

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

**КЛАССИЧЕСКАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ
ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Учебно-методическое пособие

*Рекомендовано УМО по образованию
в области культуры и искусств для студентов
специализации «хоровая музыка академическая»*

Составители: Т. С. Гажевская-Пешак,
А. А. Садовская

Минск
БГУКИ
2020

УДК 78.087.68-021.477(4-15)(075.8)
ББК 85.314.1-7я73
К 476

Рецензенты:

М. П. Дринецкий, художественный руководитель
Национального академического народного хора
Республики Беларусь имени Г. И. Цитовича,
народный артист БССР,
лауреат Государственной премии БССР, профессор;
А. Б. Нижникова, заведующий кафедрой
музыкально-педагогического образования
Белорусского государственного педагогического университета
имени Максима Танка, кандидат педагогических наук, доцент

Классическая зарубежная хоровая литература : учеб.-метод.
К476 пособие / сост.: Т. С. Гажевская-Пешак, А. А. Садовская ; М-во
культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. –
Минск : БГУКИ, 2020. – 352 с.
ISBN 978-985-522-244-7.

Пособие включает теоретическую часть – характеристику жанров, стилей, направлений классики западноевропейской хоровой музыки – от греко-римской древности до наших дней. Для самостоятельной работы, практических занятий предлагаются основные вопросы, определение цели, ключевые понятия, задания для работы над исполнительской техникой (вокалом) применительно к анализируемым в пособии хоровым произведениям.

Для студентов специализации «хоровая музыка академическая».

УДК 78.087.68-021.477(4-15)(075.8)
ББК 85.314.1-7я73

ISBN 978-985-522-244-7

© Гажевская-Пешак Т. С., Садовская А. А.,
составление, 2020
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный университет
культуры и искусств», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
1. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ, СРЕДНЕВЕКОВЬЯ, ВОЗРОЖДЕНИЯ	9
<i>Тема 1.</i> Музыкальная культура Древнего Египта, Сирии, Палестины, Греции	9
<i>Тема 2.</i> Музыкально-поэтическое искусство Средневековья ...	21
<i>Тема 3.</i> Музыкальное наследие эпохи Возрождения. Полифонические школы: римская, венецианская, нидерландская	40
ЛИТЕРАТУРА	81
2. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVIII–XIX вв.	83
<i>Тема 4.</i> Иоганн Себастьян Бах – традиционалист и новатор ...	83
<i>Тема 5.</i> Героико-патриотическая тема в ораториях Георга Фридриха Генделя. Ораториальный жанр в творчестве Йозефа Гайдна	100
<i>Тема 6.</i> Жанр «реквием», его происхождение и эволюция. Морально-философский характер «Реквиема» Вольфганга Амадея Моцарта, переосмысление жанра в творчестве Джузеппе Верди, «Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса, эволюция жанра мессы в творчестве Людвиг ван Бетховена	113
<i>Тема 7.</i> Кантатно-ораториальные произведения в творчестве композиторов-романтиков	135
ЛИТЕРАТУРА	161
3. РОМАНТИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ МИНИАТЮРА	164
<i>Тема 8.</i> Хоровая миниатюра в творчестве Франца Шуберта, Роберта Шумана	164

Тема 9. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Феликса Мендельсона, Иоганнеса Брамса.....	173
ЛИТЕРАТУРА	183
4. ОПЕРНО-ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ XVII–XIX вв.	184
Тема 10. Становление западноевропейской оперы	184
Тема 11. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков	210
Тема 12. Хор в опере раннего и позднего романтизма	220
ЛИТЕРАТУРА	272
5. ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА XX в.	275
Тема 13. Хоровое творчество композиторов-импрессионистов	276
Тема 14. Неоклассический период в хоровой музыке западноевропейских композиторов XX в.	298
Тема 15. «Театр Карла Орфа»	319
Тема 16. Хоровое творчество композиторов США, Великобритании	327
ЛИТЕРАТУРА	344
Рекомендуемые материалы для викторины	347

ВВЕДЕНИЕ

Учебно-методическое пособие посвящено хоровому творчеству ведущих западноевропейских композиторов, включает характеристику основных жанров, стилей, течений, направлений западноевропейской хоровой музыки от истоков зарождения музыкального искусства древности до современности, аккумулирует общие информационные данные по развитию эстетической мысли на разных исторических этапах. Основное внимание уделяется характеристике хорового письма композиторов и анализу высокохудожественных образцов хоровой, вокально-симфонической и оперной музыки. Материал составлен с учетом программных требований, направлен на освещение вопросов истории западноевропейской хоровой музыки в контексте общего развития мировой культуры и музыкального искусства.

Преподавание предмета ведется в тесной взаимосвязи с другими дисциплинами курса (дирижирование, хоровой класс, класс старинной хоровой музыки, чтение и анализ хоровых партитур, камерный вокальный ансамбль, профессиональное хоровое исполнительство, методика работы с хором, хороведение).

Задачи курса: овладеть знаниями об основных жанрах, стилях, направлениях западноевропейской хоровой музыки; приобрести навыки историко-эстетического и исполнительского анализа хорового произведения, обобщения междисциплинарных знаний, умения работать с музыковедческой литературой; формировать интерес к более глубокому и детальному изучению узкопрофильной хоровой литературы; расширить музыкально-культурный кругозор студентов на основе познания лучших художественно совершенных образцов западноевропейского хорового искусства.

Студенты должны знать примеры хоров, рекомендуемых для изучения; идейно-образную направленность, жанровые и музыкально-стилистические особенности хоровых произведений. Должны уметь определять жанры хоровых произведений, отли-

чать композиторские стили разных эпох и творческих направлений; анализировать приемы хорового письма и композиционно-драматургические особенности, раскрывающие содержательную и образно-эмоциональную сущность оперно-хоровых, кантатно-ораториальных и акапельных произведений западно-европейских композиторов; пропевать или исполнять на фортепиано по просьбе преподавателя фрагменты изучаемых хоровых произведений (по нотам и наизусть); определять на слух аудиозаписи музыкальных сочинений.

Формирование профессиональных и личностных компетенций предполагает:

академические компетенции:

- применять базовые научные знания для решения теоретических и практических задач;
- владеть междисциплинарным подходом в решении профессиональной проблемы;
- применять различные технические устройства (компьютер, мультимедийная установка), а также управлять информацией;
- владеть исследовательскими навыками, системным и сравнительным анализом;
- работать самостоятельно и быть способным к самообразованию и творческому мышлению;

социально-личностные компетенции:

- быть способным к межличностным коммуникациям и работе в команде;
- развивать критическое мышление и способность к самокритике;

профессиональные компетенции в области педагогической деятельности:

- владеть методикой преподавания специальной музыкальной дисциплины, изучать передовой педагогический опыт и творчески использовать его;
- работать с учебными планами и программами, методическими рекомендациями по организации процесса обучения и воспитания средствами хорового искусства;
- применять современные методики и технические средства обучения;

– пользоваться информационными ресурсами для ознакомления с нормативной базой образования и инновациями в дидактике обучения;

– готовить и осуществлять отчетные занятия по учебной дисциплине в форме открытой лекции или лекции-концерта;

– совершенствовать свое педагогическое мастерство;

профессиональные компетенции в области инновационно-методической деятельности:

– использовать мультимедийные технологии, электронные учебники, фонозаписи;

– совершенствовать методики преподавания лекционных дисциплин, создавать учебные программы, учебно-методические комплексы, пособия и другую учебную литературу;

– участвовать в работе по организации научно-методических конференций по проблемам исследовательской деятельности в сфере музыкальной культуры и хорового искусства;

профессиональные компетенции в области исследовательской деятельности:

– анализировать современное положение и перспективы развития исследовательской деятельности в области музыкальной культуры;

– систематизировать, обобщать и использовать информацию для проведения научного исследования, а также планировать его основные этапы;

– участвовать в подготовке научных статей, заметок, рефератов и проектов, посвященных проблемам хоровой культуры и искусства, в работе научно-практических конференций по данной тематике.

В данном учебно-методическом пособии используются материалы учебной литературы теоретического и практико-методического содержания («Всеобщая история музыки» Р. Грубера, «История зарубежной музыки» К. Розеншильда, «История зарубежной музыки» (под ред. В. Смирнова), «Зарубежная хоровая литература» Д. Локшина (вып. 2), «Зарубежная хоровая литература» Д. Локшина, И. Лицвенко (вып. 3), «Зарубежная хоровая литература» О. Кеериг и др.), а также лучших монографических исследований хорового творчества западноевропейских композиторов.

Основные вопросы учебных занятий, цель занятий, краткие выводы и ключевые понятия приведены к каждой из тем 1–7 первых двух разделов, а далее – по разделам. Списки рекомендуемой основной и дополнительной литературы даны с учетом изучения тем не изолированно, а в их взаимной связи и помещены в конце разделов. Обязательным является овладение исполнительской техникой (владение голосом) применительно к упоминаемым и анализируемым в данном учебном пособии хоровым произведениям.

Изложение учебного материала в пособии рассчитано на побуждение студентов к познавательной деятельности, в которой значительная роль принадлежит процессу самостоятельного познания и творчества.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

1. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ, СРЕДНЕВЕКОВЬЯ, ВОЗРОЖДЕНИЯ

Тема 1. Музыкальная культура Древнего Египта, Сирии, Палестины, Греции

Основные вопросы

1. Музыкальное искусство Древнего Египта. Страсти и мистерии как высшая форма древнеегипетского фольклора.
2. Музыка Древней Сирии. Четырехзвучная диатоническая структура как одна из интонационных основ сирийской песенности.
3. Религиозно-поэтическая лирика Древней Палестины.
4. Музыка Древней Греции: греческая лирика и афинская трагедия.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов о музыкальной культуре Древнего мира, сыгравшей важную роль в последующем развитии музыкального искусства европейских стран.

Ключевые понятия

Гимн, псалм, древние молитвенные напевы, пентатонные, тетратонные и диатонические лады.

Возникновение музыкального искусства относится к глубокой древности. Сведения о нем содержатся в материалах археологических раскопок, в оставленных первобытным человеком наскальных росписях и рисунках. Художественное творчество этих людей не являлось искусством как таковым, оно не выделялось в самостоятельный род деятельности, а было тесно связано с их повседневной жизнью.

Главным предназначением музыки было объединение людей в общем трудовом действии. За многие тысячелетия до нашей эры люди создавали свои первые трудовые песни, сопровождавшие разные этапы земледельческих работ, песни лирические, повседневного быта, заклинания сил природы и др. Бедны и несовершенны были музыкально-выразительные средства древних напевов, звучащих лишь в связи с пантомимными плясками и магическими ритуалами, сопровождавшимися ритми-

чески организованными ударами и выкриками; относительно большего развития получила ритмическая сторона музыки.

Начальные стадии формирования музыки были связаны с выработкой навыков пения. Люди стремились к подражанию и копированию природных интонаций завывания ветра, пения птиц, рева животных. Постепенно происходил отбор важнейших элементов музыкального языка, определялась выразительность звуковысотных соотношений тонов, складывались устойчивые мелодические попевки, упорядочивался ритм. Хаотичность, случайность уступали место определенной организованности.

Инструментальная музыка появилась несколько позже. Музыкальные инструменты возникли в процессе практической деятельности первобытных людей. Среди первых музыкальных инструментов, сохранившихся и дошедших до наших дней, – найденные на раскопках погремушки, колотушки, гуделки, ракушки с просверленными отверстиями, свистульки, каменные плиты-литофоны, музыкальный лук, деревянный барабан, а также инструменты типа флейт (тростниковые, костяные).

С течением времени в музыке значительно расширяется круг образов, идей, мыслей и чувств, что отразилось на усовершенствовании музыкально-выразительных средств и художественной формы исполнительства. Мелодии песен становятся более развитыми по диапазону и интонационно выразительными, отличаются ритмическим и ладовым разнообразием, богатым сочетанием сменяющихся направлений и темпов движения. Усовершенствуются и музыкальные инструменты, появляется примитивная музыкальная нотация. Постепенно возникают и закрепляются пентатонные, тетратонные, а позднее диатонические лады и особые музыкальные системы, которые творчески применялись и по-своему трансформировались различными народами.

Углубление и усложнение содержания, совершенствование форм, расширение круга образов и жанров, появившихся в поэзии, танцах, изобразительном искусстве, заметно повлияло на эволюцию музыкального творчества, что нашло отражение в новых темах – философских, нравственно-наставительных, идеологических. С разделением общества на классы появляются и соответствующие песни – рабов, бедняков; зарождаются

разнообразные городские песни – ремесленников, носильщиков, строителей. С освоением водной стихии и кораблестроения возникают песни моряков, корабельщиков. В этих песнях люди выражали свои чаяния, надежды на лучшую жизнь.

Вместе с тем появилась музыка утонченная, связанная с жизнью, бытом, приятным заполнением досуга богатых и знатных людей, не обремененных трудом и заботой. Музыка звучала во дворцах, где творили талантливые певцы и инструменталисты, музыканты из народа, черпавшие источник вдохновения в народном творчестве. Наполненная истинно прекрасными образцами большого общечеловеческого смысла музыка звучала на пирах, царских приемах, в домашнем быту аристократов. При исполнении культовых обрядов – религиозных служб, процессий, жертвоприношений богам – звучали торжественные храмовые песнопения и гимны.

В древней музыкальной культуре постепенно формируются ранние типы многоголосия: *ленточное пение* – движение мелодии параллельными октавами, квинтами, квинтами; *гетерофонное* – эпизодическое отклонение от унисона, характеризующееся одновременным звучанием вариантов одной мелодии без функционального разделения голосов, преобладанием прямого и параллельного движения с перекрещиваниями голосов; исполняемое обычно в узком диапазоне с синхронным произнесением текста; *бурдонное* – импровизированное пение на выдержанном тоне.

Уже в древней музыкальной культуре возникают: интонационный строй, первичные песенные и инструментальные жанры, простейшие лады – пентатонные, тетратонные и, наконец, диатонические, а также первичные типы многоголосия.

Древние музыкальные культуры, отразившие дух и разум людей своего времени, оставили потомкам художественные ценности, открытия, повлиявшие на дальнейшее развитие культурной жизни и музыкального искусства многих народов мира. Рассмотрим древнейшие мировые цивилизации – Древнего Египта, Сирии, Палестины, Греции.

Музыкальная культура Древнего Египта

Возникновение цивилизации Древнего Египта относится к 3300–3000 гг. до н. э. Оставленное ею культурное наследие стало сокровищницей для мировой цивилизации. В Древнем Египте были созданы грандиозные архитектурные сооружения – пирамиды, храмы, сфинксы, гробницы, прекрасные здания. По сохранившимся рисункам и скульптурам известно об изобразительном искусстве древних египтян. Покоряют совершенством стенная роспись, резьба, инкрустация, ювелирные изделия, предметы из стекла, найденные при раскопках в усыпальницах, мастабах («дом для вечности») – гробницах фараонов.

В период расцвета этой крупнейшей цивилизации поэзия и музыка были не менее популярными видами искусства, чем архитектура и скульптура. Об этом свидетельствуют сохранившиеся музыкальные инструменты, барельефы, памятники литературы. В течение всей истории Древнего Египта музыка сопровождала культовые обряды. Музыка отводилось значительное место в повседневной жизни как знати, так и низших слоев населения.

Главными жанрами стали массовые народные действия с музыкой и танцами, главными персонажами которых были мифические боги. Это «страсти» (посвящались тем или иным эпизодам из жизни божества) и «мистерии» (посвящались культу божества). Действа были связаны с культом богов, которые в древнейших религиях выступали олицетворением сил природы. Самыми популярными в народе были «страсти». Особо почитался бог Озирис – бог юности, плодородия, растительности, влаги. Он каждый год умирал, а затем воскресал как символ вечно молодой природы. Прославление Озириса представляло собой обрядово-художественное действие, связанное с земледельческими работами, которые во многом определяли судьбу египтянина, его жизненное благополучие. Музыка в этих действиях играла огромную роль. Драматические сцены чередовались с плясками и хоровыми песнями. Излюбленным жанром в народе были женские песни-плачи над мертвым Озирисом.

«Страсти» и «мистерии» создали художественную традицию, освоенную впоследствии через греков народами Европы.

Основными жанрами профессиональной музыки египтян были религиозно-культовые гимны и древние молитвенные напевы. Культовые ритуалы обставлялись с большой пышностью, храмы богов Ра (солнца), Тота (луны), Изиды (звезды Сириус) обладали несметными богатствами. Занятия культовой профессиональной музыкой было привилегией только жрецов. Более того, пение и игра на арфе и лютне вообще входили в обязанности жрецов. Среди служителей культа – музыкантов были не только египтяне, но и чужеземцы. На стенах пирамид, надгробиях, в древних папирусах, в религиозных сборниках «Тексты пирамид» и «Книга мертвых» сохранились строки величавых гимнов, посвященные божествам.

Напевы не записывались, а передавались от одного поколения к другому, запечатленные в особой системе рук при управлении хором. Этот способ обозначения изображен на барельефах и росписях. Он широко распространился под названием «хирономический». Существует мнение, что египтяне пользовались также иероглифической нотацией.

Даже самые ранние изображения египетских музыкантов показывают, что инструменталисты, а также певцы и танцоры группировались в разнообразные по составу ансамбли. Изображения солистов было редким явлением, их можно было встретить главным образом среди арфистов – служителей культа. Светская профессиональная музыка формировалась в рамках дворцовой. Преобладали ансамбли, состоявшие из нескольких арф, флейт и кифар (струнный щипковый инструмент, родственник лире), которые аккомпанировали певцам и танцорам. Со временем состав исполнителей менялся, увеличивалось значение ударных инструментов – барабанов, бубнов, трещоток. Подобного рода ансамбли певцов и инструменталистов существовали при дворах фараонов. Сохранились также изображения картин хорового пения: поют сидя, в ладоши отбивая такт. В дворцовой музыке главным жанром были песни-гимны в честь царей.

Музыкальный инструментарий Древнего Египта представлен дуговой и угловой арфой, продольной флейтой, лютней, двойным гобоем, ударными инструментами – барабанами, бубнами, трещотками. Древнеегипетский музыкальный инструмент систр использовался в религиозных процессиях и имел символиче-

ское значение. Наиболее высокого развития достигло, вероятно, ансамблевое исполнение на художественно расписанной деревянной арфе, запечатленное на многих барельефах и росписях. Струны арф изготавливали из крупного пальмового волокна, благодаря чему звук был нежный и певучий.

Отличительной особенностью музыки Древнего Египта, как утверждают ее историки, считается консервативность. Египтяне не перенимали иностранные напевы (но, например, греки заимствовали их некоторые музыкальные черты), египетское искусство не разрешалось менять, дополнять: оно должно было оставаться таким всегда.

Музыка Древней Сирии

Музыка Древней Сирии, цивилизация которой зародилась в IV тыс. до н. э., одной из первых в арабской музыкальной культуре положила в свою основу четырехзвучную диатоническую структуру, называемую *тетрахорд*, получившую широкое распространение в греческом музыкальном искусстве.

