М. Опера «Волшебный стрелок» (Увертюра. Вальс. Хор охотников). Приглашение к танцу.

Шуберт Ф. «Лесной царь», «Маргарита за прялкой», «Серенада», «Двойник», «Ave Maria», Вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь»: Симфония си минор «Неоконченная».

Мендельсон Ф. Увертюра «Сон в летнюю ночь». Песни без слов № 30, № 32, № 34, Концерт для скрипки с оркестром, Симфония ля минор «Шотландская».

Шуман Р. «Фантастические пьесы» (Порыв. Отчего), «Карнавал»; Вокальный цикл «Любовь поэта».

Паганини Н. Каприс № 24 ля минор.

Беллини В. Каватина Нормы из оперы «Норма».

Берлиоз Г. «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии» 1 часть.

Россини Дж. Опера «Севильский цирюльник».

Шопен Ф. Мазурки № 5, 13, 15; Полонезы Ля мажор ор.40, Ля бемоль мажор ор.53; Вальс до диез минор ор. 64; Ноктюрны Ре бемоль мажор ор.27, до минор ор.48; Баллада № 1 соль минор; Прелюдии № 4, 7, 15, 20, 24; Этюды ор.10 и ор.25 (№№ 1, 2, 3, 12, 13, 18, 23, 24); Соната си бемоль минор.

Лист Ф. Рапсодии №№ 2, 12; Этюд «Кампанелла», «Сонет Петрарки № 123»; «Мефисто-вальс»; Симфоническая поэма «Прелюды».

Вагнер Р. Увертюра к опере «Тангейзер»; Увертюра к опере «Нюрнбергские мастерзингеры»; Увертюра к опере «Летучий Голландец»; Вступление к опере «Лоэнгрин»; Полет валькирий из оперы «Валькирия»; Траурный марш из оперы «Закат богов».

Брамс И. Симфония №4 ми минор: «Венгерские танцы» №№ 1, 2, 5.

Дворжак А. Симфония ми минор «Из Нового Света».

Сметана Б. Полька из оперы «Проданная невеста»; Симфоническая поэма «Влтава».

Гуно Ш. Опера «Фауст» (1д. – Вальс, Куплеты Мефистофеля, 2д. – Серенада Мефистофеля. Ария Маргариты).

Бизе Ж. Опера «Кармен»; Музыка к драме «Арлезианка».

Верди Д. Оперы «Риголетто», «Травиата», «Аида»

Леонковалло Р. Ария Канио из оперы «Паяцы»

Пуччини Дж. Ария Мима из оперы «Богема» (1д.); Ария Каварадосси из оперы «Тоска» (3д.); Ария Чио-Чио-Сан из оперы «Мадам Баттерфляй» (3д.).

Григ Э. Музыка к драме «Пер Гюнт»; Концерт для фортепиано ля минор.

Дебюсси К. Отражения в воде из цикла «Образы»; Лунный свет из «Бергамасской сюиты»; Сады под дождём из цикла «Эстампы»; Прелюдии – «Паруса», «Шаги на снегу», «Затонувший собор», «Девушка с волосами цвета льна», «Менестрели»; Ноктюрны для оркестра.

Равель М. «Павана»; Сонатина фа диез минор: Красавица и чудовище из сюиты «Сказки Матушки Гусыни»; Концерт для фортепиано Соль мажор; «Болеро».

3.4. ПРИМЕРНЫЕ ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Музыкальная культура Древней Греции. Роль музыки в общественной жизни. Жанры, инструментарий. Синтез искусств в античной трагедии.

2. Музыкальная культура средневековья. Народные музыканты. Церковная музыка. Григорианский хорал. Месса. Светская профессиональная музыка. Трубадуры, труверы, миннезингеры.

3. Музыкальная культура Возрождения. Итальянский мадригал. Французский шансон. Протестанский хорал. Мейстерзингеры.

4. Стил ь барокко в европейском искусстве XVII–XVIII вв. Итальянская скрипичная музыка. Партита. Концерто гротто. Творчество А. Корелли, Д. Тартини, А. Вивальди.

5. Возникновение оперы. Флорентийская опера. Венецианская опера. Творчество К. Монтеверди. Неаполитанская опера-серия.

6. Классицизм во французском искусстве XVII и его отражение в музыке. «Лирическая трагедия и ее особенности».

7. Клавесинная музыка XVII–XVIII вв. Творчество Д.Скарлатти. Стил ь рококо и французский клавесинизм. Творчество Ф.Куперена, Ж.-Ф.Рамо.

8. Английская музыкальная культура XVII в. Национальный фольклор. Верджиналисты. Г.Перселл и его опера «Дидона и Эней».

9. Г.Ф. Гендель. Темы, образы, жанры творчества. Оратории. Особенности жанра, тематика, стил ь. Оратория «Самсон».

10. И.С. Бах. Клавесинное творчество. Жанры. Новаторство в трактовке инструмента. Темперация. «Хорошо темперированный клавир». Особенности строения прелюдии и фуги. Образное богатство содержания.

11. И.С. Бах. «Страсти по Матфею». Особенности жанра, содержания и его музыкального воплощения.

12. И.С. Бах. Месса си минор. Особенности жанра. Музыкальная драматургия.

13. Кризис европейской оперы в XVIII в. Возникновение новых жанров. Итальянская опера-буффа, французская комическая опера, немецкий зингшпиль и их особенности.

14. Оперная реформа К.В. Глюка и ее отражение в опере «Орфей».

15. Инструментальная музыка второй половины XVIII в. Новые жанры формы. Венская классическая школа.

16. Симфоническое творчество Й. Гайдна и В. Моцарта.

17. В.А. Моцарт. Опера «Свадьба Фигаро». Трактовка литературного первоисточника. Особенности жанра. Музыкальная характеристика героев.

18. В.А. Моцарт. Опера «Дон Жуан». Особенности жанра. Группировка действующих лиц. Сквозное музыкальное развитие.

19. Л. Бетховен. Героическая тема в симфоническом творчестве (симфонии № 3, и увертюре «Эгмонт»).

20. Л. Бетховен. Симфония № 5. особенности содержания и музыкальной драматургии.

21. Л. Бетховен. Симфония № 6 «Пасторальная». Особенности содержания, строения, музыкального языка.

22. Л. Бетховен. Симфония № 9. История создания. Особенности содержания, строения, музыкального языка.

23. Фортепианное творчество Л. Бетховена. Жанры. Разнообразие типов сонат по содержанию и композиции (на примере 8,14, 23).

24. Романтизм в музыке. Общественно-политические условия его возникновения. Романтизм как целостное мировоззрение. Типичные темы, образы, жанры. Новизна выразительных средств.

25. Песня в творчестве Ф. Шуберта. Новизна содержания и музыкального языка. Круг поэтов. Отношение к поэтическому тексту. Песни на стихи И. Гете. Баллада «Лесной царь».

26. Ф. Шуберт. Вокальные циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» – черты общности и различия. Песни последних лет в сборнике «Лебединая песня».

27. К. Вебер. Опера «Волшебный стрелок». Романтические черты в сюжете, образах героев. Жанр оперы. Демократизм музыкального языка, новизна выразительных средств.

28. Р. Шуман. Фортепианное творчество. Образы и жанры. Цикл «Карнавал» – особенности содержания, композиции цикла. Музыкальные характеристики персонажей.

29. Основные черты вокальной лирики Р. Шумана – круг поэтов, подход к поэтическому тексту, роль партии фортепиано. Цикл «Любовь поэта» – лирический сюжет и его воплощение в музыке.

30. Ф. Мендельсон. Характеристика творческой, общественной и просветительской деятельности. Отражение характерных черт стиля в «Песнях без слов».