Сирийские мелодии, отличающиеся вдохновенным, чувственным, проникновенным распевом, еще за две тысячи лет до нашей эры распространились в странах Востока, проникли в Грецию, а в начале Средневековья составили одну из интонационных основ византийских гимнов и литургических песнопений на западе Европы.

Сирия стала родиной пяти- и семиструнной лиры, двойного гобоя и, возможно, многострунной арфы. Сирийская музыка отразила в своем строе, складе и стиле этническую многоликость страны, населенной хеттами и финикийцами, хананеянами и киприотами. В распространении сирийской музыки в других странах примечательна роль финикийцев, которые имели обширные торговые, политические, культурные связи со многими странами в первую очередь Средиземноморья. Их города Тир и Сидон славились музыкальным искусством, эмоционально, чувственно перенасыщенным. Сирийская музыкальная культура вобрала разноплеменные песенные образцы и выразила в многоцветном, ярком, порою кричаще экзальтированно звучащем интонационном сплаве.

Музыкальная культура Древней Палестины

Среди разноплеменных обитателей Древней Палестины II–I тыс. до н. э. еврейское население было численно преобладающим. Высокого развития этот регион достиг в эпоху единого Израильского царства, особенно в период правления царя Соломона (около 960–920 гг. до н. э.). Самым значительным достижением этого времени было появление Торы (Пятикнижия Моисеева). В библейских текстах содержатся сведения и о музыкальной жизни евреев. Излагаются тексты песен, описываются танцы, процессии с музыкой, преимущественно религиозно-культового характера, парадные встречи воинов, сопровождавшиеся хоровым пением и игрой на кимвалах, религиозные обряды. Церковные службы пышно украшались мелосом. Особенно славился музыкой и пением легендарный Иерусалимский храм Соломона. Священнослужители, как правило, были музыкантами. Цари-пророки Саул, Давид, Соломон описаны в Торе знатоками и покровителями музыкального искусства.

В I тыс. до н. э. во времена царя Давида была создана книга Псалмов – своеобразная антология культовых гимнов. Религиозно-поэтическая лирика ста пятидесяти псалмов Давида сохранилась в словесных текстах. Христианство заимствовало еврейский Ветхий Завет вместе с книгой Псалмов в греческом переводе (греческое название сборника псалмов «Псалтерион», русское – «Псалтырь»). Псалмы предназначались для торжественных религиозных представлений, они сопровождались хоровым пением и инструментальной музыкой. Музыка их безвозвратно утеряна, но, очевидно, она возникла из фольклора. Псалмы исполнялись особым образом – распевной речитацией, откуда развился принцип *псалмодии* – разновидности церковного пения.

Культовые напевы были обильно украшены мелизмами; одни были основаны на псалмодической речитации, другие имели гимнический характер. С древнейших времен иудеи пользовались типичными для Востока музыкальными формами: *антифонным* пением (пение псалма поочередно двумя хорами), *респонсорным* (сольное интонирование стихов, чередующееся с хоровым ответом, выполнявшим функцию рефрена), *псалмодией in directum* (исполнение псалма одним хором).

В древнееврейской культуре большую роль играли свадебные обрядовые, хороводные и другие песни. Исполнение народных мелодий сопровождалось хлопками, танцами; такт отбивался ударными инструментами.

Для древнееврейской музыки в целом типично одноголосие. Первоначально была распространена пентатоника, в дальнейшем – диатонические лады, близкие древнегреческим. Для записи и чтения текстов пользовались знаками, указывающими лишь направление движения мелодии.

Сложился музыкальный инструментарий, в состав которого входили киннор (лира), невели (арфа), хацоцра (серебряная труба – изготовлялась из серебра, не из меди), шофар (из рога барана или козла, легендарная «иерихонская труба» – звуки ее разновидности, по Танаху, обрушили стены Иерихона), халил (флейта). В применении музыкальных инструментов отражалась социальная структура общества: в народном быту – духовые тростниковые, среди касты жрецов – трубы (рога), храмовых музыкантов – лиры.

Элементы палестинской музыкальной культуры позднее были освоены Византией, а через нее проникли в Европу, отчасти отразившись в приемах григорианской псалмодии и антифонного пения Средних веков.

Музыкальная культура Древней Греции

Культура Древней Греции развивалась рядом с древними культурами Ближнего Востока – Египта, Сирии, Палестины и была знакома с их достижениями. Но культурное наследие древних греков явилось столь значительным, что оказало и продолжает оказывать влияние на всю мировую цивилизацию. Это относится и к музыке, бывшей частью древнегреческой античной культуры. Она стала основой в становлении европейской профессиональной музыки и науки о музыке; ведь само слово «музыка» по происхождению греческое.

Сохранилось всего лишь одиннадцать образцов древнегреческой музыки в нотации того времени. Для музыкального письма использовались буквы греческого (финикийского) алфавита. Древнейшие свидетельства о музыке эллинов относятся к III–II тыс. до н. э. Это посвященные музыке фрагменты на па-

пирусе, пергаменте, настенной живописи, в эпиграфике на камне и т. д. Сведения о древнегреческой музыке содержатся в музыкально-теоретических трактатах греков и римлян, трудах древнегреческих мыслителей, мифах и легендах (например, прославляют чудодейственную, магическую силу музыки мифы о великих музыкантах – Орфее, Олимпе, Марсии).

О музыкальной жизни Древней Греции «рассказывают» литературно-поэтические источники, скульптуры, барельефы, изображенные на вазовых росписях и на фресках сцены из народной жизни с плясками под музыку и пением. В древнейших эпических поэмах «Труды и дни» Гесиода, «Илиада» и «Одиссея» Гомера описывается и музыкальная жизнь эллинов.

Ни об одном виде искусства в Древней Греции так много не писали и не рассуждали, как о музыке, ее воспитательном значении. Музыка играла огромную роль в общественной и личной жизни древних греков. Для свободных граждан (не рабов) обучение музыкальному искусству было обязательной составной частью гражданского воспитания и образования. На гимнастических и художественных состязаниях, организованных в Афинах, Дельфах, Спарте, игры происходили под музыку. Состязались между собой певцы-солисты, хоры, инструменталисты, поэты. Музыка придавалось государственное значение, а в аристократической и воюющей в то время Спарте особенно ценилась ее роль в воспитании патриотических чувств, доблести и неустрашимости. Создателем военных хоровых песен был известный древнегреческий поэт Тиртей.

Народные песни древних греков были жанрово разнообразны: бытовые, обрядовые, песни рабочих (жнецов, пастухов, ткачей), а также лирические и любовные. Пение с пляской было важной и красивейшей частью народных праздничных действий, связанных с земледельческими работами, сбором урожая и прославлением богов – покровителей полей, виноградников и земледельческого труда. Из этих народных действий с песнями возникла в дальнейшем классическая афинская трагедия. Песни имели наименования, указывающие на их жанровую принадлежность: гименеос – свадебные; пеанос – хвалебно-гимнические с пляской; коммос – песни гуляк и др.

Учение о ладах, созданное в Древней Греции, складывалось в течение нескольких веков. Основным мелодическим звеном ла-

довой системы был тетрахорд (*ми-ре-до-си* – сверху вниз). Лад, согласно греческой теории, возникали из их соединения. Если за тетрахордом (*ми-ре-до-си*) следовал аналогичный ему по структуре (*ля-соль-фа-ми*), то лад назывался дорийским. Этот лад – мужественный, строгий, создающий внутреннее равновесие в душе человека, как считали греки, обладал лучшими этическими свойствами. Из соединения двух фригийских тетрахордов (*ре-до-си-ля* и *соль-фа-ми-ре*) образовывался фригийский лад, считавшийся ладом дифирамба, страсти, экстаза. Два лидийских тетрахорда (*до-си-ля-соль* и *фа-ми-ре-до*) создавали лидийский лад, его находили жалобным, скорбным, интимным. От каждого из этих ладов строились производные, возникавшие от перемещения тетрахордов. Например, если в дорийском ладу верхний тетрахорд перемещался вниз (*си-ля-соль-фа-ми-ре-до-си*), то такой лад назывался гипердорийским или миксолидийским; если же нижний тетрахорд переносился вверх (*ля-соль-фа-ми-ре-до-си-ля*) – гиподорийским или эолийским ладом. Точно так же строились производные лады от фригийского и лидийского. Эти лады в дальнейшем составили основу «композиторской музыки».

Любовью, признанием и уважением пользовалось в древнегреческой бесписьменной культуре (IX–VII вв. до н. э.) искусство странствующих певцов-сказителей – аэдов и рапсодов. Они воспевали подвиги героев во славу родной земли. Тексты своих эпических сказок они слагали особым шестистопным стихом – гекзаметром, без деления на строфы. Подобным размером изложены поэмы Гомера. Исполнитель пел, сопровождая свой сказ на древнем струнном инструменте – форминге, а позже – кифаре. Мелодии более ранних сказителей – аэдов были речитативно-повествовательного склада; у более поздних – рапсодов собственно пение вытеснила певучая декламация. Это были первые известные греческие музыканты-профессионалы.

В VII–VI вв. до н. э. возникла *греческая лирика*. Новое направление в музыкальном искусстве связано с именами Архилоха (первого поэта, осуществившего переход от эпоса к лирике, сделавшего поэзию средством раскрытия личных чувств) и высшей степени совершенства лириков Лесбоса Алкея и Сапфо (Алкей – деятельный боец-гражданин, Сапфо – опевающая глубину и искренность, нежность и грацию, откровенность движе-

ний женского сердца). Слово «лирика» ведет свое происхождение от названия музыкального инструмента – лиры: игрой на лире поэты сопровождали пение своих стихов. Лирическая поэзия была музыкально-поэтической: поэт и музыкант соединялись в одном лице. Тематика греческой лирики разнообразна – философская, любовная, гражданская, военная. Лирика подразделялась на хоровую и сольную. Создание хоровых лирических песен легенда приписывает певцам-корифеям Стесихору с Сицилии, Ариону из Коринфа и Ивику из Регия*. Отображение в музыкально-поэтическом искусстве личных переживаний приводит к формированию сольной лирики. Особое значение в развитии сольной лирики имела музыкально-поэтическая школа, образовавшаяся к началу VII в. до н. э. на острове Лесбос.

Выдающийся мастер хоровой лирики Пиндар из Фив прославился *одами* (от греч. – «песнь»). Он создавал свои произведения в честь победителей гимнастических или художественных состязаний. Отсюда торжественность, приподнятость настроения оды. Строилась она обычно по трехчастной схеме: в центре – легендарное повествование, обрамленное воспеванием победителя или похвалой народному празднеству.

Музыка Древней Греции была связана со сценическим искусством, танцем, ритмикой и жестом. Она сопровождала сценические представления и включала в себя танец как необходимый составной компонент.

Музыкальное искусство у греков культивировало главным образом вокальные жанры и формы. Инструментальное сопровождение лишь дублировало вокальную мелодию. Хоровой склад был преимущественно однополосным. В профессиональной музыке преобладали мужские хоры. Любимыми инструментами греков были струнные щипковые: лира, кифара, самбика (или самбука; подобие арфы), форминга, псалтерий. Среди духовых инструментов назовем сиригу (флейта Пана) и авлос (инструмент типа гобоя), простой и двойной. Авлос широко использовался для сопровождения сольного и хорового пения, танцев, во время культовых, военных ритуалов, свадебных обрядов, а также в театре. Длинный рог, предшественник совре-

* Образы Ариона и Ивика воспеты в классической мировой поэзии – Пушкиным, Шиллером, Жуковским. На пушкинские стихи Рахманинов написал романс «Арион».

менных медных духовых инструментов, звучал во время ритуальных церемоний и на поле боя. Из древнегреческих ударных инструментов наиболее известными были тимпан (предшественник литавр) и кимвал (предшественник современных медных тарелок). Александрийским механиком Ктесибием (III–II вв. до н. э.) был сконструирован первый водяной орган – гидравлос.

V век до н. э. стал классическим веком *афинской трагедии*. Ее творцы – величайшие драматурги Эсхил, Софокл, Еврипид. Это было время высшего расцвета художественной культуры древних греков. В 472 г. до н. э. был торжественно открыт театр Диониса в Афинах. Реконструированный из деревянного в каменный (около 326–325 гг. до н. э.), он вмещал до 17 тыс. зрителей (на то время это около половины граждан Афин). В IV в. до н. э. построен театр в Эпидавре – примерно на 14 тыс. зрителей. Театральные постановки рассматривались как общественные празднества и носили широкий демократический характер: театр посещался всеми гражданами. Трагедия соединила в себе искусство солиста-корифея, хора и актера. Хор выступал от имени народа и был выразителем общественной морали. Греческая трагедия опиралась на древнюю, мифологическую основу.

Театр в эпоху Античности имел две площадки: одна предназначалась для актеров, другая – для хора, состоящего из двенадцати, затем из пятнадцати человек – мужчин, исполняющих песни в унисон в сопровождении авлоса и кифары и оркестра (отсюда слово «оркестр»). Музыка в трагедии играла весьма активную драматическую роль. Главные действующие лица трагедии – цари и царицы, боги и богини, титаны и нимфы. Люди из низов народных – пастухи, земледельцы, слуги – были второстепенными персонажами либо спутниками героев. Однако именно в роли подобного «окружения» выступал обычно хор. Трагедия предназначалась для широких кругов населения. Ее писали в стихах.

Греки обращали внимание на познавательное и нравственно-воспитательное значение музыки, ее акустические, гармонические, ритмические закономерности, синтез искусств. Греческие музыкально-теоретические понятия и термины – «музыка», «мелодия», «гармония», «ритм» – стали достоянием музыкальных культур многих стран и народов.

Краткие выводы

Музыкальное искусство Древнего мира характеризуется возникновением и постепенным совершенствованием интонационного строя, первичных песенных и инструментальных жанров, образованием простейших ладов и начатков многоголосия, сыгравших важнейшую роль в последующем развитии европейского музыкального искусства.

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Назовите первичные песенные жанры, простейшие лады и ранние типы многоголосия, характерные для музыкальной культуры Античности.
2. Назовите имена выдающихся представителей древнегреческой культуры.
3. Сделайте общие выводы о самых значительных достижениях хорового искусства Античности.

Продуктивный уровень:

1. Проанализируйте этапы развития музыкального искусства стран Ближнего Востока – Древнего Египта, Сирии, Палестины.
2. Раскройте пути развития музыкальной культуры Древней Греции и дайте характеристику ее наиболее популярных хоровых жанров.
3. Определите роль и значение хора в эволюции древнегреческой трагедии.

Творческий уровень:

1. Определите роль и место афинской трагедии в древнегреческом музыкальном искусстве.
2. Поясните, каким образом мифологическое сознание древних народов отразилось в хоровой культуре.
3. Определите, какие достижения хорового искусства Древней Палестины, Сирии, Египта и Греции получили развитие в последующие эпохи.

Тема 2. Музыкально-поэтическое искусство Средневековья

Основные вопросы

1. Музыка Византии. Практика гимнотворчества.
2. Григорианский хорал – основная разновидность западноевропейской церковной музыки.
3. Антигригорианские течения: гимны, секвенции, тропы.
4. Народная основа песенно-поэтического искусства Средневековья.
5. Раннее многоголосие. Развитие многоголосного письма: хоровые жанры «кондукт» и «мотет».

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов о церковной музыке эпохи Средневековья, ее стилевой и жанровой специфике.

Ключевые понятия

Псалмодия, речитация, григорианский антифонарий, григорианский хорал, гимн, секвенция, троп, месса, кондукт, мотет, органум, тропарь, кондак, канон.

Эпоха Средневековья охватывает временной период примерно с V в. по XIV в., в некоторых странах XVII в. В это тысячелетие теряет силы античная культура, а вторгшиеся извне варвары – дикие полукочевники – навязывают обществу свой образ жизни. Но главной противоборствующей силой как античному многобожию, так и варварству стало христианство. Античный культ разума, чувственных наслаждений, телесной красоты церковь отвергла как воплощение греха и провозгласила культ аскетизма.

Христианство в Средние века в Европе становится господствующей религией, стремится к объединению общества не только общей идеологической доктриной, но и общими принципами культуры. Церковное искусство, с одной стороны, неизменно противопоставляло свои каноны многообразию народной культуры, а с другой – вынуждено было в определенных моментах идти на компромисс, уступая вторжению местных народных элементов в свои канонизированные формы.

В течение многих столетий церкви и монастыри были очагами средневековой культуры, где хранились древние манускрипты. Монахи переписывали их, сберегая от разрушений временем. При монастырях и церквях организовывались школы, мастерские письма, ваяния, резьбы по дереву, развивалась живопись, складывались певческие капеллы.

При кафедральных соборах открывались не только церковные школы, но и светские, которые позже были преобразованы в университеты. Среди них Кембриджский и Оксфордский в Англии, Парижский во Франции.

Культовая музыка Средних веков заложила основы всей современной профессиональной европейской музыки. Во множестве сохранились ее нотные записи. Многие напевы этой эпохи звучат в современном фольклоре, а также в произведениях композиторов XIX в. и нашего времени. Ее основные виды – *речи-*

тация и псалмодия. Речитация – молитвенное чтение нараспев – простейший, наименее музыкально развитый и художественно совершенный вид, закрепившийся, в основном, среди монашества. Исполнялась речитация в медленном темпе, спокойно, тягуче, отличалась однообразием ритма, интонаций, отвечала аскетически-бесстрастному духу монастырской жизни. Мелодически более развитыми и эмоциональными были моления другого вида – псалмодические. Вокальная линия псалмодии была разнообразнее и выразительнее, заключительные обороты мелодии нередко расцвечивались орнаментальными вокализмами.

В конце IV в. произошло разделение Римской империи на Западную (центр Рим) и Восточную (Византия, центр Константинополь), исторические судьбы которых оказались затем различными. Спустя пять столетий обособились также и церкви на западную Римско-католическую и восточную Православную.

Одним из основных жанров византийских церковных песнопений был *тропарь*, известный со II в. Это древнейшее песнопение, давшее начало развитию всей церковной гимнографии, отражает в своих строфах сущность праздника или святого, если посвящен ему, раскрывая особенности его святости и жития. Первоначально тропарями называли краткие припевы к определенным стихам лирических песнопений (псалмов, гимнов). Писались они ритмической прозой. Постепенно это песнопение стало самостоятельным музыкально-поэтическим жанром. Тропарь всегда встраивался в готовые музыкально-ритмические и смысловые модели в составе канона, кондака, акафиста. В свою очередь мог сам служить образцом, называясь в этом случае *ирмосом*. С X в. эти песнопения именуются *стихирями*, представляющими собой музыкально-поэтические импровизации на библейские сюжеты или тексты религиозно-дидактического характера. Исполнялись между основными текстами молитв-псалмов, сочетаясь в целую большую композицию. Тропари сочинялись в народных ладах и по мелодическому складу близки народной, светской музыке.

В церквях Византии в VI–VII вв. расцвета достигает творчество выдающихся мастеров – мелодов. Их главным жанром стала хвалебная песнь – *гимн*. Эти песнопения создавались сначала вне культовой музыки, а впоследствии благодаря своим художественным достоинствам и всеобщему признанию получили

доступ в православный церковный ритуал. В большой мере источником гимнического искусства Византии служила сирийская песенность (например, философ, слагатель гимнов Бардесан (конец II – начало III в.), христианский богослов Ефрем Сирийский (IV в.), большая часть гимнов которого вошла в богослужебные книги Сирийской церкви).

Последователем Ефрема Сирина был преподобный Роман, прозванный «Сладкопевец» (конец V – первая половина VI в.). Он прославился как один из величайших византийских гимнографов, создавший более 1000 молитв и гимнов. С его именем связано появление песнопений – *кондаков*. По своему содержанию это были лирико-философские поэмы. Они представляли собой сложные, но весьма органичные композиции, состоящие из многих строф (от восемнадцати до сорока) с монологами и диалогами героев, исполняемые по принципу респонсория: солист исполнял строфы, хор (прихожане) – припев. Строфы кондаков объединены между собой не только образно-поэтическим содержанием, но акростихотворной формой – заглавные буквы стихов при чтении по вертикали образуют слова, таящиеся «в глубинах» текста. Начальные буквы строф могли также указывать и имя автора. Система стихосложения, которой пользовался святой Роман, заключалась в том, что все строфы произведения во всех строках стихосложения должны были иметь одинаковое количество слогов и акцентация сильных слогов должна была быть во всех строках на том же месте. Сам автор давал своим кондакам разные названия: гимн, эпос, хвала, псалом, поэма, песнь, моление, прошение. Тематика произведений Романа Сладкопевца была заимствована главным образом из Евангелия и частично из других книг Священного Писания, а также из сказаний о мученичествах и из житий святых.

В VII в. Андреем Критским, христианским богословом, проповедником, создается новый гимнический жанр – *канон*. Он представляет собой развернутое повествование о празднуемом дне святого или какого-либо события. Это сложная гимническая композиция, состоящая обычно из восьми частей. Форма жанра представляет собой цикл из нескольких песен (числом от двух до девяти). Каждая из них начинается ирмосом – небольшим куплетом-запевкой, который несет в себе главную мысль всей песни. Как правило, песни довольно короткие – от двух до че-

тырех тропарей на каждую, но есть и каноны, которые в каждом из своих девяти блоков содержат десять, пятнадцать, а иногда и более двадцати тропарей. Канон святого Андрея – самый большой. Он – полный, в нем присутствуют все девять песен, а в каждой из них – до тридцати тропарей. Великий канон Андрея Критского считается монументальным шедевром.

В мелодическом плане каноны уступают кондакам, по своему складу они зачастую приближаются к речитативу. Постепенно одноголосные гимны приобретают новые черты: появляются иногда выдержанные басы, вокруг основной мелодии возникают сопровождающие голоса.

Виднейшим и влиятельным среди гимнистов этого периода был Иоанн Дамаскин (700–760). Он был не только талантливым вдохновенным певцом-мелодом и поэтом, но также одним из наиболее авторитетных музыкальных теоретиков. Подытожив и обобщив практику гимнотворчества, Иоанн Дамаскин оставил после себя знаменитый «Октоих» – свод гимнов, систематически сгруппированных по восьми ладам (гласам). Восемь гласов образовывали восьминедельный цикл («византийский столп»), который повторялся в течение года примерно шесть с половиной раз (за исключением дней Великого поста и Святой Пасхи). Лады «Октоиха» диатоничны, Дамаскин заимствовал их древнегреческие наименования (дорийский, лидийский, фригийский, миксолидийский).

Зарождение римской певческой школы относится, вероятно, еще ко времени папы Сильвестра I (314–335). Рим, выдвигаясь в роли западного церковного центра, опираясь отчасти на опыт Византии и не порывая также связи с другими церковнопевческими центрами, особенно с Миланом, переработал по-своему все, чем располагала христианская церковь, и создал на этой основе свое канонизированное искусство. Главной задачей Римской церкви было создание единого культового ритуала и соответствующей ему богослужебной музыки. В течение по крайней мере трех столетий многие просвещенные монахи, музыкально образованные представители духовенства работали над систематическим изложением и сводом мелодий этого стиля.

Результатом явился обширный кодекс начала VII в., главную роль в создании которого предание приписывает папе Григорию I (богослов, дипломат, знаток византийской культуры). Из

огромного числа бытовавших в церковной практике напевов были отобраны наиболее употребительные, отвечающие духу религиозности. Они распределились по дням церковного календаря, каждый был строго связан с определенным моментом церковной службы. Сами песнопения Григорий I также подверг обработке: освободил от чрезмерной экспрессии, характерной, например, для восточных напевов, придал их звучанию большую строгость и стилистическое единство, некоторые напевы сочинил сам. Так появился антифонарий – полный свод католических песнопений, вошедших в историю музыки под названием «григорианские хоралы». Свод этих напевов огромен: включает в себя песнопения, предназначенные для всех служб церковного календаря – от недели к неделе, от праздника к празднику, а также песнопения, постоянно присутствующие в составе литургии. Григорианский хорал как жанр представляет собой литургическое канонизированное песнопение Римско-католической церкви монодического типа изложения, исполняется без сопровождения инструментов. Текстовую основу его составляют книги Святого Писания, прежде всего Псалтырь, жития святых, труды ранних Отцов Церкви. В григорианском хорале синтезированы древнейшие интонационные формулы восточных средиземноморских музыкальных культур, элементы галликанского, византийского, амвросианского пения, фольклор германских и кельтских племен. В церковной практике григорианский хорал утвердился не сразу, на это ушли еще столетия. Различные народы вносили в него свои «поправки», усложнявшийся церковный обряд также требовал музыкальных нововведений. Лишь к концу VIII в. – началу IX в. завершился процесс канонизации католической службы – григорианское пение стало его незыблемой основой.

Одноголосный григорианский напев исполнялся хором мужских голосов (или ансамблем солистов-певцов). Его неторопливое течение создавало ощущение отрешения от реально текущего времени, погружения сознания в вечность. Свободный, нерегулярный ритм мелодии был подчинен ритму слов. Тексты – прозаические, причем на латинском языке, который, далекий разговорному, подчеркивал серьезность песнопений, их чуждость бытовой сфере. Развитие напева – неторопливое развертывание, основанное на варьировании начальной попевки. Не

выявление нового, а длительное пребывание в одном эмоциональном состоянии – таков эмоциональный строй хора.

Cantus planus (лат. – «ровный напев») – это латинское название как нельзя лучше определяет его облик. Мелодическое движение – плавное, преимущественно постепенное, скачки если и появляются, то неширокие, каждый при этом компенсируется; интонации хора ясные, устойчивые. Здесь нет чрезмерно ярких оборотов – всего, что связано с выражением индивидуального мира человека.

Мелодические формулы григорианского хора сложились на основе диатонических церковных (или средневековых) ладов, специфическая выразительность которых сообщала каждому напеву свою особую окраску: хоралы могли быть спокойно-повествовательными, скорбными, празднично-приподнятыми, просветленными и т. д. Оформились различные мелодические стили, один из них – так называемое *силлабическое* пение, где каждому слогу текста соответствует один звук напева. Такого рода пение, напоминавшее речитацию, широко использовалось в богослужении. Нередко, однако, силлабический принцип чередовался с *мелодическим*, допускающим распевание отдельных слогов. Характерная его форма – псалмодия: она использовалась в те моменты богослужения, когда особенно важно было донести смысл слов и вместе с тем придать им выразительную эмоциональную окраску. Наконец, в григорианском пении применялся и так называемый *мелизматический* стиль: в мелодиях такого рода слова, расчлененные на отдельные слоги, широко распевались в сложных мелодических узорах. Особенно ярко этот стиль выявился в так называемых юбилеях – виртуозных распевах, завершающих молитвенные песнопения, чаще всего в конце словом «alleluja» («хвала Богу»). Это пение было выражением чувства восторженности, светлой приподнятости. Приемы мелизматики нередко проникали и в напевы, построенные по принципу силлабического письма, насыщая их особой красочностью, образуя смешанный *силлабо-мелизматический* стиль.

Хорал явился основой ранних форм европейского многоголосия – органума, дисканта, а позднее, в эпоху Возрождения и Просвещения, служил тематической и конструктивной основой многоголосной музыки в качестве *cantus firmus'a* (лат. – «твер-

дый напев»). В григорианском искусстве закрепились и определенные приемы исполнения, пришедшие в христианство из далекой древности. Одна из самых распространенных форм – *антифонное пение*, опирающееся на принцип чередования двух хоров (или хоровых групп). Другая – *респонсорное пение*, основанное на сопоставлении эпизодов сольных и хоровых. Все виды григорианского пения представлены в мессе – самой полной католической службе.

Неизменными частями католической мессы (так называемый *ordinarium*) считаются пять основных частей (названия определяются начальными словами текста): *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), *Gloria* (Слава), *Credo* (Верую), *Sanctus* и *Benedictus* (Свят и Благословен), *Agnus Dei* (Агнец Божий). Сложились эти части в разное время в пределах II–IV вв. По способу исполнения существовали две разновидности мессы: «низкая», в которой разделы речитировались (молитвы) – псалмодическое исполнение, и «высокая», в которой разделы исполнялись вокально с сопровождением или без сопровождения (священные песнопения) – гимническое исполнение. Начиная с XIV в. жанр мессы привлек к себе внимание музыкантов, каждый из которых создавал свою композицию на основе неизменных текстов. Именно по таким сочинениям Палестрины, Лассо, Баха, Бетховена и многих других великих и крупных мастеров мы представляем мессу как цельное художественное произведение.

Иное значение имеет *proprium*, к которому относятся все «подвижные» части литургии: *introitus* (*Antiphona ad introitum*, *introitus* – вступление, вход) – антифон (попеременное исполнение двумя хорами), исполняемый в то время, когда священник идет к алтарю; *graduale* (*Responsorium graduale*) – антифон, исполняемый в данный день церковного года; *offertorium* (*Antiphona ad Offertorium*, *offertorium* – приношение) – антифон, исполняемый во время обряда приношения и освящения даров; *communio* (*Antiphona ad communionem*, *communio* – соучастие, общность) – антифон, исполняемый во время причастия; *halleluja* (*halleluja* – хвалите Всевышнего) – ликующий, восторженный антифон, который не исполнялся по постным дням. Мелодии этого рода напевов особенно свободны в своем движении, они мало зависят от слова, достаточно многообразны и, порой, велики по своему размаху.

В композиторском творчестве различают короткую мессу (*missa brevis*), состоящую из двух-трех начальных частей *missa ordinarium* (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*) или включающую всю *missa proprium*, но при сжато построенных частях; и торжественную мессу (*missa solemnis*), включающую все части обычной *missa ordinarium*.

На протяжении VII–VIII вв. давние столкновения Западной и Восточной церквей, вплоть до окончательного их разделения в середине XI в., не исключают определенных связей в судьбе церковного искусства. Этому способствовали римские папы греческого происхождения, в частности Федор, Иоанн VI, Иоанн VII, Захарий. От Византии исходит разработка учения о ладах, тесно связанного с характером средневекового одноголосия. Католическая церковь от Византии получила в конечном счете пневматический орган, который постепенно внедрялся в римскую традицию как первый признанный в ней инструмент. Тогда еще грубый, несовершенный, с неподатливыми клавишами-рычагами и резким звуком, он становится традиционным церковным инструментом.

К началу XII в. только Милан с амвросианским пением и Толедо с мозарабским еще противостояли григорианской унификации, однако, при всей значительности этих местных церковно-певческих центров, общий тип богослужебной музыки, принятые формы, распорядок, обиход в церковном году, стиль ее изложения были в принципе едиными во всей Католической церкви.

В VIII–IX вв. складывается система церковных ладов. Наиболее достоверным источником ранних сведений о средневековых ладах считается трактат Аврелиана из Реоме. Система восьми церковных ладов оформилась на основе профессиональной музыки того времени, связана с одноголосным музыкальным складом – монодией. Средневековые лады обычно представляют в виде восьми диатонических звукорядов:

- I дорийский – эвтектический $d - d^1$
- II гиподорийский – плагальный $A - a$
- III фригийский – автентический $e - e^1$
- IV гипофригийский – плагальный $H - h$
- V лидийский – автентический $f - f^1$
- VI гиполидийский – плагальный $c - c^1$
- VII миксолидийский – автентический $g - g^1$
- VIII гипомиксолидийский – плагальный $d - d^1$

Средневековые теоретики ощущали характерную выразительность каждого из модальных ладов: первый лад воспринимался как подвижный, ловкий, пригодный для всякого чувства, второй – как серьезный, «плачевный», жалобный. Третий казался стремительным, возбужденным, негодующим, суровым, побуждающим к борьбе. Четвертый лад представлялся скромным или спокойным, а также льстивым и приятным. Пятый оценивался то как скромный и радостный, то как своевольно-веселый. Шестой – то как страстный с мягкими скачками, то – «плачевный», печальный, трогательный, благочестивый. Характер седьмого лада определялся как болтливый из-за быстрых поворотов, как несдержанно-юношеский. И наконец, восьмой лад был для современников ладом мудрецов, величественным ладом старцев, серьезным, величавым. Система восьми церковных ладов в XVI в. была пополнена еще двумя ладами – эолийским (от *ля* до *ля*, минорным) и ионийским (от *до* до *до*, мажорным) и их *гиполадами*.

В связи с системой церковных ладов прошла большой путь своего развития и средневековая нотация. Важнейшим событием для музыкального профессионализма эпохи Средних веков было введение *невменной записи* напевов. Невмы получили практическое применение на Западе с VIII в., попав из Византии. Первые памятники невенной нотации, дошедшие до нашего времени, относятся к IX в. Невмы – знаки в виде штрихов, точек, крючков – надписывались над молитвенным текстом, указывали лишь направление, в каком движется мелодия, и относились не к отдельным звукам, а к целой попевке, состоящей из нескольких звуков. Такая запись могла служить только напоминанием и могла пригодиться тому, кто напев уже знал. Эта нотация требовала реформы, чтобы достигнуть точности. Так, некоторые певческие школы комбинировали невенную нотацию с буквенной, стремясь уточнить интервальные соотношения.

Линейная нотация впервые встречается в записях X в. Совершенствование музыкального письма вело к более четкой фиксации высоты звучания: невимы стали располагать на линейках, соответствующих определенному звуку (красная линейка – *фа*, желтая – *до*). Впоследствии к ним добавлены были две черные. Замечательный итальянский теоретик музыки монах-

бenedиктинец Гвидо д'Ареццо (ок. 990 – ок. 1050) применил систему трех и четырех линий как стан с нанесенными на него невмами, а также буквенными знаками. Это было плодотворным нововведением, Гвидо считается создателем линейной нотации. Число линеек то увеличивалось, то уменьшалось, менялись способы записи. С XII в. для обозначения высоты звука на линиях стали проставлять ключи: до, фа, соль.

Достигнув удовлетворительного результата в обозначении высоты звука, нотация еще оставляла без внимания его длительность, не фиксировала ритмическую сторону мелодии. Дальнейшее совершенствование нотной записи было связано с выработкой способов ритмической организации мелодии. Особенно острой эта проблема стала в связи с развитием полифонии, которая требовала четкой согласованности во времени нескольких мелодических линий. Поэтому усилиями полифонистов парижской и других школ была создана в XI–XIII вв. *мензуральная нотация*. Линии нотного стана окончательно приобрели свое современное значение. Возникло деление нотного текста на такты. Ноты на линиях и между ними (сначала более или менее напоминающие невмы, затем ноты квадратные, еще позже круглые – черные и белые) стали обозначать не только высоту звука, но и ритмические доли.

Освоение григорианских напевов в Западной Европе было сложным и трудным даже для церковных певцов, не говоря о прихожанах. Чужой язык, непривычные мелодии, строгая регламентация всего годового круга пения, бесспорно, затрудняли продвижение григорианского хора. К тому же точной фиксации напевов еще не было и певчим приходилось усваивать их с голоса опытных певцов, которые прибыли со своей миссией в те или иные храмы и монастыри. В сложившихся исторических условиях, когда отвергнуть церковное новшество было уже невозможно, возникли попытки внутреннего переосмысления того, что приходило и насаждалось извне. Сначала в более скромной форме, затем явственнее стали проявляться антигригорианские течения: *гимны, секвенции, тропы*. Мелодии гимна, в отличие от псалмодии, были более развитыми, певучими, структурно завершенными. Их мелодика по преимуществу лирическая, интонации разнообразнее, живее, нежели псалмодические. Гимны обладали определенным размером и правильно повто-

ряющейся группировкой длительностей. Ритм их был более ясен, выразителен и оживлен, напев облакался в довольно четкую композиционную форму с чертами периодичности. Ритмометрические особенности, свойственные мелодике гимнов, были тесно связаны с текстами, нередко стихотворными либо строфического строения.

Долгое время гимны в церковь не допускались из-за их народных истоков, но с течением времени стали проникать в богослужебный ритуал в виде своеобразных интермедий – «вставок». Исполнялись гимны вначале всеми прихожанами церкви, выражая коллективные чувства верующих, а позднее – профессиональным церковным хором. Постепенно этот жанр завоевал себе место в католическом культе и уравнился в правах с псалмодией. Позднее гимнические части мессы, благодаря их высоким художественным достоинствам, стали вытеснять части псалмодические. Именно в виде гимнов оформились пять основных частей мессы (так называемый ординарий).

Ранние антигригорианские тенденции зародились уже в IX в. в монастырской среде. Появляются крупные певческие школы в Санкт-Галленском монастыре в Алемании, в Меце во Франкнии. Из подобного рода монастырей выходили многие средневековые ученые, поэты, писатели, музыканты. В это время монастыри были своеобразными очагами средневековой культуры, в которых была сосредоточена письменность, а в то время мало кто владел грамотой. Эти духовно-культурные центры частично сберегли наследие античной и средневековой образованности.

Из монашеской среды вышли многие деятельные музыканты, среди которых выдвигается фигура талантливого композитора-практика, монаха-регента Ноткера Зайки (Ноткера I Санкт-Галленского) (ок. 840–912). Он проявил себя как поэт – создатель гимнов, автор трактатов, историк и композитор. Его секвенции вошли в «Книгу гимнов», относящуюся примерно к 860–887 гг. С именем Ноткера Зайки связана разработка особого рода музыкально-поэтических образований, получивших название «секвенции». Это импровизационно-поэтические вставки-эпизоды, служившие дополнением к каноническим напевам. Одаренный и образованный монах-регент стал подтекстовывать импровизационные вокализы, так называемые *юбиляции*, сти-

хами собственного сочинения с таким расчетом, чтобы на каждый звук мелодии приходился один слог текста. Таким путем фигура лучше запоминалась певчими. Однако чем шире применяли подтекстовку Ноткер и другие музыканты, сочиняя новые стихи, тем меньше удовлетворяла их прежняя мелодика. Тогда за новыми стихами последовали новые напевы, каких не было в старых церковных сводах.