31. Симфоническое творчество Ф. Мендельсона. Увертюра «Сон в летнюю ночь».

32. Симфоническое творчество Ф. Мендельсона. Симфония ля минор «Шотландская».

33. Ф. Мендельсон. Концерт для скрипки с оркестром. Особенности содержания и композиции.

34. Д. Россини. Опера «Севильский цирюльник». Типичные черты жанра буффа и их отражение в опере.

35. Г. Берлиоз. Темы, образы, жанры творчества. «Фантастическая симфония» – содержание, строение цикла и драматургия. Оркестровое новаторство.

36. Ф. Шопен. Характеристика творчества. Особенности творческой судьбы и раскрытия патриотической темы. Жанры. Характерные черты музыкального языка.

37. Ф. Шопен и польская национальная культура. Мазурки. Особенности содержания, строения, музыкального языка.

38. Ф. Шопен и польская национальная культура. Полонезы. Особенности содержания, строения, музыкального языка.

39. Малые формы в творчестве Ф. Шопена. Этюды, ноктюрны.

40. Прелюдии как отражение характерных черт творчества Ф. Шопена.

41. Крупные формы в творчестве Ф. Шопена. Баллада № 1 – особенности жанра и их отражение в строении и драматургии. Соната си бемоль минор – образное содержание и драматургия.

42. Ф. Лист. Характеристика творческой, исполнительской и общественно-просветительской деятельности. Основные этапы творческого пути.

43. Фортепианное творчество Ф. Листа. Характеристика листовского пианизма. Основные жанры – транскрипции, парафразы, этюды, программные пьесы, рапсодии.

44. Симфоническое творчество Ф. Листа. Образы и жанры. Тип программности. Особенности жанра симфонической поэмы на примере «Прелюдов» (программный замысел, форма, принципы музыкального развития).

45. Р. Вагнер. Характеристика творческой деятельности. Основные положения оперной реформы и их воплощение в операх «Лоэнгрин» и «Тангейзер».

46. Р. Вагнер. Тетралогия. «Кольцо Нибелунга». История создания. Идея и ее воплощение. Отражение реформистских принципов. Система лейтмотивов.

47. И. Брамс. Темы, образы, жанры творчества. Особенности творческой позиции. Сочетание классических и романтических черт. Симфония № 4 ми минор как отражение стиля композитора.

48. Б. Сметана. Характеристика творческой и общественной деятельности. Борьба за национальное искусство. Опера «Проданная невеста» и ее роль в чешской музыке.

49. А. Дворжак. Темы, образы, жанры творчества. Симфония ми минор «Из Нового Света» – идея, образное содержание, драматургия, музыкальный язык.

50. Э. Григ. Темы, образы, жанры творчества. Музыка к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» как отражение характерных черт творчества композитора.

51. Ш. Гуно. Опера «Фауст» как образец жанра «лирической оперы». Литературный первоисточник и его трактовка в опере.

52. Ж. Бизе. Опера «Кармен». Литературный первоисточник и его трактовка. Реалистические черты в сюжете и его музыкальном воплощении. Народность и демократизм музыкального языка. Музыкальная драматургия.

53. Д. Верди. Опера «Риголетто». Сюжет и идея. Особенности музыкальной драматургии. Новаторство в трактовке сольных и ансамблевых номеров.

54. Д. Верди. Опера «Травиата». Сюжет и идея. Особенности жанра. Музыкальная драматургия.

55. Д. Верди. Опера «Аида». История создания. Сюжет и идея. Особенности жанра. «Сквозное» музыкальное развитие.

56. Итальянский оперный веризм и его характерные черты (на примере опер П. Масканьи «Сельская честь» и Р. Леонкавалло «Паяцы»).

57. Оперное творчество Дж. Пуччини. Соединение веристских черт с традициями реалистической оперы-драмы. Тематика. Музыкальная драматургия, вокальный стиль (на примере опер «Богема», «Тоска», «ЧиоЧио-Сан»)

58. Импрессионизм во французском искусстве последней трети XIX в. Сущность импрессионизма – восприятие жизни, круг образов и тем, обновление музыкального языка.

59. Фортепианное творчество К. Дебюсси. Темы, образы, жанры. Цикл «Прелюдии» как воплощение характерных черт стиля композитора.

60. Симфоническое творчество К. Дебюсси. Темы, образы, жанры. Цикл «Ноктюрны» – программный замысел и его музыкальное воплощение.

61. М. Равель. Темы, образы, жанры творчества. Соединение черт импрессионизма и классицизма. Национальная тема. Сочинения для детей.

62. М. Равель. «Болеро». История создания, образное содержание, выражение типичных черт творчества композитора. Особенности композиции. Драматургия образного и оркестрового развития.

IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА»

Для дневной формы получения образования

№ раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Лабораторные занятия		
	1 курс 1 семестр					
	Модуль 1					
1.1	Развитие музыкальной культуры до XVII века	4	4		2	конспект
1.2	Музыкальная культура XVII–XVIII вв.	4	2			конспект
1.3	Немецкая музыкальная культура XVIII века	4	2		2	устный опрос, музыкальная викторина
1.4	Музыкальная культура второй половины XVIII века	4	2			конспект
1.5	Венская классическая школа	4	4		2	тестирование, музыкальная викторина
	Контроль по модулю					музыкальная викторина
	Промежуточная форма контроля					зачет
	1 курс 2 семестр					
	Модуль 2					
1.6	Немецкий музыкальный романтизм	6	4			конспект
1.7	Развитие музыкального романтизма в XIX веке	6	4			подготовка сообщений
1.8	Развитие европейской оперы XIX века	4	4			музыкальная викторина
1.9	Национальные композиторские школы XIX века	6	4			устный опрос, музыкальная викторина
1.10	Музыкальный импрессионизм	4	4			тестирование, музыкальная

						викторина
	Контроль по модулю					музыкальная викторина
	Промежуточная форма контроля					экзамен

Для заочной формы получения образования

№ раздела, темы	Название раздела, темы.	Количество аудиторных часов			Количество часов УСП	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Лабораторные занятия		
	1 курс 1 семестр					
	Модуль 1					
1.1	Развитие музыкальной культуры до XVII века		4			конспект
1.2	Музыкальная культура XVII–XVIII вв.		2			конспект
1.3	Немецкая музыкальная культура XVIII века		4			устный опрос, музыкальная викторина
1.4	Музыкальная культура второй половины XVIII века		2			конспект
1.5	Венская классическая школа		4			тестирование, музыкальная викторина
	Контроль по модулю					музыкальная викторина
	Промежуточная форма контроля					зачет
	1 курс 2 семестр					
	Модуль 2					
1.6	Немецкий музыкальный романтизм		2			конспект
1.7	Развитие музыкального романтизма XIX века		2			подготовка сообщений
1.10	Музыкальный импрессионизм		2			тестирование, музыкальная викторина
	Контроль по модулю					музыкальная викторина
	Промежуточная форма контроля					зачет

4.2. ГЛОССАРИЙ

Авангардизм (от франц. *avantgarde* — «передовой отряд») — название одного из направлений в музыке XX века. Включает несколько течений. Авангардизм возник как противопоставление уже сложившимся идеям классических музыкальных произведений, а также как отрицание принципов их построения. Творчество композиторов, последователей авангардного направления, отличается от более ранних музыкальных течений рядом специфических особенностей, выделяют следующие разновидности авангарда: серийная техника, сериальность, пуантилизм, алеаторика, конкретная музыка, электронная музыка, сонорика. Основоположником авангардной музыки, а также главой новой венской школы считают австрийского композитора А. Шенберга (1874–1951), создавшего первое в истории музыки произведение, построенное по принципам атональности с использованием так называемого серийного повтора мелодии — темы произведения. Тот же принцип серийности был использован и другим австрийским композитором, учеником А. Шенберга, А. Веберном (1883–1945), создавшим необычные произведения, состоящие из сочетания кратчайших звуков и длинных пауз.