Отношение церкви к секвенциям было враждебным, они «покушались» на устои григорианского стиля, поэтому в XVI в. был наложен запрет на исполнение секвенций, кроме трёх песнопений, особенно любимых народом: «Dies irae» («День гнева»), «Stabat Mater» («Скорбящая Мать»), «Veni Sancte Spiritus» («И со Духом Святым»). Не случайно напевы этих секвенций сохранились до наших дней в обработках величайших мастеров: В. А. Моцарта, Дж. Верди, Ф. Листа, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и др.

С понятием «секвенция» тесно связано понятие «троп». *Троп* – вставка или серия вставок в канонизированный григорианский напев. Создание тропов приписывается монаху Тотилону, настоятелю Санкт-Галленского монастыря, прекрасно игравшему на струнных и духовых инструментах. Тропы могли быть текстовыми или же мелодическими бестекстовыми. Излюбленной формой тропирования стало изложение напева в виде диалога. Эта форма послужила основой для создания особого вида культового искусства – *литургической драмы* как разросшейся части рождественского или пасхального богослужения (время ее возникновения и расцвета – конец IX в. – XIII в.). Крупные монастыри – Санкт-Галленский, аббатство Флёри на Луаре и др., располагающие хорошими певческими силами, а также кафедральные соборы в Руане, Туре, Реймсе, Страсбурге, Камбре, Шартре участвовали в формировании литургической драмы. Эпизоды Священного Писания, духовные притчи – вот сюжеты этих своеобразных театрализованных действий. Обычно они носили напряженно-драматический характер. Особенно популярны были литургические драмы, посвященные страданиям и смерти Иисуса Христа, так называемые «страсти». В их исполнении участвовали несколько священнослужителей и хор. Несмотря на то, что музыка литургической драмы основывалась в основном на григорианском пении, широко вводились также

популярные в народе секвенции и гимны. С течением времени литургические драмы усложнялись, возрастало число участников, их партии становились более развернутыми. Все тщательнее участниками драмы разрабатывался сценарий, ярче становилась зрелищность. Первоначально монахи как участники действия вносили едва заметные, скорее символические, изменения в свои одежды, чтобы оттенить «роль», позднее возобладали собственно театральные тенденции: костюмы, декорации. В конце концов, действию, нередко включавшему шествия, процессии, становилось тесно внутри храма – оно вышло на площадь или нашло себе «пристанище» в специально построенном помещении: литургическая драма превратилась в *мистерию*. Исполнители мистерий по-прежнему были профессиональные певчие, однако заметное участие в них принимал и народ. Сюжеты еще были связаны с религиозной тематикой, но сам характер действия менялся: в него вводились бытовые сценки, ученая латынь уступала место народному языку, музыка включала бытующие в городской среде песни, танцы. Мистерии насыщались мирским содержанием, подготавливая рождение светского театра.

Народная основа песенно-поэтического искусства Средневековья

С конца XI в. по XIII в. в музыкальной жизни и творчестве ряда европейских стран проступают признаки нового движения, новых творческих течений. Одним из них явилось песенно-инструментальное искусство странствующих музыкантов – гистрионов (так в Древнем Риме называли профессиональных актеров, составлявших труппу; в раннем Средневековье – народных бродячих актеров). В течение долгого времени они были единственными представителями светской музыкальной культуры своего времени. На основе их музыкальной практики, их песенных традиций складывались ранние формы светской лирики XII–XIII вв. У немцев они назывались шпильманами и миннезингерами, французов – жонглерами, также трубадурами и труверами, англичан – менестрелями, испанцев – хугларами, у восточных славян – скоморохами. Странствующие музыканты не расставались со своими музыкальными инструментами, они пели, плясали, давали представления. Помимо различных духо-

вых – трубы, рога, свирели, флейты Пана, волынки, со временем в музыкальный быт странствующих музыкантов вошли также арфа, крота (кельтский инструмент), разновидности смычковых инструментов, предки будущей скрипки – ребаб, виела, фидель. Уличные музыканты активно участвовали в социальной, политической и религиозной жизни общества того времени. В своих песнях они выражали чувства миллионов труженников – крепостных, ремесленников, обездоленных, задавленных феодально-помещичьим гнетом. Эти песни пробуждали в слушателях сочувствие, порою становились острым и разящим оружием сопротивления феодальным устоям. Песни в иронично-сатирическом свете обличали пороки князей и прелатов. Немного сохранилось от этого искусства, дерзкого, вскормленного лишениями и нуждой. Странствующие артисты – певцы, актеры, инструменталисты, акробаты-канатоходцы и иллюзионисты – выступали на улицах и площадях городов, на ярмарках и у церковных папертей, а иногда и для прохожего люда где-нибудь у большой дороги.

Некоторые гистрионы в XI в. стали обосновываться на постоянное жительство в замки и даже монастыри, смыкая свою песенность с рыцарским и церковным искусством. Это поднимало искусство на новый уровень, а в замковую музыкальную жизнь вливали народные элементы. Постепенно в музыкально-поэтическом творчестве гистрионов сатирические и бунтарские мотивы звучали все глуше, а порою и затихали вовсе. Из независимых «свободных художников» они превращались теперь в умеренных, а зачастую и лояльных музыкальных оруженосцев своих сеньоров. Но случалось это далеко не всегда и коснулось сравнительно небольшой части певцов-странников.

В XI–XII вв. среда менестрелей, жонглеров, шпильманов и т. д. претерпела значительные изменения. Этому способствовали новые силы – грамотные, но утратившие устойчивое положение в обществе, по существу неудачники из мелкого духовенства, беглые монахи. Появившись в рядах бродячих актеров и музыкантов во Франции, а затем и в других странах, они получили названия вагантов (от лат. – «странствующий») и голиардов (от фр. – «шут»). Это были странствующие служители церкви и студенты, сочинявшие светские песни на латинском или с вкраплениями живого народного языка и исполнявшие их «по слу-

чаю» как застольные, сатирные и т. д. Вместе с ними пришли и новые жизненные представления и привычки, грамотность, порой даже известная эрудиция. При дальнейшем расслоении этой социальной среды менестрелей, жонглеров, шпильманов часть их все больше профессионализировалась и отделяла себя от массы «бродячих комедиантов», «плясунов и шутов», а затем начала переходить от бродячего образа жизни к оседлости в городах.

С целью защиты прав странствующих музыкантов, определения их места в обществе, сохранения профессиональных традиций и передачи их ученикам с конца XIII в. в различных европейских центрах образуются цеховые объединения менестрелей, шпильманов, жонглеров. Так, в 1288 г. в Вене было основано «Братство св. Николая», объединившее музыкантов, в 1321 г. «Братство св. Жюльена» в Париже, впоследствии и в Англии образовалась гильдия «королевских менестрелей». Переходом к цеховому укладу, по существу, завершилась история средневековых бродячих актеров, однако они далеко не полностью осели в своих братствах, гильдиях, цехах. Их странствия продолжались в XIV–XVI вв.

Раннее многоголосие

Первые примеры многоголосного склада приведены в теоретических музыкальных работах IX–XI вв. Так, в трактатах «Musica enchiriadis» и «Scolica enchiriadis»^{*} даются образцы сочетания голосов, из которых один голос – «vox principalis», т. е. главный, ведет мелодию хорала, а другой – «vox organalis» следует за ним, двигаясь параллельно в интервалах кварты, квинты, октавы. От названия присоединяемого голоса такой склад письма получил в дальнейшем название «*органум*». В первых примерах происходит лишь удвоение хоральной мелодики, однако в том же трактате приведен также пример непараллельного движения голосов: к хоральной мелодии приписан второй голос, который исходит из унисона, двигается параллельными квартами в отношении к ней, но задевает и другие интервалы –

^{*} Их авторство приписывалось вначале монаху Сент-Аманского аббатства Хукбальду, затем в XX в. ученые сочли трактаты анонимными, а в последнее время их автором считается аббат Верденского монастыря Хогер.

секунду, терцию. В трактате «De musica» (ок. 1100) Джон (Иоанн Аффлигемский) Коттон дает следующее определение: «Диафония есть согласованное расхождение голосов, выполняемое по меньшей мере двумя певцами, так что один ведет основную мелодию, а другой искусно бродит по другим звукам; оба они в отдельные моменты сходятся в унисоне или октаве. Этот способ пения обычно называется органом, оттого что человеческий голос, умело расходясь [с основным], звучит похоже на инструмент, называемый органом. Слово “диафония” значит двойной голос или расхождение голосов». Пение в терцию получило название *гимель* (*двойниковое пение*), параллельными секстаккордами – *фобурдон*.

Самым развитым и совершенным видом пения явился *дискант*, что означает «противогласие», т. е. пение в противоположном движении. От других тогдашних полифонических форм дискант отличался прежде всего тем, что основная мелодия (*cantus firmus*) передавалась нижнему голосу, получившему название «*тенор*»; верхний же голос (или голоса) исполнял контрапунктирующие мелодии в движении, часто противоположном тенору, с богатой фигурационной расцветкой.

Дискант возник и достиг высшего расцвета во Франции в XII–XIII вв. Его очагами были Лимож, Шартр, Фекам и в особенности Париж, который стал центром нового творческого направления в музыкальном искусстве благодаря строительству кафедрального собора Нотр-Дам, всемирно известного памятника архитектурной готики Средних веков, и научной деятельности Парижского университета, нового очага средневековой науки. Певческая школа собора Парижской Богоматери во главе с замечательными мастерами-полифонистами регентами Леонином и Перотином подняла искусство дисканта до небывалого расцвета.

Леонин является создателем «Большой книги органумов» – годового круга церковного пения. Двухголосие, господствовавшее в музыке этого парижского композитора, основано на канонизированных мелодиях церковного обихода – градуалов, респонсориюв, аллилуй. Поскольку в качестве основы мастер полифонии избирал мелизматические отрезки церковных напевов, приходящиеся на немногие слова и слоги, то на большом протяжении двухголосия текста почти не было слышно. Сочини-

ненный композитором голос движется по преимуществу плавно в пределах октавы, не избегая и выразительных скачков, ритмически упорядочен. Композитор использовал повторы, варьированные повторы, секвенции, что придавало внутреннее единство композиции. С тех пор как устанавливается принцип соотношения голосов, тот из них, который ведет хоральную мелодию, получает название тенора, второй, присоединяющийся к основному голосу, обозначается как дуплум, третий – как триплум.

Мастер-полифонист Перотин наряду с двухголосием стал широко разрабатывать трех- и даже четырехголосие. Так, в развернутых композициях григорианский напев (*cantus firmus*) становится лишь конструктивной основой: отдельные его звуки произвольно укорачиваются или удлиняются, он преобразуется часто до неузнаваемости, подчиняясь общему замыслу и красоте совместного звучания. При этом на первый план выступает выразительность свободных верхних голосов. Перотин тонко использовал собственно звуковую красочность плотной или разреженной фактуры, колорит высоких регистров и многое другое. Свободно парящие над «выдержанной» мелодической основой голоса образовывали терпкие созвучия, для которых характерно обилие диссонансов.

Стиль многоголосного письма, сложившийся в парижской школе Нотр-Дам, нашел свое выражение не только в сфере церковной музыки. Влияние этого стиля ощущалось и за пределами Франции. Опыт раннего многоголосия в профессиональном искусстве Католической церкви послужил дальнейшему развитию полифонии в европейской музыке.

Становление многоголосного письма привело к образованию новых музыкальных жанров как духовного, так и светского содержания. Само определение «кондукт» не всегда понималось однозначно. Так, например, в IX–X вв. кондуктом называлась одноголосная латинская песня, различная по содержанию и форме. Возникший первоначально как элемент интермедии, наподобие тропа, в церковном пении или литургической драме, он впоследствии приобрел качество светского жанра, получил широкое распространение в городской музыкальной жизни. В XIII в. кондукт представлял собой двух- или трехголосное сочинение как серьезного, так и шуточного характера. В отличие от

мотета, он был свободен от заимствованной мелодии, однако существовали также кондукты, основу которых составляли григорианский напев в свободном изложении, а также светские песни или даже народно-бытовые мелодии. Размеренный ритм-шаг позволял использовать этот жанр в процессиях, шествиях. Для кондукта в целом характерны многоголосие «нота-противноты», простой мерный ритм, соответствующий слоговому членению текста, ясная вертикаль. Существовали кондукты процессуальные, погребальные, застольные и коронационные.

В парижской школе Нотр-Дам кондукт тяготел к определенному складу органума, с одним лишь отличием – тенор в нем был четко ритмизован и общий склад двухголосия или трехголосия отчетливее тяготел к гармоническим звучаниям, к моноритмическому движению. Несмотря на то, что в кондуктах XIII в. мы находим и линейно-мелодическое развертывание, и мелизматический склад верхнего голоса, все же для них характерна тенденция к большей простоте многоголосия, большей четкости формы и ее разделов, а также большая свобода от опоры на заимствованную мелодию как основу композиции. В исполнении кондукта не исключалось и участие инструментов.

Мотет как жанр интенсивно развивался в XIII в. Появился в конце XII в. во Франции в практике певческой школы собора Парижской Богоматери как многоголосное вокальное произведение, в котором мелодия григорианского хора (cantus firmus) полифонически соединяется с двумя мелодическими линиями. В XIII в. он менее всего тяготел к цельности, однородности мелодического материала. Мотеты были многотекстовыми (политекстовыми): различные голоса (числом от двух до четырех) пели одновременно контрапунктические мелодии, непохожие между собой, на разные одновременно произносимые тексты (церковные, светские, народно-песенные) и на разных языках. Сверхзадачей композиторов при работе над мотетом было достигнуть различия голосов и не разрушить единства, цельности композиции.

Разновидность средневекового многоголосия мотетного типа имела огромное значение для последующего развития музыкального искусства: это была первая исторически сложившаяся форма светской контрастной полифонии.

Краткие выводы

Музыкальное искусство Средневековья, основанное на различных жанрах церковной музыки, имело важнейшее историческое значение для развития всей европейской композиторской школы.

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Перечислите основные виды раннего многоголосия.
2. Назовите ведущие жанры духовной хоровой музыки эпохи Средневековья.
3. Определите стилистические особенности григорианского хора – традиционного канонизированного песнопения Римско-католической церкви.
4. Охарактеризуйте песенно-поэтическое искусство Средневековья, творчество странствующих музыкантов.

Продуктивный уровень:

1. Определите основные тенденции в развитии церковной хоровой культуры Средневековья.
2. Раскройте понятие и суть григорианского антифонария.
3. Назовите черты сходства и различия жанров кондака и канона, мотета и кондукта.
4. Раскройте суть невменной, линейной и мензуральной нотаций.

Творческий уровень:

1. Назовите отличительные особенности григорианских песнопений и антигригорианских течений. Проведите сравнительный анализ.
2. Раскройте достижения средневековой хоровой культуры, послужившие основой в дальнейшем развитии хоровой музыки.

Тема 3. Музыкальное наследие эпохи Возрождения. Полифонические школы: римская, венецианская, нидерландская

Основные вопросы

1. Понятие термина «Возрождение»; наиболее важные положения эстетической мысли эпохи Возрождения, имеющие значение для развития музыкального искусства.
2. Музыка итальянского Ренессанса; особенности развития светских жанров хоровой музыки.
3. Римская полифоническая школа; полифония строгого письма.
4. Венецианская полифоническая школа; творчество Андреа и Джованни Габриели.
5. Нидерландская школа полифонистов; стилистические особенности хорового письма.
6. Музыка Возрождения: Англия, Франция, Германия.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов в сфере хоровой музыки эпохи Возрождения как фундамента современной музыкальной культуры, изучение которого необходимо для глубокого восприятия и верного определения путей развития музыкальной культуры современности.

Ключевые понятия

Гуманизм, искусство *ars nova*, строгий стиль, полифония, полифоническая месса, баллата, вилланелла, канцонетта, качча, лауда, мадригал, мотет, фроттола, шансон.

Эпоха Возрождения, или Ренессанса, в истории европейской культуры охватывает примерно XIV–XVI вв. Эта эпоха является одной из самых блестящих, самых плодотворных. Термин «Возрождение» был введен итальянским художником, философом, писателем Джорджо Вазари в классическом труде «Жизнеописание знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550). Вазари использовал его для обозначения периода с 1250 г. по 1550 г. Свое название эта эпоха получила в связи с вызреванием в обществе неприятия средневекового религиозного аскетизма и возрождением интереса к античным идеалам. Это значит преобладанием над концепцией человека, лишённого свободы воли, покорного «раба Божьего», греко-римского античного воспевания свободной личности, страстей, души человека, красоты человеческого тела.

В этот период были заложены основы современного естествознания: открытие Америки, морского пути в Индию, первое кругосветное путешествие, совершенно изменившие и расширившие представление о земле. На первый план выходят выдающиеся представители прогрессивной натурфилософии: философ, теолог, математик Николай Кузанский, математик, инженер, философ, медик, астролог Джероламо Кардано, призывал к опытному изучению природы философ Бернардино Телезио и др. Крупнейшие ученые того времени Николай Коперник, Джордано Бруно и Галилей выступают за научную теорию строения Вселенной. Важное значение для того периода имело учение основоположников утопического социализма Томаса Мора и Томмазо Кампанеллы, отстаивавших идею политического и экономического равенства.

Главным идеологическим направлением эпохи Ренессанса становится гуманизм. Церковь в тот период не теряет своего

значения, однако претерпевает раскол: отделяется такая ветвь, как протестантизм. В искусстве религиозные сюжеты наполняются новым, земным содержанием (например, образы Мадонны с младенцем в живописи гениальных итальянцев Рафаэля Санти и Леонардо да Винчи).

Эпоха Ренессанса – это имена гениальных поэтов (Данте, Петрарка и др.), художников (Мазаччо, Рафаэль Санти, Андреа Мантенья, Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи и др.), скульпторов (Санти Гуччи, Микеланджело Буонарроти, Донателло, Бенвенуто Челлини и др.), мореплавателей (Васко да Гама, Христофор Колумб и др.); они оставили миру великие открытия и гениальные творения.

Музыкальное искусство выдвинуло ряд крупных творческих школ, представленных гениальными именами Франческо Ландини, Гийома Дюфаи (Дюфэ), Йоханнеса Окегема, Якоба Обрехта, Жоскена Дебре, Джованни Пьерлуиджи да Палестрины, Орландо ди Лассо.

Музыкальное искусство эпохи Ренессанса в разных странах развивалось неравномерно. В Италии зачатки ее появились уже в XIV в., нидерландская полифоническая школа сформировалась в XV в., во Франции черты Ренессанса обнаружались в музыке XVI в., к этому же времени относится подъем искусства в Германии, Англии и других странах.

Крупные вокальные формы были полностью связаны с развитием полифонии, методами ее формообразования, характерным тематизмом, приведшими в итоге к так называемому строгому стилю, или строгому письму. В XV–XVI вв. наиболее распространенным был принцип обращения к заимствованному извне тематизму (из григорианских мелодий, песен). Подобный принцип означал не слишком индивидуальный подход авторов к написанию хоровых сочинений; на одни и те же популярные мелодии разные композиторы создавали множество композиций, как бы соревнуясь в мастерстве развития единого материала.