A capella — хоровое исполнение произведения без музыкального сопровождения. Многоголосное пение достигло большой популярности в Средние века. Особенно широко этот музыкальный стиль использовался в церковных произведениях.

Аккомпанемент (от франц. *accompagner* — «сопровождать») — музыкальное сопровождение солиста, хора, ансамбля или оркестра. Солирующая партия аккомпанируется, как правило, одним инструментом (роялем, гитарой, аккордеоном, баяном, скрипкой и т.д.).

Аккорд — одновременное сочетание не менее трех звуков.

Акцент — динамическое усиление звуков или аккордов с целью их выделения. Для обозначения акцента в нотном тексте используются специальные знаки: *V*, *sf* и т. д. Знаки располагают над или под аккордом, звуком. В вокальном исполнении музыкального произведения акцент создается с помощью словесных ударений.

Алеаторика (от лат. *alea* — «случайность, жребий, игральная кость») — свободный вариант исполнения музыкальной композиции. Метод, предполагающий мобильность текста музыкального произведения, получил широкое распространение в XX веке. Многие композиторы-авангардисты не фиксировали свои композиции, предоставляя исполнителям возможность свободно фантазировать на предоставленную тему.

Аллегро — разновидность скорости движения в музыке, музыкальный темп. Аллегро является одним из основных темпов и означает, что исполнение композиции должно быть быстрым и веселым.

Альтерация – хроматическое понижение или повышение основных ступеней лада на 0,5 тона. Бывает двух видов: ладовая и модуляционная. Первая – это процесс хроматического понижения или повышения неустойчивых ладовых ступеней. Вторая – хроматическое понижение или повышение неустойчивых и устойчивых ступеней лада на 0,5 тона.

Анданте (итал. *andante* – «шагом») – вид музыкального темпа. Присутствие термина в нотном тексте музыкальной композиции означает, что она должна исполняться умеренно, в спокойном темпе.

Ансамбль (франц. *ensemble* – «целое, совокупность») – 1) Инструментальное или вокальное произведение (дуэт, квартет, трио, квинтет и т.д.), предназначенное для небольшого состава исполнителей. 2) Группа артистов, выступающих единым музыкальным коллективом, и гармоничное сочетание в сценическом искусстве всех элементов спектакля, которые подчинены единому замыслу.

Ариозо (итал. *arioso* – «вроде арии») – свободно построенная ария небольших размеров. Ариозо обладает лирическим характером и, в отличие от арии, меньшей драматической насыщенностью.

Ария (итал. *Aria* – «песня, воздух, ветер») – эпизод в оратории, кантате, опере, оперетте, законченный по построению и исполняемый певцом-солистом в музыкальном сопровождении симфонического оркестра. Характерной чертой арии является мелодичность. С ее помощью композиторы стремятся донести до слушателей внутренний мир героя, его чувства, ощущения, переживания. Строение арий различно, но, как правило, они состоят из трех частей, причем первая часть является повторением (репризой) последней. Чаще всего перед началом арии звучит оркестровое вступление.

Атональная музыка – музыка, в которой не определяются тональный (ладовый) центр и функциональные связи с ним звуков и созвучий. Высоты в музыке, основанной на принципе атональности, нередко перестают восприниматься как тоны (единицы музыкальной интонации), выступая в качестве полноценной, самостоятельной звуковой краски.

Баллада – один из жанров народного песенного творчества. Содержание баллады обычно повествует о драматических событиях жизни легендарного человека, отдельного народа или целого государства. В эпоху романтизма баллада вошла не только в вокальную («Лесной царь» Ф. Шуберта), но и в инструментальную музыку (баллады для фортепиано Ф. Шопена, Э. Грига, И. Брамса).

Бекар – знак альтерации, отменяющий действие диеза или бемоля, дубль-диеза или дубль-бемоля. Располагаясь около ноты, бекар указывает на то, что она должна быть возвращена на свою первоначальную ступень.

Бемоль – знак альтерации, указывающий на то, что ступень должна быть понижена на 0,5 тона. Бемоль выставляется перед нотой, к которой он относится.

Большая опера – разновидность оперы как музыкально-драматического произведения, в котором органически сочетаются сценическое действие, сольное и хоровое пение, звучание оркестра. Большие оперы выделяются многоактностью и особенностями сюжетов. Сюжет больших опер чаще всего повествует о жизни мифологических, легендарных или исторических героев в период каких-либо глобальных событий. Постановки подобных опер отличаются пышностью декораций и разнообразием сценических эффектов. Исполнительский состав больших опер состоит не только из вокалистов, хора и симфонического оркестра, но и балетной труппы.

Буквенное обозначение звуков – изобретенное для удобства восприятия и написания обозначение нот буквами латинского алфавита, например: буквой «с» обозначают звук до, «d» – ре, «е» – ми, «f» – фа и т. д. Разновидность нотации, получившая применение еще в Древней Греции. Знаки альтерации – диез, бемоль, дубль-диез, дубль-бемоль – имеют, соответственно, следующий буквенный вариант написания: is, es, isis, eses. При указании тональности произведения используются: moll – минор, dur – мажор. Буквенное обозначение тональностей получило распространение в западноевропейской музыке.

Вальс – вид бального танца. Своим появлением вальс обязан народным танцам австрийского, чешского и немецкого народов. Он может исполняться как в быстром, так и в медленном темпе. От всех видов бальных танцев вальс отличается лирической настроенностью и романтическим полетом чувств.

Вариационная форма или вариации – музыкальная форма, построенная на последовательном изложении начальной музыкальной мысли (темы) и ряда ее измененных повторений (вариаций). По степени отхода от темы вариации делят на строгие, сохраняющие тональность и гармоническую основу, и свободные, характеризующиеся широким диапазоном изменений. Вариационные формы классифицируются по методам варьирования: орнаментальные, жанрово-характерные и др. Тема вариаций может быть остинантной, т. е. повторяющейся без изменений в одном голосе (вариации на бasso остигато, т.е. неизменную мелодию в басу; вариации на сопрано остигато, т.е. неизменную тему в верхнем голосе, получили название глинкавских), и неостинантной, т.е. подвергающейся постоянным изменениям. Разновидностью вариационной формы являются двойные вариации, представляющие собой варьирование двух тем.

Вариация – в балетной музыке сольный танец персонажа. Как правило, по музыкальной форме не является вариациями.

Гамма – поступенное восходящее или нисходящее следование всех звуков лада, начиная от основного тона.

Гармония (греч. – «строй, лад, слаженность») – музыкальный термин, обозначающий объединение звуков в созвучия (аккорды) и их зако-

номерное чередование; гармонией называется также научная и учебно-практическая дисциплина, изучающая звуковысотную организацию музыкальных созвучий и связи между ними.

Голос – 1) воспроизведение человеком музыкальных звуков с помощью физиологических органов речи (певческий голос); 2) элемент музыкальной фактуры, предназначенный для вокального или инструментального исполнения, имевший ведущую роль в полифонической музыке (тема в нижнем голосе). Среди певческих голосов различают «поставленный» голос (профессиональный) и бытовой. Низкий мужской голос называется бас, средний – баритон, высокий – тенор. Низкий женский голос называется контральто (альт), средний – меццо-сопрано, высокий – сопрано. Профессиональный певческий голос имеет диапазон 2 октавы и более.