В XIV в. возникло направление *ars nova* (лат. – «новое искусство»), которое положило начало искусству светской полифонии. Свое наименование получило по названию трактата Филиппа де Витри (парижский епископ, композитор, теоретик музыки) «*Ars nova*» (между 1320–1325 гг.). *Ars nova* относится

преимущественно к французской, а также итальянской музыке XIV в.

Музыкально-теоретический труд Филиппа де Витри посвящен вопросам, которые были связаны с новыми явлениями в музыке. Филипп де Витри писал о мензуральной нотации, о характере голосоведения в многоголосном складе, о необходимости альтераций отдельных звуков, нарушающих модальные лады. Протестуя против архаичных звучаний, под которыми он понимал ходы параллельными октавами и квинтами, теоретик настаивал на использовании других полнозвучных интервалов в многоголосии. Филипп де Витри обосновал идею равноправия двух- и трехдольности на разных уровнях метрической пульсации, фактически изобрел сегодняшние размеры. Вместе с размерами ввел и знаки для них. Традиция выставлять размер идет от Витри: то, что мы знаем как «С» – единственная уцелевшая из «четырех пролаций», остальные исчезли, однако были заменены цифровыми обозначениями. Вторым гениальным открытием Витри было изобретение штиля; это была действительно «волшебная палочка», подарившая изображение будущей половинной ноты.

Филипп де Витри стал основоположником целой школы теоретиков *ars nova*. Понятие «новое искусство» («*ars nova*»), выдвинутое во Франции в одноименном музыкально-теоретическом труде, именно у итальянских композиторов получило зрелое и совершенное воплощение на практике.

В период европейского Ренессанса возникает ряд полифонических школ: старейшие из них венецианская, римская, нидерландская, английская, французская, испанская, немецкая, польская* и др. Музыкальные шедевры разных школ и национальных культур объединены общими чертами: возвышенностью

* Упомянув европейские полифонические школы, приведем мнение доктора искусствоведения О. В. Дадиомовой о музыкальной культуре Беларуси, в то время Великого Княжества Литовского: она была последним на востоке ареалом музыкального Ренессанса; претерпела переход от древнерусского знаменного пения на западноевропейский уровень и многоголосную систему записи и развивалась в тесной связи с европейской полифонической традицией. Например, приглашенные белорусскими великими князьями и аристократами в их дворцах и замках творили европейские музыканты мировой величины: польские композиторы Вацлав из Шамотул, Циприан Базилик, Криштов Клабан, композитор венгерского происхождения Валентин Бакфарка и др. (подробнее см.: Дадзіёмава В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя. Мінск, 2012).

настроения, античной красотой формы, полифоническим мастерством.

Музыка итальянского Ренессанса

Итальянская музыка Ренессанса эволюционирует от религиозно-благочестивого стиля к традициям светского бытового музицирования, нередко, как в лаудах (см. ниже), под религиозным покровом. Итальянские композиторы создают, по преимуществу, лирические или жанровые вокальные сочинения, хотя встречаются и мифологические, и шуточные, и басенные сюжеты, и даже злободневно-полемические тексты. Музыкальный стиль развивается от раннего двухголосия к простому, а затем и более сложному трехголосию.

Во Флоренции закладываются основы нового прогрессивного музыкального направления *ars nova*, которое было связано с распространением вокально-песенных жанров, а также широким применением инструментов. XV век характеризуется расцветом многоголосных светских песенных жанров, близких к народному творчеству. Среди них: лауда, качча, баллата, фроттола, вилланелла, канцонетта, мадригал.

Жанры народно-бытовой музыки издавна были распространены в Италии, жители которой славились музыкальностью и вокальным искусством. На площадях, в домашнем музицировании, на собраниях братств мирян, проповедующих растворение души в Боге, исполнялись *лауды*. Главными участниками этих братств были мелкие ремесленники. Лауды распевались хором, в унисон, большой группой людей под руководством регента. Лауды вначале были одноголосными, а затем появляются и многоголосные хоровые песни флорентийских, картонских, римских ремесленников. Несмотря на благочестивый текст, мелодия лауд мирская, темпераментная. Зачастую религиозные настроения раскрывались в образах, связанных с земными чувствами и страстями. Существовали также лауды сатирического характера, обличающие проявления в церковной среде стяжательства, «распродажи благ», папской дани. Нередко в этом народно-бытовом жанре сохранялись целые стихи мирских песен с небольшими изменениями текста, введением отдельных имен и понятий. В целом можно отметить, что под религиозным по-

кровом таилось светское, а зачастую и противоцерковное содержание. Это ярко проявилось и в музыке. Многие лауды распевались на мелодии веселых, популярных, широко бытующих в народном обиходе песен. Они были доходчивыми, запоминаемыми, жизненными.

Распространенным жанром в условиях бытового музицирования была *качча* (итал. *caccia* – «охота»). Музыкальные образы качч связаны с реалистическими жанровыми картинками на разнообразные темы, например изображение нежданной грозы, рыбной ловли, сцен охоты, прогулки, торговцев на рынке, зазывающих покупателей, и т. д. Каччи были двух- или трехголосными. Для трехголосия характерно каноническое проведение основной попевки в двух верхних голосах при поддержке нижнего (тенора), часто инструментального. Канон излагался в приму на мелодически броскую попевку народного характера, иногда использовались и бытовые уличные интонации.

Излюбленным жанром *ars nova*, самым эмоционально-открытым и доходчивым являлась *баллата* – танцевальная песня или сценка, на что указывает название (*ballo* – «танец»). Связана с сольно-хоровым исполнением, которое зародилось в народной хоровой пляске, где после начального хорового рефрена следовал сольный особый напев запевалы. Мелодия запевал подхватывалась полухориями, повторявшими вступительный рефрен.

Народная по происхождению *фроттола* возникла в карнавальных празднествах Флоренции, широко распространилась в XV–XVI вв. Она была особенно популярна среди простых жителей, о чем говорит само название: *frottola* – «народная песенка, выдумка, шутка, болтовня»; от *frotta* – «толпа, гурьба». Первоначально фроттолы были трехголосными карнавальными песнями, выросшими из тосканских «майских песен». По характеру и темпу близки танцевальным напевам, распевались под открытым небом на уличных импровизированных празднествах. Позднее фроттола стала представлять собой многоголосную, обычно четырехголосную, песню гомофонного склада с певучей выразительной мелодией ясного мажорного лада. Круг образов фроттол обычно любовного характера, что соответствовало их роли в карнавальных представлениях, но немало и шуточных, комических и нравоучительных. Музыкальной ос-

новой фроттол являлись знакомые, широко распространенные в народе мелодии, легко запоминающиеся. Наиболее известные авторы фроттол – Марко Кара и Бартоломео Тромбончино.

Реалистически простая, повседневная по образам и по складу *вилланелла* (итал. *villanelle* – «деревенская песня») сменила фроттолу в третьей четверти XVI в., пришла с юга Италии, связана с неаполитанской музыкой, ее динамичными, острыми ритмами. Вилланеллы отличались особой живостью и непосредственностью, простотой выражения чувств. В основе их лежит гомофонный склад с выделением мелодически сочного, свежего верхнего голоса на гармоническом фоне остальных голосов. Чаще всего вилланеллы трехголосны, для них характерны танцевальность, моторика движения, свойственные народной музыке, ярко выраженная мелодия, иногда в сочетании с легкой имитацией, преимущественно в средних голосах, упрощенная фактура. Наиболее известные композиторы вилланелл – Джованни Доменико да Нола, Теодоро Риччо, Адриан Вилларт, Лука Маренцио, Орландо ди Лассо и др.

Для народно-бытовых фроттол и вилланелл характерны яркая образность, нарочитый «бытовизм», порой с фривольным оттенком, на что указывает их низкое, неблагородное происхождение. Сольные вилланеллы и фроттолы иногда исполнялись с инструментальными вставками, поэтому и в хоровых произведениях, написанных в стиле этих жанров, часто встречаются припевы инструментально-танцевального плана с характерной слоговой подтекстовкой, например «fa-la-la-la» или «don-don-don».

Начиная с середины XVI в. вилланелла стала преобразовываться в более тонкую канцонетту, представляющую собой хоровую композицию лирико-танцевального характера в моноритмической фактуре, редко с элементами имитационной полифонии. Канцонетта, обычно четырех- или пятиголосная, совершенно исключала сатирические и юмористические мотивы. Словом «канцонетта» назывались также многоголосные песни в жанре баллетто (разновидность мадригала). Известные авторы канцонетт – итальянские композиторы конца XVI – начала XVII в. Орацио Векки, Лука Маренцио, Феличе Анерио, Карло Джезуальдо, Клаудио Монтеверди и др.

Вышеперечисленным живым, непосредственным народно-бытовым жанрам контрастировал «серьезный», один из самых поэтических, изысканных лирических жанров эпохи Ренессанса – *мадригал*. Зародился он в Италии в XIV в., был любимым среди поэтов и музыкантов. Мадригалы писали такие гениальные поэты того времени, как Боккаччо, Петрарка и Франко Сакетти. В это же время на стихи поэтов-современников писали музыку итальянские композиторы Франческо Ландини и Якопо Болонский, немного позднее Вилларт, Маренцио, Джезуальдо, Палестрина, Лассо, Монтеверди. Этот жанр прошел большой путь развития от простой одноголосной песенки до большого многоголосного сочинения, отражающего все оттенки чувств и переживаний человека, его богатейшего внутреннего мира. Сюжет, как правило, излагался в вычурно-аллегорической форме.

Определение понятия «мадригал» происходит, согласно Антонио да Темпо (1332), от позднелатинского *mandrialis* (пастушеский), современная наука (Ф. А. Галло) производит его от средневекового латинского *matricalis* (материнский, т. е. предназначенный для пения на родном языке, не латинском). Возник мадригал в XIV в., раннее Возрождение, как стихотворное произведение, отличающееся от сонетов свободой структурного построения. Чаще всего мадригал состоял из двух или трех трехстрочных строф, повторявшихся на одну и ту же музыку, завершался двухстрочным ригурнелем нового музыкального материала, отличавшегося от основного напева не только мелодически, но и ритмически. Мадригалы обычно были двух- и трехголосными, все голоса объединялись единым ритмом и наличием одного текста. Выделялась выразительная мелодия верхнего голоса и намечался гармонический бас в нижнем голосе. Гармоническая функциональность проявлялась в частом использовании вводного тона, увеличенных и уменьшенных интервалов. Ярким новаторским приемом было ускорение темпа, введение мелких длительностей, вплоть до шестнадцатых. В качестве музыкального сопровождения могли выступать орган, виола, лютня.

Мадригал XVI в. представляет собой уже пяти-, шестиголосное сочинение преимущественно лирического содержания, отличающееся свободой, гибкостью композиционной структуры, метроритма, богатством фактуры. Имитационные разделы очень часто чередуются с аккордовыми.

Первый период развития итальянского мадригала (первая половина XVI в.) связан с деятельностью композиторов Якоба Аркадельта, Адриана Вилларта и др. Ранний четырехголосный мадригал характеризуется ритмической свободой в отличие от танцевального метроритма вилланелл, фроттол, уменьшением роли полифонии строгого стиля, ростом выразительных и изобразительных музыкальных средств. Это переходный жанр, сохранивший многие черты мотетного письма. Лучшим примером такого рода является популярный мадригал Аркадельта «Белый лебедь».

Для следующего периода развития мадригала (вторая половина XVI в.) типично пятиголосие, что говорит о прогрессе в нахождении «звуковой перспективы», о большом внимании к возможностям использования тембра голосов и их регистров, о стремлении выразить в музыке значение отдельных слов. Выдающиеся авторы мадригалов этого периода – ученик Вилларта Чиприано де Рорé (правильней Róre), Андреа Габриели и Джованни Палестрина.

Третий и последний период развития мадригала (конец XVI в. – начало XVII в.) выдвинул такие имена, как Лука Маренцио, Карло Джезуальдо, Клаудио Монтеверди. Жанр мадригала достиг здесь предельно возможной выразительности. Постепенно формируется жанр «хроматического мадригала», для которого характерны смелые сопоставления тональностей, резкие, красочно-выразительные гармонические сопоставления, регистровые контрасты, смены метра, ритмическая свобода, неожиданные паузы. Особенно отличался своими новаторскими приемами Джезуальдо, не стеснявший себя никакими нормами: допускал вступление нового голоса в виде резкого диссонанса на сильной доле такта, уходил в далекие тональности и т. п. Все это он применял для подчеркивания таких контрастов, как боль и радость, смерть и жизнь. Все чаще в мадригале проявляются драматические тенденции, подготавливая возникновение оперы. Таковы мадригалы Маренцио, в которых мощь звучания сочетается с мечтательностью, отражением в музыке тонких оттенков чувств. В своих музыкальных картинах композитор достигает яркой декламационной выразительности, объединяя смелую гармонию, певучую мелодику, а также красочное сопоставление тембровых регистров голосов. Таков мадригал на слова Джован-Баттисты Гварини (Гуарини) «Tirsi morir volea».

«Золотой» век мадригала наступает в конце XVI в., его вершиной явилось творчество Клаудио Монтеверди. Композитору принадлежат восемь мадригальных сборников. Он одним из первых среди своих современников стал отступать от правил строгого контрапункта. Мадригалы содержат обилие новых и смелых приемов в области гармонии и полифонии: неприготовленные диссонансы, хроматизмы, скачки на септиму и нону, септаккорды, параллельные квинты – все это, несомненно, свидетельствует о поисках новых и ярких средств для выражения сильных эмоций и страстей. Важнейшим выразительным средством в его мадригалах был принцип контраста. Музыка образна, наполнена звукоизобразительными элементами, так, например, пауза в середине слова трактуется как «вздых», хроматизмы и диссонансы говорят о предчувствии скорби, «цепи любви» изображаются «гирляндами» терций, ускоренное ритмическое движение и плавные мелодические ходы ассоциируются с потоками слез. Для Монтеверди было особенно важно выразить в музыке чувства, хранимые поэтическим словом. Один из первых мадригалов Монтеверди «Твой ясный взор так прекрасен и светел» («A un giro sol de' bell' occhi lucent») отличается удивительной красотой и богатством хоровой полифонии. Исполнение мадригалов Монтеверди – это высказывание через музыку. В своем творчестве композитор прогрессивно осуществил слияние ренессансной полифонии и нового, гомофонного склада.

В тесной связи с народной песенностью, а также со светскими жанрами XIV–XV вв. сложилась итальянская *культовая полифония*. Профессиональное музыкальное искусство Европы, начиная от своих истоков и до позднего Ренессанса, неразрывно было связано с церковью. «Огромное значение церковной музыки стало причиной того, что именно в одной образной сфере она осталась непревзойденной: образы созерцания, найденные художниками Возрождения, остались эталоном выразительности для всех последующих композиторов. Месса как ведущий музыкальный жанр ренессансной эпохи остается идеальным жанром для выражения отвлеченной, возвышенной мысли вплоть до наших дней» (В. Конен).

Ренессансная полифония эпохи Возрождения – это полифония строгого стиля, или строгого письма. Она характеризуется

звуковой однородностью, т. е. чисто вокальным звучанием, плавным, равномерным движением голосов без подчеркивания цезур, господством консонансов (диссонансы могли использоваться только на слабой доле, как проходящие, с обязательным последующим разрешением). В строгом письме преобладают своеобразная «сглаженность» мелодической выразительности, линейность, равновесие восходящих и нисходящих фраз движения, прозрачная благозвучность вертикалей, неширокие интервалы в мелодии. *Cantus firmus*, основной голос, излагается экономно, ровными долгими нотами. В интонационном отношении в строгом письме избегают хроматизм, напряженных интонаций (септим, нон), увеличенных и уменьшенных интервалов. Ладовая структура не развивается еще в тональную, исключение составляют заключительные обороты – каденции. Основой строгого письма, унаследованной от средневековой модальной системы, являются старинные диатонические лады.

В итальянской церковной полифонии XVI в. образовались две школы – *римская и венецианская*.

Римская полифоническая школа

Крупнейший представитель *римской полифонической школы* – *Джованни Пьерлуиджи да Палестрина* (ок. 1525–1594). Вся творческая жизнь Палестрины была связана с музыкальным церковным поприщем – сначала в церквях Палестрины, родного города композитора, затем Рима, где ему покровительствовал папа Юлий III, а после его смерти – папа Марцелл II, с именем которого связано одно из самых известных сочинений композитора – «Месса папы Марчелло».

Творческое наследие Палестрины состоит в своем большинстве из культовой музыки: месс (102), мотетов (274), магнификатов, литаний, офферториев, гимнов, псалмов, светских и духовных мадригалов (около 150), которые исполнялись *a cappella*.

Достигнутая к тому времени пышность церковного искусства, необычайная сложность полифонического развития встретили решительное сопротивление представителей духовенства на Тридентском соборе. Они требовали ясности догматического текста богослужения и выступали за изгнание многоголосной музыки из церкви. Однако это крайне кардинальное мнение не

нашло единодушной поддержки – в итоге было принято решение пойти по пути «прояснения» стиля полифонии, отказа от явно светских влияний, отчетливого выделения слов в полифонической фактуре. Легенда приписывает композитору «спасение» полифонии в пределах церкви. Композитор не намеренно, а объективно шел по пути гармонического прояснения полифонического стиля.

Ярким примером тому является его «Месса папы Марчелло» – образец прозрачной, не затемняющей слова полифонии на гармонической основе. Склад музыки этого сочинения по преимуществу кантиленный, развертывание многоголосной ткани отличается удивительной ровностью, уравновешенностью, своего рода выдержкой на определенном эмоциональном уровне. Палестрина широко использует имитационные и канонические принципы, характерная особенность – единство тематического материала, цельность его развертывания. Большое художественное значение имеет контрастное сопоставление имитационно-полифонических разделов и чисто аккордовых.

«Месса папы Марчелло» – высочайший образец музыки итальянского Возрождения, выражение его эстетического идеала. Ясность и логика не только в хоральных аккордовых эпизодах, но и в более сложной имитационной части мессы («Kyrie»). «Палестрина передавал своей музыке душевную чистоту и стойкость, веру в нравственные ценности бытия. Это возвысило ее над ритуальной предназначенностью и, как все прекрасное, вывело за границы своего времени». И далее известный искусствовед-теоретик С. С. Скребков отмечает, что лирическая напевность эпизодов «Мессы» протягивает нити к Шопену, Дебюсси, Равелю.

Другой теоретик музыки, Т. Н. Ливанова, высказывает мнение, что Палестрина создавал свои мессы, опираясь на материал чужих песен, мотетов, мадригалов, на григорианские мелодии, мелодии собственных мотетов и лишь пять месс композитора не зависят от какого-либо первоисточника: «Месса папы Марчелло», «Brevis», «Ad fugam», «Quinti toni», «Missa canonica».