Диатоника – семиступенная интервальная система, звуки которой могут располагаться по чистым квинтам. Диатоника характеризуется строгостью тона, простотой и натуральностью.

Дивертисмент – 1) Музыкальное произведение развлекательного характера. С XVII века наблюдается разделение на вокальные и инструментальные дивертисменты. В XVIII веке под дивертисментом подразумевалось многочастное инструментальное произведение, напоминающее серенаду и объединяющее в себе черты сонаты и сюиты. В XIX веке дивертисмент преобразуется в жанр, близкий попури, а в XX веке благодаря деятельности Б. Бартока, И. Ф. Стравинского и др. вновь превращается в развлекательное музыкальное произведение. Этим термином также принято обозначать балетную сюиту. 2) Дополнительные эпизоды из балетных или вокальных произведений, исполняемые в конце спектакля или между его актами. Впервые появились в комедии-балете XVII века, операх-балетах, комических операх XVIII века. В настоящее время исполняются в многоактных операх и балетах. 3) В России в XIX века представления народно-бытового характера с исполнением песен, танцев и разговорных диалогов.

Диез – знак альтерации, обозначающий повышение ступени на 0,5 тона. Диез выставляется перед ногой, к которой он относится.

Динамика – средство музыкальной выразительности, тесно связанное с временной природой музыки и характеризующаяся изменениями в громкости, плотности звучания и темпе. В широком понимании означает любые изменения в музыкальном развитии, а также их отражение в восприятии. Определяется действием различных свойств музыкального звука (к таким свойствам относятся высота, громкость, длительность и тембр) как по отдельности, так и в комплексе. Проявляется на разных уровнях становления музыкального целого (в отдельно взятом звуке, в мотиве, фразе, части, цикле). В узком смысле – изменение в громкости звучания (ее усиление либо ослабление) на протяжении музыкального произведения. Для ее обозначения существуют так называемые динамические оттенки (крецендо, диминуэндо и др.).

Диссонанс – созвучие, имеющее резкое, неприятное звучание. К диссонансам относится ряд интервалов (секунды, септимы, тритоны и др.).

Додекафония – техника сочинения музыкальных произведений, основанная на выведении всей ткани произведения из двенадцатизвучной серии. Является расширением принципа тональной (семиступенной) организации музыки, хотя и противоречит ему.

Драма музыкальная – одно из названий оперы в XVI–XVIII веках.

Звукоряд – совокупность всех звуков лада, расположенных в определенном порядке (от нисходящего к восходящему. Звукоряд обычно имеет пределы октавы, но может быть и внеоктавным (обиходным, применяемым в духовной музыке православной церкви – знаменном распеве).

Зингшпиль (от нем. *singen* – «петь» и *spiel* – «игра») – разновидность немецко-австрийской комической оперы, в которой между музыкальными номерами вставляются разговорные диалоги. Северо-немецкий зингшпиль получил развитие в XVIII веке и представлял собой драматический спектакль с музыкальными вставками фольклорного характера. Австрийский зингшпиль появился под влиянием итальянской комедии дель арте и французской комической оперы. В отличие от северо-немецкого музыкальная драматургия австрийского зингшпиля более развита. Неприятельные народно-демократические сюжеты ранних зингшпилей с элементами фантастики, гротеска постепенно наполнялись лирикой и социально-философской проблематикой. В XX веке черты зингшпиля прослеживаются в жанре мюзикла.

Имитация (от лат. *imitatio* – «подражание») – исполнение мелодии, звучавшей ранее, на другой высоте. Имитация характеризуется интервалом (соотношение по высоте) и расстоянием (соотношение по времени) вступительной части. По структуре различают имитации строгие (с сохранением интервалов и изменением длительности) и свободные (изменяется и интервал, и ритм); обычные и преобразованные (уменьшения, увеличения, обращения).

Импровизация (от лат. *improvisus* – «неожиданный») – один из древнейших способов музицирования, при котором сочинение музыки происходит во время ее исполнения.

Инвенция (от лат. *inventio* – «изобретение, находка») – небольшая 2–3-хголосная пьеса, основанная на принципе имитационной полифонии.

Инструментовка, или оркестровка – распределение музыкального произведения на партии (голоса) для различных инструментов с целью исполнения определенным составом оркестра или инструментальным ансамблем.

Интермедия – (от лат. *intermedius* – «промежуточный») – 1) Комическая или пасторальная сценка (пантомима, балет), целью которой является отделить акты спектакля и развлечь зрителей в антракте. Начиная с XVII века такие сценки стали вставляться в оперные и драматические

музыкальные произведения. По мере развития интермедии отделяются от основного действия и превращаются в самостоятельный спектакль с единой сюжетной линией. 2) Эпизод в фуге между исполнениями музыкальной темы.

Интродукция (от лат. *introductio* – «вступление») – краткое вступление к 1-й части музыкального произведения, готовящее к появлению основного тематического материала. Иногда так называют небольшую увертюру к опере или балету, а также вступление к отдельному акту театрального представления, к какой-либо части оратории или кантаты. Интродукциями именуются хоровые сцены и вокальные ансамбли, открывающие действие в некоторых операх (оперы Глинки).

Каватина – 1) Небольшая по объему лирико-повествовательная ария в опере. Отличается песенной мелодикой и постоянством ритма.

Каденция (от лат. *cadentis* – «оканчивающийся») – виртуозный пассаж или сольная импровизация в инструментальном концерте (фортепианном, скрипичном и т. д.). В XVIII веке каденция не записывалась в нотах, а являлась вставным эпизодом, в котором демонстрировалось техническое мастерство исполнителя. В 1809 году впервые была записана сольная каденция (Пятый фортепианный концерт Л. Бетховена). 2) Заключительный мелодический оборот, завершающий музыкальное построение.

Какофония – нестройное, сумбурное, фальшивое, бессмысленное сочетание звуков. Представление о какофонии изменяется со временем: определенные звуковые сочетания, являвшиеся для одной музыкальной эпохи какофонией, воспринимаются слушателями другого исторического периода уже как осмысленные. Нередко несоответствие музыки слуховому опыту аудитории создает впечатление какофонии.

Камерная музыка – вид музыкального искусства, предназначенный для исполнения в небольших помещениях или для домашнего музицирования. Подразделяется на камерно-инструментальную и камерно-вокальную (романсы и песни). Для камерно-инструментальной музыки характерны специфические инструментальные составы (от одного солиста до нескольких, объединенных в ансамбле – трио, квартете, квинтете и т.п.) и особенности музыкального изложения.

Кантата (от итал. *canto* – «пение») – обычно многочастное произведение, исполняемое певцами-солистами и (или) хором в инструментальном сопровождении; один из основных вокальных жанров.

Кантилена – плавная мелодия.

Капелла – 1) Хор, коллектив профессиональных исполнителей песен. С XV века капеллой называют церковный хор. В дальнейшем – исполнителей вокально-инструментальных произведений в церквях или при княжеских дворах. 2) Оркестр, выделенный из ряда других по каким-либо отличительным особенностям: военная капелла, джазовая капелла. 3) Названия некоторых немецких музыкальных коллективов (чаще – сим-

фонических оркестров), закрепившиеся традиционно: Дрезденская капелла, Берлинская капелла.

Квартет – 1) Инструментальный или вокальный ансамбль из 4 исполнителей. Может быть однородным (например, 4 смычковых, 4 ударных инструмента) или смешанным. В состав смычкового струнного квартета входят 2 скрипки, альт и виолончель. Фортепианный квартет включает фортепиано и 3 смычковых инструмента, джазовый — саксофон, фортепиано или гитару, контрабас, ударные. 2) Музыкальное произведение для певческих голосов или инструментов.

Клавесин, или чембало – струнно-щипковый клавишный инструмент.

Клавикорд – струнный клавишный ударный инструмент, родоначальник всех инструментов этого вида. Звуки извлекаются с помощью тангентов – металлических штифтов с плоской головкой. При нажатии клавиши они касаются струны и делят ее на две части: заглушенную и издающую звук, свободно вибрирующую. Такой способ извлечения звука обеспечивает особую мягкость звучания инструмента. В зависимости от того, в каком месте происходит касание, струна издает звук разной высоты. В XV–XIX веках клавикорд использовался для сольного исполнения камерных произведений, а в XX веке – для исполнения старинной музыки.

Клавир – 1) Общее название струнных клавишных инструментов (клавикорд, фортепиано, клавесин). 2) То же, что клавираусцуг, – переложение ораториального или оперного музыкального произведения для пения с фортепиано.

Кода (итал. coda, от лат. «хвост») – заключительная часть музыкального произведения, не являющаяся обязательным элементом композиции.

Композиция (лат. compositio – «составление, сочинение») – 1) Музыкальное произведение, отличающееся стилистической оформленностью, логической завершенностью, стабильностью формы и структуры. 2) Формальная организация музыкального сочинения: единство формы, стиля, темы и используемых выразительных средств. 3) Учебная дисциплина, входящая в образовательную программу музыкального учебного заведения.

Консонанс (от лат. Consonantio – «созвучие, согласное звучание») – слитное звучание двух или нескольких звуков. Различают совершенные и несовершенные консонирующие интервалы. К совершенным относятся кварта, квинта, октава; несовершенные – терции, сексты.

Контрапункт – одновременное сочетание нескольких самостоятельных мелодий в разных голосах.

Концерт (от лат. concerto – «состязаясь») – 1) Музыкальный жанр, построенный на контрасте звучания большого, полного по составу оркестра и одного (реже группы) однотипных музыкальных инструментов. В классическом типе концерта три части: 1 часть – аллегро, 2 часть – адажио, 3 часть – аллегро. 2) Публичные выступления музыкантов. Первые

концерты прошли в Лондоне в 1672 году. Были организованы придворным музыкантом Дж. Банистером.

Концерто grosso (итал. *concerto grosso* – «большой концерт») – жанровая разновидность инструментального концерта, в основе которой лежит противопоставление и чередование группы солистов и всего исполнительского состава.

Кульминация (от лат. *Culminatio* – «вершина») – точка высшего напряжения, подъема, развития в музыкальном построении, его какой-либо части или в целом сочинении. Как правило, выделение кульминационного момента происходит за счет расширения регистра, усиления громкости звучания, гармонических средств.

Лад – система высотных связей, объединенных центральным звуком или созвучием, а также облекающая ее в конкретные формы звуковая система. По терминологической традиции категория «лад» объединяет не только мажор, минор и натуральные лады, но и другие виды, нередко весьма далекие от классической тональности. Лад характерен для любой музыки, где имеется органическая звуковысотная слаженность тонов.

Лейтмотив (от нем. «ведущий мотив») – небольшое музыкальное построение, которое несколько раз повторяется на протяжении произведения. В опере – осмысленный фрагмент симфонической ткани, обозначающий обобщенное понятие (любовь, проклятие и др.), персонажа, предмет (меч и т.п.), явление природы (буря) и др.

Либретто (от итал. «книжечка») – 1) Словесный текст музыкально-драматического произведения: оперы, оперетты, в прошлом также кантаты и оратории. 2) Литературный сценарий балетного спектакля. 3) Краткое изложение содержания оперы, оперетты, балета.

Мадригал – светский музыкально-поэтический жанр, широко распространенный в эпоху Возрождения. Традиция мадригала уходит корнями в итальянское народное творчество. В XIV веке мадригал использовался в итальянской поэзии и музыке как вид песенной лирики. В этот период музыкальные мадригалы писались для двух-трех певческих голосов (иногда с инструментальным сопровождением), где верхний голос был ведущим. В XV веке мадригал перестал использоваться композиторами, а в XVI веке возродился вновь как пятиголосное вокальное сочинение *a capella*, опирающееся на нормы полифонии «строгого стиля». В конце XVI века мадригал несколько видоизменился: стали применяться сквозные полифонические фермы, увеличилось число изобразительных приемов, смелых хроматизмов, ненормативных диссонансов, ярких ритмических и фактурных контрастов. В XVII веке происходит сближение мадригалов с концертными и драматическими жанрами, на их основе зарождается жанр мадригальной комедии.

Мажор – лад, из устойчивых звуков которого можно составить большое (мажорное) трезвучие, имеющее светлую окраску звучания

(в противоположность минору). Различают следующие основные виды мажора: натуральный, гармонический (с пониженной на полтона шестой ступенью), мелодический (с пониженными на полтона шестой и седьмой ступенями).

Мелизм – небольшой мелодический оборот, применяющийся для украшения основного рисунка мелодии. Мелизмы стали использоваться с XVIII века. Устойчивые построения мелизмов изображаются в нотном письме условными значками. Ряд мелизмов сохранился до сих пор: форшлаг, группетто, мордент, трель.

Мелодика – 1) Комплекс мелодических явлений, свойств и особенностей, присущий творчеству какого-либо композитора или определяющий жанр, стиль или эпоху. 2) Учение о мелодии.

Мелодист – композитор, музыкальные произведения которого отличаются особенной яркостью и богатством мелодического оформления.

Мелодия – одnogолосно воплощенная музыкальная мысль. В одnogолосии мелодия представляет всю музыкальную ткань (монодия) и является аналогичной ей. В гомофонии мелодией считают тот голос, который сосредоточивает в себе основное содержание музыкальной мысли.

Минор – лад, представляющий полную противоположность мажору. Устойчивые звуки минора составляют малое трезвучие, которое придает ладу мягкую, элегическую окраску. Основные виды минора: натуральный, гармоничный (с повышенной на полтона седьмой ступенью), мелодический (с повышенной на полтона шестой и седьмой ступенями).

Модальная гармония – тип гармонии, который основан на принципе ладового звукоряда, не имеющего центрального созвучия. Музыковеды выделяют старую (многоголосие эпохи Средневековья, *Ars nova*, Возрождения) и новую (в музыке XIX–XX веков, т. н. неомодальность) модальные гармонии. Первая из них опирается на средневековые лады (модусы) и принципы григорианской монодии, при этом сильно изменяя их. Во второй половине XVI–XVII веков происходит слияние принципов старой модальности и зарождающейся двуладовой системы мажора и минора, которая в начале XVIII века полностью вытесняет модальную гармонию (некоторые элементы модальности продолжают использоваться в церковном песнопении). В XIX–XX веках некоторые композиторы вновь обращаются к принципам модальной гармонии, к ориентации на необычный ладовый звукоряд, нецентрализованности лада, временности устоя, отступления от классической функциональной связи аккордов. Модальная гармония в XX веке обретает новую индивидуальную форму в творчестве И. Стравинского, Б. Бартока, Д. Шостаковича и др.

Модальность – 1) В теории лада модальность является способом звуковысотной организации, основой для которого служит звукорядный принцип, в отличие от тональности с ее принципом центрального тона или созвучия. В средневековой теории ритма модальность — техника использо-

вания шести ритмических модусов. Модальные формулы, как правило, были частями более крупной структуры – ордо. В современной композиции модальность – метод построения композиции на основе различных натуральных и искусственных ладов, а также произвольно выбранных звуковысотных и ритмических модусов. Модальная техника имеет много общего с серийной, но, в отличие от нее, модус представляет собой комплекс со свободно изменяющимся порядком элементов.