Оригинальность хорового письма прослеживается в его мессе «Ut re mi fa sol la», основой которой служит *cantus firmus* на мотив поступенного гексахорда. В небольшой по размерам мессе «De feria» важную роль в отображении эмоциональных состоя-

ний играет хоровая фактура, она создает контрасты между частями и внутри них. Мелодические линии разворачиваются по принципу нагнетания звуковой напряженности: от повествовательного четырехголосия первых частей через легкий имитационно-подвижный трехголосный «Benedictus» к более развитому многоголосию – пятиголосному «Agnus Dei». Однако для большинства месс Палестрины характерно состояние равновесия мелодического движения без резкой смены крайних регистров. Возвышенная ясность, безупречная строгость техники отличают мессу «Festiva i solli», созданную композитором в виде пародии на собственный мадригал. Несмотря на то, что в основе лежит светская тема с характерной ей ритмической фигурой в стиле полифонической французской песни (шансон), направляющей композицию в сторону большей выразительности и гармонического разнообразия, все же в мессе преобладают соразмерность, уравновешенность, спокойное благозвучие целого. Композитор, несомненно, тяготел к равновесию полифонической и гармонической закономерностей, «горизонтали» и «вертикали» в музыкальном складе.

Мастер хоровой полифонии создал огромное количество мотетов. Т. Н. Ливанова делит их на две группы: более торжественные, праздничные духовные произведения и, весьма отличные от них, более лирические, камерные мотеты. Композитор использует тексты духовные, латинские, почерпнутые из григорианских песнопений, из латинских стихов, из библейской «Песни песней». Первая группа представлена более масштабными композициями, состоящими нередко из двух частей, в насыщенной хоровой фактуре, с широкими «юбилейными» распевками. Примером может служить пятиголосный мотет «Ave Maria» гимнического характера, содержащий большие распевы в разных голосах. В мотете «O lux et decus Hispaniae» торжественное «юбилейное» начало с широкими распевками и энергичными скачками противопоставлено второй части – силлабической, хоральной. В двуххорном восьмиголосном мотете «Stabat Mater» благозвучное ясное звучание достигается благодаря равновесию между имитационными переплетениями горизонтальных линий и четкой гармонической структурой вертикали. Хоровая фактура произведения прозрачна, что достигается определенной тембровой окрашенностью голосов, использо-

ванием высоких тембров сопрановой и теноровой партий, которые придают звучанию воздушность, легкость, полетность.

Лучшим примером мотетов лирического характера является цикл «*Canticum canticorum*», посвященный папе Григорию XIII. В нем собраны 29 пятиголосных сочинений на известные библейские тексты. Эти сдержанно-лирические произведения объединены музыкально-поэтическим единством.

В целом для стилистики и формообразования мотетов Палестрины характерны опора на григорианский хорал и технику *cantus firmus*'а, совокупность полифонических приемов, чередование имитационного изложения с чисто аккордовым. В мотетном жанре мастер доводит развитие полифонической музыки до непревзойденных высот.

Композитор совершенствует себя и в жанре мадригала. Так, в 1555, 1581, 1586 и 1594 гг. были опубликованы четыре книги его мадригалов. Главной особенностью сочинений, как духовных, так и светских, является то, что они не выходят за пределы мотетной техники изложения. Многие, написанные на тексты Петрарки и его школы, не достигают драматической силы и лирической наполненности чувств. Даже самые волнующие сонеты композитор обрамляет в строгие рамки умеренного мелодического развития. Одним из лучших его сочинений в этом жанре является лирико-драматический мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («*Alle riva del Tevere*»), являющийся скорее исключением из спокойно-созерцательного стиля Палестрины. Композитор в этом хоровом произведении достигает рельефной декламационной выразительности, в наиболее выразительных местах применяет развитые имитации, неожиданные гармонические повороты, подчеркивающие переживания героя.

С течением времени Палестрина привнес в свое творчество определенные «мадригализмы», характерные для итальянских мастеров эпохи Возрождения, а именно изобразительность, выделяющую те или иные слова, более свободное обращение к диссонансам, вплоть до использования увеличенного трезвучия. Светские мадригалы композитора несколько раздвигают круг музыкально-выразительных средств за счет большей свободы стилистики, однако это в целом не нарушает основ стиля Палестрины.

Искусство Палестрины впечатляет силой художественного воздействия, классикой строгого стиля. Это искусство спокойных, возвышенных, поэтических чувств, созерцания, просветленной скорби или сдержанной радости, искусство идеалистическое, свободное от всего личного. Его музыка носит умиротворенный, благостный характер, лирика проникновенна и спокойна, величие благородно и строго. Композитору чужды резкие контрасты, обостренная субъективность, драматизм. Он строг, его художественная цель – соразмерность, уравновешенность, классическая ясность и простота целого в композициях.

Музыка Палестрины строго диатонична, ее склад определяют консонансы, диссонирующие же созвучия встречаются в основном на слабых долях такта, они всегда подготовлены. Вся выразительность хоровых композиций достигается вокальными средствами – сопоставлением тембров голосов, сгущением и разрежением их массы. Большую роль в его духовных сочинениях играет мелодическое начало. Рисунок мелодий мягок, скромн, но изящен, подъемы и спады плавны и постепенны. Развитие музыкального материала осуществляется путем имитационного или канонического движения мелодических линий с элементами внутренней вариационности, что приводит к целостности хоровых композиций. Звучание в целом прозрачно и ясно, несмотря на то, что голоса (от четырех до шести) сплетены подчас в сложные имитации. Композитор преобразил сам характер вокальной полифонии, выявив в ней гармоническое начало. Стиль Палестрины многие музыкальные теоретики определяют как стиль аккордово-полифонический.

Музыка этого композитора выражает идею совершенства, гармонии человека и мира, а его имя стоит в ряду выдающихся мастеров мирового музыкального искусства. Именно на его сочинениях многие поколения музыкантов получают представление о полифонии строгого письма.

Венецианская полифоническая школа

Одним из крупных центров музыкальной культуры Возрождения была Венеция. Расцвет *венецианской школы* как нового музыкального направления произошел во второй половине XVI в. и связан с творчеством музыкантов церкви Св. Марка;

главой этого музыкального сообщества общепризнанно называется *Адриан Вилларт*, нидерландец по происхождению. Венецианские музыканты считали Вилларта своим учителем, именно он стал основоположником венецианской школы. Заслуга его состояла в том, что он перенес в Венецию полифоническую традицию нидерландцев и одновременно сумел приспособить ее к новым условиям, опираясь на традиции и обычаи венецианцев. Он воспользовался старым обычаем антифонного пения в соборе, закрепил его, впервые осуществив идею двойного хора. С тех пор концертное сопоставление различных хоровых масс, различных тембров голосов стало важнейшим красочным средством у венецианских композиторов. Музыкальную Венецию XVI в. можно назвать городом-новатором. Здесь достиг расцвета грандиозный вокально-инструментальный стиль, возникла самостоятельная органная и оркестровая музыка, появился новый вокально-хоровой жанр «мадригал» (в творчестве Вилларта).

Вилларт создал, помимо церковных хоровых композиций, множество мадригалов. Так, например, в мадригале «Радость любви» он использует короткие имитации, изложенные в разных голосах; музыка полна легкости, свободы, изящества. Композитор включает элементы хроматики, тем самым обновляя интонационный строй. Оригинальны его мелодические каденции с протянутым, долгим предпоследним звуком и легким окончанием на слабой доле. Большое значение приобретает живописно-звуковое начало, что придает его музыке особую поэтичность, обаяние, неповторимый колорит.

Венецианская школа выдвинула имена композиторов, среди которых особенно известны Андреа Габриели (ок. 1510–1586) и его племянник Джованни Габриели (1555–1612). Итальянские композиторы были коренными уроженцами Венеции. Андреа Габриели был певчим и органистом в капелле Св. Марка, которой руководил в то время Вилларт. Джованни Габриели служил в придворной капелле в Мюнхене под руководством Орландо Лассо, а затем, вернувшись в Венецию, также как и Андреа, работал органистом и композитором церкви Св. Марка.

Стиль венецианской полифонической школы уступал римской в возвышенной и мудрой простоте содержания, гармоническом изяществе формы, однако отличался чертами монумент-

тальности, концертности, многохорности, пышного великолепия, массивности и блеска, яркой красочности звучаний, сменяющихся, эффектных, сильно воздействующих на публику. Композиторы в своих хоровых композициях использовали яркие инструментально-хоровые контрасты, регистровые противопоставления. Они нарушали традиции строгого стиля, отходя от аскетизма церковной музыки. Венецианцы разнообразно использовали эхообразные антифонные переключки целых хоров, инструментальные ансамбли, а также органы, расположенные в разных частях храма. Рождению идеи многохорности (пространственного расчленения единого хора на ряд 4–6-голосных групп, называемых капеллами) способствовало наличие множества пространственных зон в архитектуре собора Св. Марка (в том числе галерей, специальных балкончиков для музыкантов). Колористические искания отвечали музыкальным вкусам и традициям Венецианской республики с ее открытой уличной городской жизнью, массовыми празднествами, карнавальными шествиями и красочными представлениями на площади.

Джованни Габриели, талантливый, инициативный и смелый композитор, оказал огромное влияние на следующее поколение музыкантов. Его произведения в совершенстве представляют стиль венецианской школы – отход от хорового письма а cappella в сторону вокально-инструментального ансамбля крупных масштабов, использование ярких тембровых и динамических контрастов, вокальной виртуозности, новых тематизмов, не избегающих интонационной резкости, повышенной экспрессивности, театральных эффектов, новых формообразований. Композитор нашел большие возможности для контрастирования и сопоставления хора и оркестра (виртуозные «концертные» соло с настоящими колоратурами противопоставлены шести-, восьми-, двенадцати-, шестнадцатиголосному хору). Яркими примерами могут служить такие произведения, как «Jubilate Deo», «Deus», «In ecclesiis» и др. Склад музыки у Габриели преимущественно восьмиголосный.

В соотношениях хоровых и оркестровых ансамблей композитор использует разнообразные комбинации: то все голоса поют одновременно, то вступают по очереди. Особого эффекта он достигает в тембровом контрасте: противопоставляет, например, женский хор квартету басовых голосов, располагая между

ними обыкновенный смешанный хор, или нежное звучание верхних голосов и скрипок может сменяться тяжелой звучностью басов с тромбонами. Красочности способствуют также и другие тембровые соотношения: бас концертирует в сопровождении скрипок и высоких голосов, а дискант – с тромбонами. Габриели применяет и необычные гармонические краски – «мадригальные» хроматизмы. Композитор нередко пишет свои произведения для двух, трех и даже четырех хоров. Для его сочинений характерна напряженная tessitura, верхние голоса движутся порой в предельно высоком регистре. Общий диапазон хора – от *do* большой октавы до *ля* второй. Главная особенность формообразования хоровых произведений – короткие, сильные, каденционно отчлененные фразы. Господствует принцип крупных красочных образований, т. е. не один голос противостоит другому, а одна хоровая партия – другой.

В характере и круге образов венецианская школа далека от сдержанности и умеренности. Она, скорее, театрально акцентирует эмоции, создавая крайне напряженные образы. Прекрасным примером может служить хор Джованни Габриели «*Timor et tremor*» («Ужас и трепет»). Экспозиция в произведении выражена необычайно широкой, сильной, потрясающей темой, сформированной как «Ужас и трепет», которая проходит в имитациях шестиголосного хора. Для этой темы характерны скачки на большие интервалы вниз, паузы-перерывы, ошутима сверхсильная экспрессия. Выражению ужаса и трепета противостоит мольба о спасении, которая поручается острохроматическому, стенающему хору.

Композитор писал и светскую музыку (мадригалы, 177 инструментальных пьес) и духовную, в крупной форме («Священные симфонии» для 7–15 голосов; «Священные песнопения», «Концерты» для 6–16 голосов; мотеты).

Влияние венецианской школы в области крупных вокально-инструментальных жанров испытали на себе итальянские музыканты XVII в. Их ученики из других стран, возвращаясь из Венеции к себе на родину, популяризировали в Европе многокрасочную вокально-инструментальную музыку крупных форм.

*Нидерландская полифоническая школа**

Нидерландская полифоническая школа – одно из ярких направлений эпохи Ренессанса – была воспринята современниками как новое искусство, эталон композиторского мастерства. Расцвет нидерландской композиторской школы приходится на XV–XVI вв. и связан с тремя поколениями композиторов, каждое из которых рассматривается исследователями как отдельная школа. Нидерландскую школу возглавили Беншуа и Дюфаи, вторую – Окегем и Обрехт, третью – Дебре и Лассо.

Несколько поколений нидерландских композиторов работали в разных европейских странах, принося в их музыку свои композиторские достижения, способствуя подъему местных полифонических школ. Из вышеназванных композиторов Обрехт – один из немногих, кто работал преимущественно на родине.

Основными вокально-хоровыми жанрами нидерландцев были месса и мотет. На произведениях церковной католической музыки композиторы оттачивали свое мастерство, выработав чисто музыкальный прием – *имитацию*, который способствовал объединению музыкальной формы; имитация могла быть точной или варьированной. В творчестве нидерландских композиторов получили развитие и светские жанры эпохи Возрождения, такие как вилланелла, мадригал, полифоническая песня (шансон). Эти произведения тяготели к более простому изложению, им соответствовал гомофонно-гармонический склад письма.

Одним из основоположников *нидерландской полифонической школы* является композитор, певец и капельмейстер *Гийом Дюфаи* (Дюфэ) (ок. 1400 – 1474). Родился композитор во французском городе Камбре. Жизнь Дюфаи проходила то в Италии (Пезаро, Римини, Рим, Болонья, Флоренция, Турин), то на родине, в Камбре. С 1445 г. до самой кончины, получив от папы римского каноникат (церковную должность) в Камбре, композитор работал в этом городе в должности руководителя музыкальной капеллы собора.

* Сложилась в XV–XVI вв. в исторических Нидерландах (современные Нидерланды, Бельгия, Северо-Восточная Франция, Люксембург). Школу называют также бургундской и фламандской, франко-фламандской по названиям исторических областей в составе тогдашних Нидерландов, откуда были родом ведущие композиторы этого музыкального направления.

Творческое наследие Дюфаи обширно и многообразно: 11 изоритмических мотетов, 8 неизоритмических мотетов, 9 полных месс и множество отдельных фрагментов месс, 3 магнификата, 15 антифонов, 24 гимна, 87 светских песен. Его сочинения – монументальность, философичность хоровой полифонии и жизнерадостность тона, человечность, активность эмоций. Недаром VIII канцона Франческо Петрарки стала поэтической основой знаменитой полифонической песни Дюфаи «*Vergine bella*» («Прекрасная дева»), в которой тонко передано преклонение перед земным женским образом. Эта песня, выделяющаяся среди других шансон Дюфаи, отличается многообразием полифонических приемов, в частности канонической техники, и сближается с жанром мотета. Композитор чутко уловил в литературном произведении главное – то, что сближает образ Лауры в циклах сонетов Петрарки и ренессансного «нового человека», который завоевал право на личное земное счастье. Полифоническую песню характеризуют тесная связь мелодии с текстом, выразительность и образность, подчиненность нижних голосов верхнему, строфическая форма изложения музыкального материала.

В целом полифонические песни (шансон) в творчестве Дюфаи представляют собой, в большинстве случаев, небольшие трехголосные сочинения, ведущая роль в которых отводится, в основном, верхнему голосу. Для светских шансон характерен принцип строфичности: разные разделы текста сочетаются с одним и тем же музыкальным материалом или с его близким вариантом. Песни образны, для их выразительности композитор выбирает самые разные музыкальные средства, например, в хоровом сочинении «*J'ai mis mon cuer*» использует вокальное трехголосие при равенстве партий, в светской песне «*La belle se siet*» – выделение одного инструментального голоса при диалоге двух верхних, в «*Helas, ma dame*» и «*Donna i ardenti*» – «соревнование» верхнего и нижнего при выделении инструментального начала только во вступлениях и заключениях, в «*Belle, que vous ay ie mesfait*» – сведение нижних голосов к сопровождению вокальной мелодии.

Мотеты в творчестве Дюфаи представлены разнообразно, это и большие полифонические композиции, и камерные вокальные произведения, и мотеты на основе *cantus firmus*'а, выдержанные

в строгом полифоническом складе, и мотеты с независимыми свободными голосами, не связанные заимствованным тематизмом, торжественные и лирические. Мотеты чаще всего четырехголосные, реже – трехголосные, в виде исключения – пятиголосные (при двух или трех текстах). Несмотря на то, что практически все мотеты написаны на литургический латинский текст, они не стали в творчестве Дюфаи духовной музыкой. В них отражается противоречивое сочетание средневековых и ренессансных представлений. Один из самых известных мотетов Дюфаи – «Nuper rosarum flores» – написан по случаю празднества освящения нового флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре. В исполнении этого мотета участвовали, помимо певцов, группы инструментов, чередуясь с ними. Песенный мотет «O beate Sebastiane» («О, блаженный Себастьян») был создан композитором во время эпидемии чумы в Риме. Основной текст, молящий об избавлении, широко распет в верхнем голосе, нижний же голос (контратенор) носит инструментальный характер. В соотношениях тенора и контратенора заметна изоритмия, ее композитор использует для «скрепления» формы.

Новаторство нидерландских композиторов состоит в том, что они разрабатывали принципы полифонического развития. «Единовременный контраст» (термин Т. Н. Ливановой) является одним из фундаментальных завоеваний нидерландских полифонистов. Дюфаи реализовал монументальные возможности жанра мессы, утвердил четырехголосную мессу в качестве главного жанра нидерландской полифонии и, по определению музыковедов (Ю. К. Евдокимовой, Н. А. Симаковой), создал особые мессы (так называемые мессы-пародии) литургического цикла, основанные на переработке, развитии, обогащении музыкального материала светских жанров – шансон и мадригала. Месса-пародия аккумулирует экспериментальные тенденции, существенно обновляя представления о художественных возможностях традиционных музыкальных жанров. Месса-пародия совмещает, казалось бы, несовместимое – канонический ритуальный жанр музыки со светским материалом. Конечно, перерабатываемый мадригальный материал в мессе уравнивался, выравнивался, частично даже нейтрализовался, однако все же внес в канонический жанр новые художественные импульсы – контрасты фактуры, лирическую раскрепощенность инто-

нации, новые возможности обогащения циклической драматургии. Так, в мессе «L'homme armé» cantus firmus, проходящий в партии тенора и объединяющий все части мессы, основан не на григорианском хорале, а на мелодии одноименной популярной светской песни («Вооруженный человек»). В мессе «Se la face au pale» – на мелодии одноименной светской песни самого Дюфаи («Ее личико побледнело»), представляющей красочную жанровую сценку в духе нидерландской жанровой живописи.