Модуляция – 1) В классической мажорно-минорной системе под данным понятием подразумевается достаточно долговременная смена тональности 2) В Средние века модуляцией обозначалась слаженность и стройность, считающиеся основополагающим предметом музыкального искусства.

Мотет – построенное согласно определенным правилам 3–4-голосное произведение. В его основе лежит проводимая в одном из голосов (тенор) крупными длительностями мелодия духовного напева, на которую накладываются более ритмически подвижные голоса. Мотет был, как правило, духовным сочинением для хорового исполнения.

Мотив – наименьшая часть музыкальной формы, самый маленький отрезок мелодии, обладающий вполне определенным музыкальным содержанием. Мотив, как правило, занимает 1-2 такта, складывается вокруг сильной доли такта и обладает мелодической значимостью.

Музыкальная форма – 1) Совокупность средств музыкальной выразительности, раскрывающих идейно-художественное содержание произведения (фактура, мелодия, гармония и т. д.). 2) Структура музыкального произведения. Музыкальная форма индивидуальна в каждом сочинении, но существуют относительно устойчивые ее типы (так называемые формы-структуры): период, простая и сложная двухчастная форма, простая и сложная трехчастная форма, вариации, рондо, сонатная форма, различные циклические формы (сюита, сонатно-симфонический цикл) и др. Наименьшей структурной единицей музыкальной формы считается мотив – отрезок мелодии с четким содержанием. Два и более мотива образуют фразу; из фраз складывается предложение. Последовательность из двух предложений образует законченную форму – период, который, как правило, состоит из 8 или 16 тактов. В форме периода излагаются темы музыкальных произведений. Принципами формообразования являются экспонирование (изложение темы), развитие (внесение изменений, уводящих от первоначального образа – экспозиции) и завершение (повторение материала после развивающего раздела, т.е. реприза). Данные принципы воплощены в формуле *imt*, выведенной советским музыковедом Б. Асафьевым («Музыкальная форма как процесс»).

Ноктюрн (с фр. «ночная музыка») – небольшая одночастная напевная лирическая пьеса для фортепиано, как правило, в репризной 3-частной форме.

Нонаккорд – аккорд терцовой структуры, состоящий из пяти звуков.

Опера (от итал. *Opera* – «труд, дело, сочинение») – вид музыкально-театрального искусства, музыкально-драматическое произведение, построенное на взаимосвязи слова, сценического действия и музыки. Исторической родиной является Италия; время возникновения – рубеж XVI–XVII веков. Со временем в опере появились различные вокальные формы: сольная ария, ариозо, каватина, всевозможные виды вокального ансамбля (дуэт, терцет, квартет и др.). Появились увертюра, а также самостоятельные оркестровые эпизоды жанрового или описательного характера. На протяжении XVII–XIX веков опера трансформируется (в каждой стране этот вид искусства приобретает индивидуальные особенности), обогащается новыми жанрами (опера-серия, комическая опера и др.) и жанровыми разновидностями: балладная опера в Англии, опера-буффа в Италии, комическая опера во Франции, зингшпиль в Германии и т. д. В XX веке развитие оперы проходило сложными путями. Под влиянием новых художественных течений (импрессионизма, неоклассицизма, экспрессионизма) преобразуется ее образно-выразительный строй и драматическая структура. В XX веке появляются новые формы оперы – джазовая опера и рок-опера.

Опера буффа (итал. *opera buffa* – «комическая опера») – итальянская разновидность комической оперы, сформировавшаяся в 1830-х годах. Истоки этой разновидности прослеживаются в комедийных операх римских композиторов XVII века, а также в комедии дель арте. Основоположителем оперы-буффа является Дж. Б. Перголези, интермедии которого отсоединились от большого спектакля оперы-серии. Отличительными чертами этого жанра являются небольшие масштабы, 2–3 действующих лица, подвижность действия, пародийность, яркая, живая жанровая мелодика, простота стиля, речитативы (а не разговорные диалоги, как во французской комической опере).

Опера серия (итал. *opera seria* – «серьезная опера») – жанровая разновидность оперы, появившаяся в начале XVIII столетия в творчестве композиторов неаполитанской школы. Этому жанру присуще господство историко-мифологических и легендарно-сказочных сюжетов при отчетливо выраженном разделении функций слова (сценического действия) и музыки. К середине XVIII столетия опера-серия претерпела эстетический кризис в качестве «концерта в костюмах», что привело композиторов к новым изысканиям. Тем не менее, традиции оперы-серии не были окончательно забыты, а, наоборот, получили развитие в творчестве многих композиторов. И только в XIX столетии термин окончательно утрачивает свой первоначальный смысл и выходит из обихода.

Оперетта (итал. *operetta* – «малая опера») – один из видов музыкального театра, состоящий как из вокальной, так и инструментальной музыки, танца, балета, а также элементов эстрадного искусства. В основе музыкальной драматургии оперетты большей частью лежат куплетная песня

и танец. В основном кульминация каждой сцены связана с популярным в конкретное время в данной стране танцем, зачастую определяющим собой всю музыкальную атмосферу спектакля. Отличительной особенностью оперетты является то, что, хотя она и использует характерные для оперы вокальные формы (ария, дуэт, ансамбль, хор), однако они более просты и выдержаны в песенно-танцевальном характере. От другой разновидности музыкальной комедии и драмы – водевиля – оперетту отличает то, что ее музыкально-вокальные номера служат для развития действия, утверждения идеи, а музыка несет смысловую нагрузку, в то время как в водевиле она играет всего лишь вспомогательную роль.

Опус (от лат. *opus* – «труд, произведение, творение») – 1) Музыкальное произведение, снабженное порядковым номером при публикации, иногда сборник сочинений одного жанра, помеченных одним номером. Первоначально (с конца XVI столетия) номер опуса проставлялся издателем. Кроме того, одним номером могли быть помечены несколько одножанровых произведений разных авторов. При издании ранее не публиковавшихся произведений принято обозначение *opus posthumum* («посмертное сочинение»). В некоторых случаях, когда издание данного произведения состоялось относительно поздно, последовательность опуса не всегда соответствует хронологическому порядку создания произведения. 2) В широком музыкально-эстетическом смысле опус – тип предметного воплощения композиторской деятельности, сформировавшийся в Европе в период позднего Средневековья. Признаки, по которым его можно отличить: ориентация на выполнение прикладных задач, канонизированность выразительных средств, письменная фиксация композиции в нотированном тексте, внешняя регламентация формы как следствие соблюдения жанровых канонов.

Оркестровка – переложение какого-либо музыкального произведения для оркестра. Хотя оркестровка, по существу, сводится к инструментовке, эти понятия необходимо различать: оркестровка – «перевод» на язык оркестра какой-либо инструментальной пьесы; инструментовка – процесс конкретного воплощения в тембровый «наряд» произведения, задуманного для оркестра.

Орнаментика (от лат. *ornament* – «украшение») – мелодические обороты из звуков относительно мелкой длительности, используемые для украшения мелодии, усиления ее экспрессии, для показа виртуозных возможностей исполнителя. К орнаментике относятся мелизмы, тираты, пассажи, колоратуры, а также некоторые виды фигурации аккордов и ритмические изменения. Различают следующие виды орнаментики: орнаментика, не обозначенная в нотах и импровизируемая исполнителем; орнаментика, обозначенная особыми знаками; орнаментика, полностью выписанная нотами.

Партитура (итал. *partitura* – «разделение, распределение») – способ нотной записи многоголосного музыкального произведения на более чем двух нотоносцах, расположенных один под другим и разделенных такто-

выми чертами. Современная организация партитуры окончательно сформировалась к середине XIX века.

Партия (от лат. *pars* – «часть») – 1) В многоголосной вокальной, вокально-инструментальной, ансамблевой и оркестровой музыке одно из слагаемых фактуры музыкальных произведений, предназначенных для исполнения отдельным голосом или на отдельном инструменте. 2) В многоголосной полифонической музыке – то же, что и голос. 3) Темы, являющиеся основой разделов экспозиции и репризы сонатной формы (главная, связующая, побочная, заключительная партии).

Пассаж (франц. *Passage* – «переход») – 1) Отрывок музыкального или литературного сочинения, имеющий внутреннее единство в связи с применением определенного приема изложения. 2) Последовательность звуков в быстром движении.

Пассакалья (итал. *passacaglia*, от испанск. «проходить» и «улица») – 1) песня, в более позднее время танец испанского происхождения, сначала исполнявшийся на улице под аккомпанемент гитары при отъезде гостей с праздника. 2) жанр полифонической музыки эпохи барокко, как правило, создаваемый в форме вариаций на басса остинато.

Пиццикато (от итал. «щипать») – воспроизведение звука на струнных смычковых инструментах щипковым путем. Термин «пиццикато» является также названием некоторых инструментальных пьес, исполнение которых основано на щипковых приемах.

Полифония (от греч. *poly* – «много», *phone* – «звук», т. е. «многоголосие») – музыкальный склад, основанный на сочетании и одновременном развитии нескольких отдельных мелодических линий. Особенно популярен был полифонический стиль в Средние века в хоровой музыке.

Попурри (от фран. *pot-pourri* – «смешанное блюдо») – инструментальная пьеса, содержание которой представляет собой гармоничное сочетание нескольких популярных мотивов как классических произведений (опер, оперетт, балетов и др.), так и сочинений отдельных композиторов, народных песен и музыкальных номеров из известных кинофильмов. Во время исполнения попури различные мотивы плавно сменяют друг друга. Широкое распространение этот вид инструментальной пьесы получил в Европе в XIX веке. В наши дни попури является частью эстрадной музыки.

Прелюдия (от лат. *praeludo* – «играю предварительно, делаю вступление») – небольшая инструментальная пьеса импровизационного характера. Обычно прелюдия используется как вступление к основной пьесе. Она также может выступать в качестве самостоятельной музыкальной композиции.

Программная музыка – камерно-инструментальное или симфоническое произведение, основанное на каком-либо конкретном сюжете. Программу музыкального сочинения раскрывает или его название, или специ-

альный литературный комментарий (нередко в стихотворной форме). Источником программы являются исторические сказания, легенды и былины, литературные и художественные произведения.

Пуантилизм (от франц. *puant* – «точка») – метод построения музыкального произведения в современном искусстве. Музыкальная фраза составляется из чередующихся с различными по длине паузами звуков-точек (или сочетаний двух звуков). Основоположником пуантилизма является А. Веберн.

Пьеса – инструментальное музыкальное произведение. Как правило, пьеса представляет собой законченную композицию небольших размеров.

Рапсодия – жанр музыкальных произведений свободной формы, по структуре и темам близких к фольклору – народным песням и танцам. Использован в музыке Ф. Листом (19 венгерских рапсодий).

Реквием (от лат. «покой, отдых, успокоение») – первоначально под реквиемом подразумевался религиозный обряд: траурная месса, песнопения по усопшему на латинском языке. В настоящее время так принято называть траурное музыкальное произведение, состоящее из нескольких частей и предназначенное для хорового исполнения. Часто входит в концертные программы.

Реприза (франц. *reprise* – «возобновлять») – завершающая часть музыкального произведения или его отдельного построения, являющаяся повторением начальной.

Ритмика – 1) Раздел в науке о музыке, посвященный теории ритма. 2) Особенности ритмической организации произведений разных стилей. 3) Комплекс специальных упражнений, направленных на развитие чувства ритма.

Романс – вокальное произведение небольшого размера, предназначенное для сольного исполнения в сопровождении какого-либо музыкального инструмента. Среди жанровых разновидностей романса – баллада, элегия, баркарола.

Рондо (от франц. *rond* – «круг») – 1) Форма музыкального произведения, основу которой составляют чередующиеся повторения рефрена (основной темы) и различных по содержанию контрастных построений (эпизодов).

Серенада – 1) Вокально-инструментальный песенный жанр. В XVI–XVIII веках музыканты исполняли серенады под окнами любимых девушек, сопровождая свое пение игрой на струнных щипковых инструментах (гитара, мандолина). 2) Форма музыкально-инструментального сольного произведения небольшого размера, напоминающая вокальную серенаду. 3) В музыке XVII–XVIII веков – форма музыкальных произведений большого объема с участием солиста, хора и симфонического оркестра, часто включавших драматические действия и балетные номера.

Симфоническая поэма – жанровая разновидность симфонической музыки. Оформление получила в творчестве Ф. Листа на основе идей романтизма, где основное место отводилось взаимопроникновению, синтезу искусств. Симфоническая поэма представляет собой одночастное программное сочинение, предназначенное для оркестрового исполнения. Симфоническую поэму отличает целенаправленное развитие образов и тем.

Симфония – музыкальный жанр, предназначенный для оркестрового исполнения. Симфония – многочастное (нормативно – 4-хчастное) циклическое произведение, первая часть которого пишется в форме сонатного аллегро. Вторая часть симфонии, как правило, медленная, третья – жанровая (менуэт или скерцо). Финал пишется в быстром темпе.

Синкопа – перенос ритмического удара с сильной доли на более слабую. Использование композитором синкопы приводит к нарушению плавного и непрерывного течения звуков, составляющих ритмический рисунок, что позволяет создать в музыкальном произведении особую экспрессию.

Скерцо (итал. scerco – «шутка») – 1) Название музыкальных инструментальных произведений шутливого характера, а также небольших по объему музыкальных пьес. 2) Обозначение части крупного по объему музыкального произведения (соната, симфония). Отличительными особенностями скерцо являются быстрый темп, как правило, трехдольный метр, резкая смена настроения (от безобидной шутки и веселья до гротеска и сарказма).

Соло (итал. solo – «один») – 1) В многоголосом произведении исполнение какого-либо фрагмента одним музыкантом или певцом. 2) Музыкальное сочинение, написанное для самостоятельного исполнения одним музыкантом или певцом.

Соната (от итал. Sonare – «звучать») – жанр музыкальных произведений, созданных для одного или нескольких инструментов. Соната представляет собой многочастное музыкальное сочинение, построенное на развитии и противопоставлении двух тем, обычно составляющих контраст.

Стиль музыкальный (от лат. stilus – «палочка для письма; способ изложения, склад речи») – единство образов, музыкальных средств выражения, композиционных методов и приемов в музыкальном произведении, их соответствие теме и творческому замыслу композитора. Выделяют 3 уровня стилей: эпохальный (стиль барокко, стиль классицизма и т.д.), национальный (русский, польский, венгерский и др.), индивидуальный композиторский стиль (стиль Шостаковича, стиль Шопена и т.п.).

Степень – 1) Место расположения звука в ладовой системе, гамме или звуковом ряду. 2) Звук ладовой системы, звукоряда или гаммы.

Сурдина (от франц. «глухой, глухо звучащий») – приспособление, с помощью которого музыкант во время исполнения произведений может

заглушить или снизить тембр звуков музыкальных инструментов. Наиболее часто используется для медных духовых инструментов (тромбон, труба).

Сюита (франц. *suite* – «ряд, последовательность») – форма музыкального произведения, состоящего из нескольких частей, контрастных по отношению друг к другу.