Дюфаи внес в канонический жанр мессы много нового: разработал основы многоголосия, шире развернул композицию цикла, стремился к единству произведения в целом, а не только в пределах каждой части, используя интонационные связи, варьирование уже прозвучавшего, каноны, имитации. В пределах хора а cappella композитор применял такие приемы, как скандирование текста в быстром темпе, аккордово-гармоническое изложение в больших масштабах, очень широкие распевы слов и слогов. В его мессах постепенно формируется процесс длительного развертывания музыкального материала, выстраивается драматургия этого процесса.

Мастер хоровой полифонии написал девять полных месс: «Sine nomine», «Sancti Jacobi», «Sancti Antonii Viennensis», «Caput», «La mort de Saint Gothard», «L'homme armé», «Se la face au pale», «Ecce ancilla Domini», «Ave Regina coelorum»; значительное количество их частей иногда соединены по две или по три, а в остальных случаях существуют как единичные.

Творчество Дюфаи характеризуется реалистическими тенденциями: отходом от возвышенной бесстрастности католического искусства, стремлением воплотить поэтический текст, опираясь на конкретные образные представления, использованием светского музыкального материала. Композитор большое значение придавал деталям текста, особенно таким, которые допускают привнесение элементов жанрово-бытового реализма. В его творчестве прослеживается ренессансный индивидуализм, который получает еще довольно робкое, скованное и неполное выражение.

Представителем нидерландской полифонической школы второго поколения и его главой является *Йоханнес (Жан) де Окегем* (ок. 1425–1495). Мальчиком обучался в метризе собора Нотр-Дам де Антверп, пел в этом соборе, позднее был певчим

капеллы герцога Карла I де Бурбона в Мулене (Франция). С 1452 г. и до конца жизни руководил капеллой французского королевского двора, служа королям Карлу VII и Людовику XI, занимал должность каноника в соборе Парижской Богоматери и церкви Св. Бенуа. Учился Окегем, вероятно, у Жилия Беншуа, тесно с ним общался. В числе его учеников были два ведущих представителя третьего поколения – Жоскен Дебре и Пьер де ла Рю.

В. Коннов, исследователь музыки эпохи Ренессанса, считает стиль Окегема противоречивым. Это противоречие выражено, по мнению ученого, в повышенном напряжении между глубоко укоренившейся средневеково-аскетической психологией и пробудившимся земным чувством. Окегем раздираем крайностями внутренней дисгармонии и, как истинно ренессансная личность, выход видит в духовном порыве к миру сверхчувственному, сверхреальному. Поэтому в своих хоровых композициях стремится к максимально одухотворенной звуковой материи, делая ее совершенно бесплотной. В. Коннов отмечает, что художественный мир Окегема «сегодня нередко оценивают как проявление поздней готики, как мистически восторженное преломление религиозной настроенности». Характеризует особенность образной сферы музыки Окегема: «Причудливая фантастичность Окегема проявляется в бесконечной раскованной игре его насыщенных ликующими арабесками-распевами мелодических линий, в свои кульминационные моменты устремляющихся ввысь, подобно стрельчатым аркам готических соборов...».

Другая характерная особенность – экстатическое самоуглубленное созерцание: «Окегем является одним из замечательных мастеров, воплотивших глубокую сосредоточенность философского размышления, одним из первых он предвосхитил лирико-философские созерцания медленных частей бетховенских сонатно-симфонических циклов».

Эти противоречивые стороны стиля Окегема слились воедино в его уникальном мотете «*Ut heremita solus*» («Один, как отшельник»), сохранившемся без текста и исполняющемся как инструментальное произведение. Это хоровое сочинение демонстрирует сильную сторону мышления Окегема – поразительную логику сквозного музыкального развития, достигающую монументальных масштабов. В этом мотете ощущается дух поздних бетховенских квартетов и сонат.

В творческом наследии Окегема представлены все жанры: месса, мотет, шансон. В каноническом жанре мессы композитор проявил себя как выдающийся полифонист. Хоровые сочинения его динамичны, мелодические линии движутся в широком диапазоне, имеют широкую амплитуду. Для стиля хорового письма Окегема характерны плавность интонации, старинное ладовое мышление, чистейшая диатоника. Его музыку часто характеризуют исследователи как «направленную в бесконечность», «парящую» в несколько отрешенной образной среде. В отличие от музыки Дюфаи, она меньше связана с текстом, богата распевами, импровизационна, экспрессивна. Композитор часто включает в свои произведения имитации и каноны: использует имитации в приму и октаву, кварту и квинту; в большинстве имитации двухголосные, но встречаются трехголосные, четырехголосные и даже пятиголосные.

Тринадцать месс композитора сохранились в рукописи XV в., известной под названием «Chigi codex». В мессах преобладает в основном четырехголосие, две мессы пятиголосные и одна восьмиголосная. В качестве тем для своих месс Окегем использует народные, например, для мессы «L'homme armé» («Вооруженный человек») – одноименную популярную светскую песню, свои собственные мелодии (месса «Ma maistresse»), а также мелодии других авторов, например Беншуа в мессе «De plus en plus». Оригинальна месса «Caput», написанная на заключительный мелизм на слове «caput» сарумского антифона «Venit ad Petrum» (текст Евангелия от Иоанна; Ин. 13:6-9). В мессах «Quinti toni», «Sine nomine», «Cujusvis toni» нет заимствованных тем.

Уникальна его «Missa cujusvis toni» («Месса любого тона»): композитор предлагает исполнять одну и ту же музыку в разных ладах: дорийском, фригийском, лидийском, миксолидийском, при этом переход в «любой тон» осуществляется не транспозицией в другую тональность, а именно в иной лад. В результате меняются соотношения между звуками и их функциями в ладу, что придает звучанию совершенно новые свойства.

Оригинальна и «Missa prolationum» («Месса пролаций»), она полностью каноническая: пять ее основных частей состоят из 15 разделов, каждый из которых начинается пропорциональным

канон. Композитор располагает каноны в первых десяти разделах мессы таким образом, что интервал между вступлениями голосов последовательно увеличивается от примы, секунды, терции и так далее до октавы.

Окегему принадлежит гигантский праздничный благодарственный 36-голосный канон, написанный для четырех девятиголосных составов «Deo gratias» – вершина технического мастерства композиторов той эпохи. Произведение включает четыре девятиголосных канона на четыре разные темы, которые следуют один за другим с небольшими наложениями друг на друга.

Мотеты и шансон Окегема примыкают к его мессам, отличаются от них главным образом своими масштабами. Среди мотетов выделяются праздничные пышные сочинения, а также более строгие духовные хоровые сочинения, например мотеты, посвященные Богородице: «Intemerata Dei Mater», «Ave Maria», «Salve Regina» и т. д. Песни Окегема более полифоничны, чем песни Дюфаи или Беншуа, в них мало танцевальности, легкости, камерной интимности, преобладают большие мелодические волны, величностный характер образности и общий хоровой склад письма *a cappella*. Камерностью и лиризмом отличаются песни «Malheur me bat» и «Fors seulement», ставшие очень популярными. Часто исполняется его шансон «Ma maistresse» и трехголосный канон «Prenez sur moi vostre exemple amoureux».

Исследователи отмечают, что Окегем в своих мотетах пользовался *принципом колорирования*. Этот принцип опирается на доразвитие «заданного» напева, который служит канвой для создания новой, свободной, индивидуально-выразительной мелодии, так называемый колорированный *cantus firmus* (*cantus floridus*). Исходный напев порой невозможно обнаружить в мелодически развитой музыкальной ткани композиции, если не иметь сведений об источнике исходного материала.

Вторым представителем второго поколения нидерландских мастеров, провозглашавшим идеалы гуманизма, является *Якоб Обрехт* (ок. 1450–1505). Сведений о нем немного, известно, что Якоб был единственным сыном городского трубача Виллема Хобрехта. Мальчик учился играть на трубе, как и его отец, обучался полифонии. Обрехт был близок бургундскому двору, имел сан священника, работал преимущественно на родине. В творческом наследии композитора представлены в основном

произведения религиозного характера – 28 месс, порядка 30 мотетов, а также несколько светских песен.

Обрехт, так же как и Окегем, в своих мотетах и мессах применял принцип колорирования: так, например, на основе мелодии одного из голосов многоголосия создавалось все музыкальное произведение, в иных случаях композитор делил исходный материал на короткие фразы, а порой использовал ретроградные версии полных мелодий или мелодических фрагментов. Его стиль исследователи считают ярким примером контрапунктической экстравагантности. Комбинируя современные и архаичные элементы, композитор сумел развить свою полифоническую технику до пределов возможного, пользуясь плодами предшественников. Обрехт стремился приблизиться к идеалу «ангельского» благозвучия и всегда был верен правилам строгого письма.

Лучшие свои произведения создал, будучи регентом собора Нотр-Дам де Антверп. Обрехт внес свой уникальный вклад в дальнейшее развитие светских тенденций в музыке, выступая преемником традиций Дюфаи. Его музыка отличается ясностью и гармоничностью. В качестве *cantus firmus*'а своей четырехголосной мессы «*Ce la fase*» композитор использовал светскую песню. Музыковед Р. И. Грубер называет Обрехта представителем «барочного» начала в музыке. Многие исследователи отмечают в его стиле возвышенность мысли в сочетании со сдержанностью высказывания, что соответствовало принципам гуманистической эстетики эпохи Ренессанса. Музыка этого композитора преодолевает преграды между «миром небесным» и «миром земным». Так, например, в образной сфере его известной мессы «*Sub tuum praesidium*» («Под твоей защитой») – обращение к Деве Марии; ощущается жизнерадостность, активность, тот самый тонус восприятия действительности, о котором писал С. Цвейг: «Человек XVI столетия начал ощущать себя уже не малой безвольной пылинкой, что, как росы, жаждет божественной милости, а центром происходящего, средоточием силы; из смирения и угрюмости рождается вдруг новое самоощущение, то самое чувственное и бесконечное упоение своим могуществом, которое мы охватываем словом Ренессанс...».

Музыкальный теоретик М. Иванов-Борецкий отмечает, что композитору свойствен неистощимый музыкальный юмор. Он перенасыщает музыкальный материал приемами, пародирую-

щими строгий стиль культового многоголосия. Например, в части «Benedictus» мессы «Fortuna disperata» («Отчаявшись в надежде») использует в качестве *cantus firmus*'а одноименную мелодию светской песни, которая проходит в верхнем голосе семь раз. С каждым новым повторением мотив удлинится на один звук, в результате чего тесситура разрастается как снежный ком.

Несмотря на то, что Обрехт был известным композитором своего времени, он не оказал особого влияния на последующие поколения.

Представитель нидерландской полифонической школы третьего поколения – *Жоскен Дебре* (ок. 1450–1521). Подробная биография Дебре отсутствует, однако его огромное музыкальное наследие дошло до нас в сравнительно полном виде. Местом его рождения в некоторых исследованиях называется Кондэ на Шельде (Фландрия); работал в Италии, Франции – был руководителем капеллы собора в Камбре, с 1500 г. в Париже, в 1503 г. в Ферраре, затем некоторое время в Риме при дворе кардинала Асканио Сфорца; под конец жизни вернулся в Кондэ. Жоскен Дебре написал 30 месс, большое число мотетов, полифонических песен.

Музыка Дебре представлена идеальными образами возвышенного лиризма, ликования, просветленной радости. Композитор не чуждается показа светлых, цельных, гармоничных сторон ренессансной личности, о чем свидетельствует ранний образец его творчества – мотет «Stabat Mater». В нем композитор использует в качестве *cantus firmus*'а, изложенного крупными длительностями, мелодию известной любовной светской песни «Comme femme» («Как женщина»), окруженную полифоническими узорами других голосов. Сочинение характеризуется философской углубленностью содержания и гармонической уравновешенностью всех средств музыкальной выразительности. В этом сочинении можно услышать, с одной стороны, предвосхищение палестриновской возвышенной умиротворенности эмоций, а с другой – выразительную декламацию в верхнем голосе, приближающуюся к сольному речитативно-ариозному стилю ранней итальянской оперы. Свидетельством знакомства композитора с итальянской античной культурой и умения перенести достижения итальянского гуманизма на нидерландскую

почву можно назвать и его известный хор «Нашествие саранчи» – на основе итальянской народной песни.

Жоскен Дебре, по преимуществу, мыслил песенно, однако выбранную в каждом конкретном случае песенную интонацию композитор индивидуализировал, т. е. использовал бытующий песенный материал по-новому, обнаруживая в казалось бы известных всем музыкальных темах совершенно невероятные выразительные возможности. Ярким примером может служить широко распространенная в эпоху Ренессанса светская полифоническая песня «L'homme armé» («Вооруженный человек»). Дебре написал на нее две полные мессы: мелодия песни проходит в ней то крупными длительностями, в качестве *cantus firmus*'а, то ее интонации нередко звучат с необычайной образной конкретностью, вызывая ощущение стихийного народного порыва. Подробный разбор знаменитых месс выполнен музыкальным теоретиком С. Скребковым, который считает, что в произведениях Жоскена Дебре лежат истоки великого расцвета полифонической культуры не только XVI в., но и барокко, и стилей позднейших эпох, вплоть до классического симфонизма включительно.

В известной шансон Дебре «Mille regrets» («Тысяча страданий») музыка настолько рельефна, индивидуальна, что не сразу обнаруживается мелодическое очертание тематизма песни «L'homme armé». Изменяется характер выразительности: композитор стремится к образному раскрытию художественного текста, в котором идет речь о горечи даже краткого расставания с возлюбленной. Эту затаенную скорбь Дебре передает парадоксальным соединением демократической песенно-танцевальной темы с мрачным фригийским ладом. Композитор привносит в заимствованную, широко бытующую песенную тему новый смысл и подает ее в совершенно неожиданном ракурсе. Приведенный пример свидетельствует о том, что Дебре тесно сближает полифоническую песню (шансон) с жанрами мотета и мессы: отныне светские и культовые жанры, в сущности, основываются на одном и том же музыкальном материале.

Отличительными чертами музыки Дебре являются художественная завершенность и глубокое содержание, его совершенная контрапунктическая техника подчинена раскрытию образов, настроений, поэтического текста. Нередко в его хоровых сочи-

нениях особой красотой отличается верхний голос, что придает произведениям особую мелодичность, несмотря на то, что писал композитор только в полифонических формах.

В хоровом стиле Дебре использует, в основном, консонансы, соблюдает сдержанность выражения, однако в определенный момент композитор вносит остродиссонирующие интервальные созвучия, вызывающие эффект дисгармонии, драматизма, внутреннего разлада. Так, в мотете «*Deploration sur la mort de Johannes Ockeghem*» («Плач на смерть Окегема») при воплощении слов «И покрыла его земля...» Дебре использует специфический прием задержания интервала ноты для выражения скорбной эмоции, чувства боли; и здесь же применяет еще один удивительный эффект: на фоне застывших в оцепенении голосов лишь один верхний голос завершает эпизод жалобной «говорящей» интонацией. В шансон «*Plusieurs regrets*» («Многие сожаления») в начале второго раздела песни композитор также вводит специфический прием задержания интервала ноты для выражения страдания. Комические жалобы на вынужденное прекращение дорогостоящих любовных утех из-за нерегулярно выплачиваемого пособия переданы жесткими диссонирующими сочетаниями голосов в шансон «*Adieu, mes Amours*» («Прощайте, мои амуры»). Однако если в первом случае диссонирующие созвучия были характерным средством для передачи образов страдания, то во втором – отнесенные к переживаниям по поводу опустевшего кошелька, они производят прямо противоположный, комический эффект. Этот новаторский прием, начиная с Дебре, становится выразителем аффектов человеческой души в творчестве композиторов последующих эпох.

Исследователи отмечают, что характерным завоеванием эпохи Ренессанса явились стреттные имитации, они закрепились в полифоническом стиле Жоскена Дебре во всех жанрах – мессе, мотетах, песнях. Композитор создал классический тип мотета XVI в., характерными чертами которого были: выражение общего духа стиха, равноправие голосов, использование во всех голосах различного текста. Примером может служить грандиозный семичастный цикл «*Vultum tuum deprecabuntur*».

Начиная с великого реформатора Жоскена Дебре, как пишет С. Скребков, развитие музыкальной формы связано с тремя важными моментами эстетики стиля: раскрывается новый эсте-

тический смысл понятия «музыкальная тема произведения»; конкретизируется тематизм в образно-жанровом отношении (свет и тень, радость и печаль) благодаря многообразию и богатству новых средств (ладовых и фактурных) музыкального языка; процесс тематического развития приобретает художественную рельефность и логику.

Вершиной нидерландской полифонической школы является творчество *Орlando ди Лассо* (1532–1594) – одного из величайших мастеров полифонии строгого стиля. Родился в Монсе (ныне Бельгия), мальчиком пел в хоре кафедрального собора Монса, восхищая всех своим чудесным дискантом. В возрасте 22 лет исполнял обязанности руководителя хора в церкви Сан-Джованни ин Латерано в Риме. Лассо работал почти во всех крупнейших европейских музыкальных центрах – Милане, Риме, Венеции, Неаполе, Лондоне, Антверпене. Последние тридцать восемь лет в Мюнхене служил капельмейстером при дворе герцога Баварского.

Лассо считается одним из титанов Возрождения, гениальным по глубине и мощи своего искусства, огромного диапазона и творческой силы. Несмотря на то, что Лассо был признанным композитором нидерландской школы, он усваивал и достижения композиторов других стран – Франции, Германии, Италии, что придавало его музыке многонациональный стиль. Свободно владел итальянским, французским, немецким языками, знал хорошо поэзию этих стран, понимал особенности музыкально-поэтических традиций.

Наследие Лассо огромно: свыше 50 месс, 100 магнификатов, более 1000 мотетов, семь покаянных псалмов, огромное множество песен – французских, немецких, итальянских, а также мадригалов, вилланелл, шансон – в общей сложности свыше 2000 сочинений. Композитора особенно привлекали светские вокальные жанры, излюбленным был мадригал. Большинство из них – пятиголосные. Разнообразна их образная сфера – это лирика, сатира и даже гротеск. Отличительной чертой мадригалов становится контрастность: полифонии и гармонии, диатоники и хроматики, мелодичности и декламационности, низкой tessitura и высокой, мажора и минора, динамической палитры. Музыкальный язык мадригалов Лассо интересен и необычен: музыка почти вся состоит из консонирующих мажорных и минор-

ных трезвучий в основном виде, хроматизмы связаны с модуляциями и отклонениями. Свойственно точное следование за текстом. Угловатая резкая мелодика, ритмически разнообразная, содержащая большие скачки и контрасты, – характерная черта нидерландской школы. Партия баса очень развита. Имитационная техника не нарушает легкости и изящества музыки.