Такт (от лат. *Tactus* – «прикосновение») – небольшой отрезок музыкального произведения, в котором чередуются сильные и слабые ритмические доли. Начинается такт всегда с сильной доли. В нотных записях границы такта обозначаются тактовыми чертами, стоящими перед сильной долей. Различают такты простые, включающие 2–3 доли, и сложные, состоящие из нескольких простых тактов. Количество долей, входящих в такт, и их длительность определяет музыкальный размер.

Тема – мелодия, отражающая основную мысль произведения и те неповторимые черты, которые отличают его от других сочинений. В более узком смысле это одна самостоятельная музыкальная мысль, имеющая индивидуальные особенности. В теме обычно раскрывается один музыкальный образ. Одновременно тема служит объектом дальнейшего развития.

Тембр – окраска музыкального звука. Звуки, имеющие одинаковую громкость и высоту, но исполненные разными голосами, на разных инструментах или на одном, но разными способами, отличаются друг от друга по тембру. В зависимости от ассоциаций, возникающих при восприятии того или иного тембра, – зрительных, вкусовых, осязательных – звуки бывают яркие и тусклые, теплые и холодные, резкие и мягкие и т. п. Слуховые определения (звонкие и глухие) используется гораздо реже.

Темп (от лат. *Tempus* – «время») – скорость движения. Темп определяет характер, содержание и настроение произведения. В музыке для обозначения темпа используются итальянскими терминами.

Токката (от итал. *Toccata* – «касаться, играть на клавишных инструментах») – музыкальная пьеса для клавишных инструментов. Исполняется в быстром темпе, с четкой техникой урара. Возникла в XVI веке, во второй половине XVII века превратилась в самостоятельный концертный жанр.

Тон (в переводе с греч. – «напряжение, натяжение») – 1) Интервал, мера высотных соотношений двух звуков равномерно-темперированного строя, равная целому тону или двум полутонам. 2) Элемент мелодии, единица измерения длины интервалов, звук аккорда, имеющий точную высоту.

Тональность – точное расположение звуков лада по высоте, зависящее от положения тоники (основного звука) в музыкальном строе (например, тональность до-мажор). Любой звук октавы может служить тоникой, поэтому мажорный или минорный лад реализуется в 12 тональностях.

Тоника – основной, наиболее устойчивый тон или аккорд тональности, который дает ей название; первый звук тональности, на котором строится главное трезвучие (тоническое).

Транскрипция (от лат. Transcriptio – «переписывание») – обработка музыкальных произведений. Существуют два вида транскрипции: переложение произведения для другого инструмента и изменение для того же инструмента с целью достижения большего удобства при исполнении или более высокой техники изложения.

Тремоло (в переводе с итал. – «дрожащий») – исполнительский прием, быстрое многократное повторение одного и того же звука (например, при игре на балалайке, литаврах, струнных смычковых и других инструментах); быстрое многократное чередование двух созвучий или двух звуков, интервал между которыми должен быть не менее малой терции.

Троп – 1) Григорианское песнопение в целом или его часть. Может быть текстовым или мелодическим. 2) Обозначение транспозиционной гаммы в древнегреческой музыкальной теории. 3) Одно из названий церковного лада в средневековой Западной Европе.

Увертюра – вступительная часть крупного музыкального произведения. Часто является самостоятельным произведением. Первая оперная увертюра была написана в 1607 году Монтеверди. Классическим считается тип трехчастной итальянской увертюры, который сложился в XVII веке в неаполитанской оперной школе.

Унисон – 1) Одновременное звучание двух или нескольких голосов с нулевым интервалом (прима), абсолютный консонанс. 2) Синхронное исполнение двумя или несколькими музыкантами одного и того же произведения.

Фактура – 1) окончательная обработка нотного текста композитором. 2) Средство музыкальной выразительности, заключительное звено в цепи понятий: склад музыкальный – ткань музыкальная – фактура. Обязательно включает в себя тембр, голосоведение, регистровое положение.

Фантазия – инструментальное или вокальное музыкальное произведение с произвольной формой построения, с отступлением от традиционных композиционных схем.

Фигура – 1) самостоятельная часть танца, неоднократно повторяющаяся в нем. 2) Особая группа звуков или длительностей, используемых в произведении несколько раз.

Форшлаг (от нем. «перед» и «удар») – см. Мелизм.

Фуга – 1) Полифоническое произведение, в котором основная тема проводится в разных голосах и в различных вариантах. Композиционные части: тема, ответ, противосложение, интермедия, стретта. Разделы фуги: экспозиционный, развивающий и завершающий. До начала XVII века фугой называют каноническую имитацию. В XVII–XVIII веках fuga – один из основных жанров полифонической музыки, инструментальной и вокальной.

Хорал – 1) Традиционное церковное одnogолосное песнопение.
2) Хоровая обработка песнопения без сопровождения, имеющая аккордово-гармонический склад. Является частью кантат, ораторий, «Страстей».

Хроматизм – полутоновая интервальная система, нисходящее или восходящее движение звуков по полутонам.

Хроматическая гамма – гамма с восходящей или нисходящей последовательностью звуков по полутонам.

Циклические формы – формы самостоятельных музыкальных произведений, связанных единством замысла. Наиболее известны сонатно-симфоническая и сюитная. Композиционное единство частей цикла выражается в тонально-гармонических, тематических и образных связях, в темповой организации произведения.

Экспромт – пьеса импровизационного характера, инструментальная, чаще всего для фортепиано. В жанре экспромта допустим свободный выбор формы.

Элегия – в Древней Греции печальная песнь, состоящая из дистихов. В XVII веке выделяется в самостоятельный музыкальный жанр. В XVIII–XIX веках получила распространение вокальная элегия, связанная с любовной тематикой, а позднее – инструментальная.

Этюд – пьеса для совершенствования техники исполнения. Сохраняет значение художественного сочинения. Жанр получил развитие в XIX веке, с расцветом виртуозного исполнительства.

4.3. СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная литература:

1. Алпатова, А.С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре: учебник для вузов / А.С. Алпатова; ответственный редактор В.Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва: Юрайт, 2023. – 247 с. – (Высшее образование).
2. Алпатова, А.С. Народная музыкальная культура. Архаика: учебник для среднего профессионального образования / А.С. Алпатова; ответственный редактор В.Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва: Юрайт, 2023. – 247 с. – (Профессиональное образование).
3. Лисовой, В.И. История музыки и современная музыкальная культура. Мексика и Центральная Америка: учебное пособие для вузов / В.И. Лисовой; под научной редакцией А.С. Алпатовой. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Юрайт, 2023. – 167 с. – (Высшее образование).

Дополнительная литература:

1. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие – 2-е изд. / М. Высоцкая, Г. Григорьева. – М.: Московская консерватория, 2014. – 440 с.
2. Еременко, Г.А. Инструментальное творчество композиторов Новой венской школы: учебное пособие / Г.А. Еременко. – Новосибирск, 2014. – 80 с.
3. Кенигсберг, А.К. Песни Франца Листа: учебное пособие / А.К. Кенигсберг. – СПб.: Санкт-Петербург, 2013. – 48 с.
4. Куклев, А.В. Оперное творчество Клаудио Монтеверди: у истоков belcanto: учебное пособие / А.В. Куклев. – Н. Новгород, 2014. – 88 с.

Учебное издание

**ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА
ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ 6-05-0113-07
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ**

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине

Составитель

ПОЛОЗОВА Франческа Владимировна

Технический редактор

Г.В. Разбоева

Компьютерный дизайн

Л.В. Рудницкая

Подписано в печать 21.08.2025. Формат 60х84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 6,15. Уч.-изд. л. 6,05. Тираж 35 экз. Заказ 96.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.