Композитор использовал стихи итальянских поэтов-гуманистов, а также французской «Плеяды» – Пьера де Ронсара, Жоашена дю Белле. Например, стихотворение последнего великого поэта уходящего Возрождения в Италии Торквато Тассо было положено на музыку мадригала Лассо «*Ardosi*». Произведение представляет собой взволнованный монолог героя, уязвленного вероломной изменой возлюбленной. Он гордо бросает ей свой вызов: «Если я горю, то горю от презрения, а не от любви». Он стремился воплотить в своем сочинении аффекты человеческой души. Композитор резко поднимает смысловое выразительное значение верхнего голоса, при этом сохраняя искусную полифоническую разработку пятиголосной фактуры. Мелодический рельеф верхнего голоса воплощен на патетически приподнятой декламации в стиле свободного речитатива, предвосхищавшего образцы ранней оперы XVII в. – Клаудио Монтеверди, Франческо Кавалли, Антонио Чести.

Контраст лежит в основе жанров, на стиле которых возродился мадригал: фроттолы и мотета. Фроттолу характеризует четырехголосный аккордово-гомофонный склад письма с элементарным голосоведением, нераспетой декламационной мелодикой, свободным употреблением диссонансов и ладами, приближенными к мажору и минору. Хоровое произведение Лассо «*Matona mia cara*» («*Matona* мой дорогой») написано в жанре фроттолы, танцевального характера, в форме рондо, в гомофонно-гармоническом складе, построено на народных попевках в ионийском ладу с элементами миксолидийского лада. В припеве хора композитор использует прием звукоподражания, имитирует наигрыш лютни, сопровождающей серенаду возлюбленной.

Вилланеллы Лассо пишет в среднем регистре, удобной tessiture, что позволяет исполнять их не только профессиональным певцам, но и любителям. При исполнении вилланелл основную роль играет контрастность как главная особенность музыки

XVI в. Композитору свойственны изобретательность, остроумное голосоведение, наивная чистота и оригинальность.

Особенно ярко проявляется своеобразие его музыкального стиля в изображении бытовых ситуаций, грубоватом добродушном юморе, меткой сатире, сочных жанровых сценках в светских сочинениях – французской шансон, итальянской вилланелле, немецкой многоголосной песне. Нарушая нормы строгого стиля, он вырабатывает свой музыкальный язык на основе народной музыки. Метко и четко очерчивает главное – ситуацию, тип, эмоциональность. Делает это, не отрываясь от текста песни: то сгущает мелодические интонации-штрихи, то рассредоточивает, рассеивает их по полифонической ткани. Этот прием придает образам индивидуальность, свойственную только его творчеству.

Интересен хор «O la, o che bon' escho» («Эхо») в итальянском народно-бытовом жанре, в котором композитор прибегает к элементам звукописи, насыщает тематизм характерными речевыми оборотами, виртуозно пользуется приемами звукоподражания. Произведение написано для двух хоров. Композитор широко использует ладово-функциональную многозначность аккордов. Он варьирует принцип сопоставления двух хоров, из которых второй повторяет интонации первого, нередко второй хор вступает до завершения первого – такой прием создает эффект реального эха. В конце произведения используется характерный прием удаления путем угасания звучности.

Светские многоголосные песни Лассо составляют целую галерею бытовых картин, характеров, портретов современников – людей различных национальностей и общественных положений. Например, в многоголосной немецкой песне «Audite nova» («Слушайте новости») рисуется картина обильной трапезы на празднике св. Мартина, неотъемлемой принадлежностью которой является жареный гусь. Композитор использует звукоподражательные интонации, превращая их в попевку, которая становится основой большого вариационного развития и нарастания.

Многоголосным любовным песням Лассо свойственна реалистическая выразительность, наполненная искренностью и безыскусственной простотой высказывания. Например, многоголосная песня «Je l'aime bien» («Я так любил») поражает мастерством и органичностью становления песенной мелодии, развитием и «концентрацией» в ней исходного мотива, проникнутого

скорбной меланхолией. Дальнейшее использование исходного мотива другими голосами дает дополнительный импульс для песенного развития исключительно широкого дыхания.

Орландо Лассо разнообразно и широко разрабатывает тип скерцозной любовной песни, распространенной в немецком фольклоре, в этом композитор достойно продолжает традиции знаменитого фламандского композитора-контрапунктиста XV ст. Хенрика Йзака (Heinrich Isaac) – см. о нем подробнее с. 77. Исключительным мастерством в обрисовке задорного девичьего характера отличается песня «Я знаю одну девушку» с ее «дразнящим» припевом, где концентрируются песенные интонации, словно передающие переливы веселого смеха.

Черты «микеланджеловского» титанизма представлены в высшем достижении Лассо – сборнике мотетов «Покаянные псалмы Давида». Композитор откликнулся на веяния времени Контрреформации, противопоставив ей музыку, воспевающую сохранение гуманистических идеалов. Именно в «Покаянных псалмах» раскрываются «фаустианские» черты творчества Лассо, его образы, проникнутые могучей силой познающего человека. Однако это не восторженное прославление мощи разума и чувства, а настроения их возвышенного смирения, которое, лишь изредка, словно молниями, прорезается вспышками этой мощи.

В «Покаянных псалмах» оживают элементы «готической» полифонии: Лассо использует традиции мотетов и месс Дюфай и Окегема, возрождает мистическую экзальтацию и самоуглубленную отрешенность окегемовского искусства. Но другими выразительными музыкальными средствами, заимствованными из светских профессиональных жанров, прежде всего патетической речитативной мелодики, основанной на принципиально новой ладовой основе мажора-минора.

Композиторская техника Лассо, яркая музыкальная экспрессия и художественная выразительность позволяют по праву считать его произведения подлинно современными. Он воспринял и обобщил в своем творчестве все достижения европейской музыки того времени. Лассо – драматург по природе своего дарования и духу своей музыки. Он ближе всех подошел к стилю драматического речитатива оперного искусства XVII в. – стилю Монтеверди.

Музыка Возрождения: Англия, Франция, Германия

Английское композиторское искусство эпохи Возрождения заявило о себе в первой половине XV в. и оказало влияние на развитие всей европейской музыки. В этот период выдвигается фигура талантливого композитора *Джона Данстейбла* (приблизительно 1390–1453 гг.). По мнению Т. Н. Ливановой, историческая роль его произведений для развития полифонии в странах Западной Европы была predetermined значительной традицией многоголосия, которая сложилась в средневековой Англии и была унаследована и развита Данстейблом. Композитор возглавил известную в то время школу полифонистов, был уникальной личностью, человеком с разносторонними способностями. Его произведения дошли до нас в итальянских рукописях.

К сожалению, биография этого крупнейшего английского композитора не поддается восстановлению. Дата и место рождения неизвестны. Не выяснено также, где именно и когда он работал. Его творческое наследие невелико: сохранилось 18 частей месс (из них 12 парных, например *Kyrie – Gloria* или *Sanctus – Agnus Dei*), одна полная месса «*Rex seculorum*», 25 мотетов и несколько песен с французским или итальянским текстами. Среди полифонических песен самой известной в то время была «*O rosa bella*» («О прекрасная роза»).

Данстейбл был первоклассным мастером-полифонистом. В своих мессах он варьирует мелодию *cantus firmus'a*, помещает ее в теноре, вводит небольшие имитации, применяет сложные приемы «превращения» одного и того же голоса (в основном изложении, далее с обращением интервалов, затем с пропусками пауз и нот, в ракоходном обращении, квинтой выше) и т. д. В итоге течение его музыки непринужденное, естественное. Отличительная особенность его многоголосия состоит в богатстве и свежести мелодики и небывалой ранее полноте гармонии. В крупных полифонических произведениях Данстейбла очень развитая и утонченная хоровая фактура. Композитор часто меняет количество звучащих голосов и характер голосоведения на протяжении одного сочинения, избегает динамического и тембрового однообразия, достигает тонкой нюансировки в хоровом звучании. Примером может служить часть мессы *Gloria* на мелодию «*Jesu Christe fili Dei*». Композитор любит «снимать» нижний голос (тенор), начиная мотет или часть мес-

сы прозрачными звучаниями двух верхних голосов. В единственной его полной мессе «Rex seculorum» так начинаются части Gloria и Credo. Интересное решение для кульминационного момента находит Данстейбл в части мессы Credo, где две грани образа – «Et incarnatus» («И воплотившегося...») и «Crucifixus» («Распятого...») – наложены одна на другую: супериус ведет линию «Et incarnatus», а контратенор контрапунктирует ему со словами «Crucifixus». Переломным моментом является сближение двух верхних голосов, они радостно ведут «Et resurrexit» («И воскресшего...»).

В небольшом трехголосном мотете «Nasciens mater virgo» композитор использует изоритмию: в теноре четырежды проходит, поднимаясь по ступеням, одна и та же медленная, ровная фраза из пяти звуков, придавая композиции единство. Мелодия верхнего голоса выразительная, развитая, пластичная, движущаяся свободно и непринужденно. Диапазон мелодии достигает ноты, что редко по тому времени.

Творчество Данстейбла имело большое значение для английской музыки, традиций ее хорового многоголосия. Его опыт оказался полезным и существенным для первых корифеев нидерландской полифонической школы, особенно для Дюфаи, а впоследствии и для дальнейших путей развития полифонии в Европе.

В английской музыке XVI в. исследователи выделяют творчество Уильяма Бёрда (ок. 1543–1623), характеризуя его как наиболее разностороннего композитора своего времени. Композитор, органист, клавесинист, мастер хоровой полифонии – его творческое наследие представлено католической церковной музыкой на латинские тексты: *Cantiones Sacrae*, 1575; *Sacrae Cantiones*, тетрадь I, 1589; *Sacrae Cantiones*, тетрадь II, 1591; *Gradualia*, тетрадь I, 1605; *Gradualia*, тетрадь II, 1607; три мессы для трех, четырех и пяти голосов, а также светской вокальной музыкой и англиканской церковной музыкой на английские тексты: псалмы, сонеты, печальные и благочестивые песни; музыкой для клавира. Наиболее известное его хоровое произведение – песня-канон «Lord make me to know» («Соловей»). В этом сочинении особенно заметно мастерство и новации композитора: Уильям Бёрд выступил как виртуоз контрапункта, ввел новаторский прием – использовал тональности, близкие к мажоро-

минору, сочинение отличается безукоризненной гармонизацией, искусным варьированием мелодических линий, ярким мелодизмом.

Французское музыкальное искусство эпохи Возрождения (начало XVI в.) – самым реалистическим и популярным жанром французской профессиональной музыки, считают музыковеды, стала многоголосная *полифоническая песня (шансон)*. Круг ее образов разнообразен: бытовые картины, образы природы, родины, сражений. Полифонические песни различны по содержанию и стилю: они лиричны, повествовательны, интимны, печальны, галантны, шуточны. Масштабы – от нескольких тактов до сорока двух страниц. Мелодии их отличаются яркостью, свежестью, запоминаемостью. Для полифонической шансон характерны простота выразительных средств, типичность основных оборотов, периодическое строение с концовками на доминанте и тонике, прием запева и припева, показательный для народного творчества. Часто шансон излагается в характере народного танца с присущей подчеркнутостью ритмической основы. Полифонической песне свойственны куплетный склад или круговая рондообразность. Преобладает, в связи с народной музыкой, гомофонный склад письма.

Крупнейшим мастером шансон был *Клеман Жанекен* (приблизительно 1472–1560 гг.) – центральная фигура французской музыки Ренессанса. Сведений о его жизни сохранилось очень мало. Известно лишь, что родился он в Шательро (провинция Пуату). Предполагают, что происходил из буржуазной семьи, в молодости был посвящен в духовный сан и обучался музыке у знаменитого в то время мастера-полифониста Жоскена Дебре. В 1555 г. Жанекен был певцом в Королевской капелле в Париже, а годом или двумя позднее получил звание «постоянного композитора короля». Жанекен прославился как превосходный регент, органист, руководитель музыкальной капеллы собора в Анжере. С 1530 г. известен как композитор, мастер хоровых жанров.

Творческое наследие Жанекена представлено духовными жанрами – это мессы, мотеты, Давидовы псалмы, плачи Иеремии, Соломоновы притчи и др. Написаны эти произведения в поздний, парижский, период, отличаются ярко выраженной ренессансной трактовкой жанра. Композитором также создано более двухсот шестидесяти светских полифонических песен для

трех, четырех и пяти голосов на стихи Пьера де Ронсара, Клемана Маро, Меллена де Сен-Желе, анонимных поэтов.

Жанекен был первоклассным мастером многоголосного письма, искусно пользовался приемами как линейно-имитационной полифонии, так и аккордового многоголосия. Музыковед Т. Н. Ливанова выделяет в его светских *chansons* две жанровые группы: собственно лирические произведения и хоровые «программные картины». Композитор стремился передать в своей хоровой музыке развернутую и динамичную картину внешнего мира, активных действий, бурных событий, сражений, явлений природы.

Одной из самых известных песен Жанекена стала «Война» (или «Битва при Мариньяно»), представляющая собой конкретно-изобразительную, действенную театральную хоровую сцену. Произведение раскрывает картину боя между французскими и швейцарскими войсками. Музыка развертывается, следуя за текстом, она передает шум и пафос сражения. Для создания конкретного образа композитор использует смелые для того времени музыкально-выразительные средства: частые и быстрые репетиции на слоги, подражающие дробь барабанов, сигналам труб, ударам мечей и другим звукам боя – вместе с героическими призывами, многочисленные повторения небольших построений, нарастающую динамику, оригинальные звуковые эффекты.

При всей изобретательности в фактуре и ритмике музыка Жанекена в области гармонии и контрапункта остается традиционной. Композитор не придерживается строгого полифонического изложения. В ряде других своих крупных песен («Битва при Меце», «Битва при Ренти») применяет сходный принцип звукоподражательной картинности в соединении с динамической выразительностью.

Крупные хоровые сочинения Жанекена «Жаворонок», «Соловей», «Пение птиц» раскрывают поэтический мир природы. В них нет напряженного «действия» – картин сражений, сцен охоты, все проникнуто светлым чувством, идиллическостью, напевностью, вместе с тем не лишено шутливости. В произведениях сочетаются изобразительные и выразительно-динамические элементы. Полифоническая песня «*Le chant des oiseaux*» («Пение птиц») представляет собой крупную композицию, со-

стоящую из многих разделов, она воплощает подлинно «птичий» мир, подражание пернатым, наделение их человеческими побуждениями. В музыке можно услышать пение скворца, кукушки, иволги, чайки, совы. Для хорового сочинения характерна яркая изобразительность, сочетающаяся с лирической напевностью. Композитор использует в произведении дорийский лад с элементами эолийского, форму рондо с каноническими и стреттными имитациями.

В светской полифонической песне «*Voulez ouir les cris de Paris*» («Уличные крики Парижа») Жанекен искусно имитирует звуки природы и окружающей жизни: крики торговков, зазывающих покупателей, пение птиц, воинственные возгласы – мастерски используя тембры, регистры певческих голосов.

В целом композитор стремился придать хоровым произведениям черты жанровой реалистичности; его музыка песенна в своей основе, отличается светлым, жизнерадостным характером, свежими и искренними чувствами, живыми ритмами, стройными формами, яркой мелодикой в сочетании с поэтическим изяществом.

Немецкая традиция многоголосного пения ведет историю с начала XVI в., когда на смену одноголосной григорианской мелодии приходят трех- и четырехголосные духовные песни. К величайшим контрапунктистам этого периода относится *Хенрик Изаак* (Heinrich Isaac, ок. 1450–1517). Родиной композитора является фламандская (исторические Нидерланды) провинция Брабант, о ранних годах жизни Изаака известно очень мало. В 1484 г. был назначен придворным композитором в Инсбруке. Годом позже поступил на службу к Лоренцо Медичи во Флоренции, где исполнял обязанности органиста, руководителя хора и учителя музыки. Во Флоренции – был певчим и композитором в церквях Санта-Мария-дель-Фьоре, Сантиссима-Аннунциата, в баптистерии Св. Иоанна Крестителя. Особое место в творческом пути композитора занимают годы службы у императора Максимилиана I. Изаак много путешествовал по Италии и Германии, имел большое влияние на немецких композиторов. В Инсбруке стал основоположником первой профессиональной немецкой многоголосной композиторской школы.

В творческом наследии Изаака светские и культовые сочинения: 36 месс, наиболее известная «*Missa carminum*» («Песенная месса») – на темы популярных немецких песен. Писал так-

же мотеты и полифонические песни на разных языках (26 немецких Lied, 10 итальянских, 6 латинских).

В последние годы жизни композитор плодотворно работал над первым известным циклом месс на целый год под названием «Choralis Constantinus» («Констанцкий хорал»), включающим около ста произведений – однако не успел его закончить. Это сочинение завершил его ученик, крупнейший немецкий полифонист Людвиг Зенфль. Издано оно было в 1555 г.

Хенрик Изак особенно прославился своими светскими многоголосными песнями, среди которых знаменитая песня «Innsbruck, ich muss dich lassen» («Инсбрук, я должен тебя покинуть») для четырех голосов. Спустя тридцать лет на ее мелодию стала распеваться песня с духовным содержанием, которая начиналась словами: «Fröhlich so will ich singen», песня о святых Анне и Иоахиме. Позднее, в эпоху Реформации, ее мелодия была заново подтекстована и с тех пор приобрела известность в качестве протестантского хорала «O Welt, ich muss dich lassen» («О, мир, я должен тебя покинуть»), который позже использовали в своем творчестве Бах и Брамс. Эта популярная песня, впитавшая воздействие фольклора, становится поистине народной: десятки композиторов на ее основе создают новые произведения. Обработку делает и сам Изак, превращая ее в инструментальную пьесу.

С именем *Мартина Лютера* связано проведение богослужбной реформы (его именем названо одно из направлений протестантизма – лютеранство) и в ее рамках введение общинного пения на родном языке, позже названного протестантским хоралом. Именно Лютер осознал важность создания немецкой евангелической мессы и немецких духовных песен, которые могли бы исполняться, как это было во времена раннего христианства, во время богослужений не церковным хором, а всей общиной. Стремление обеспечить участие всего прихода в церковном пении привело к реформе многоголосной музыки – переходу полифонии в гомофонию.

К числу мастеров этого жанра принадлежит *Ханс Лео Хасслер* (1564–1612), немецкий композитор, органист-виртуоз, педагог. Он был первым немецким композитором, получившим образование в Италии, вероятно, у Андреа и Джованни Габриели. Его деятельность в качестве органиста и капельмейстера протестан-

кала в Аугсбурге, Нюрнберге, Ульме, Дрездене. Музыкальное творчество этого композитора тесно связано с традицией итальянского мадригала, которую он плодотворно развивал на немецкой почве. В музыковедении отмечается, что Хасслер создал прекрасные образцы гармонизации церковных мелодий и одновременно с этим явился одним из лучших авторов немецких светских песен. Среди его сочинений особенно значительными являются сборники: «Neue Teutsche Gesang nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten» («Новые немецкие песни в манере мадригалов и канцонетт») (1596) и «Lustgarten neuer Teutscher Gesäng» («Райский сад новых немецких мелодий») для 4–8 голосов. Собранные в сборниках произведения в духе народной песни отличаются характерностью образов, взятых из немецкой жизни, гибкостью голосоведения, свежестью. Хасслер добивается выразительного интонирования текстов при помощи мастерского применения гармонических и контрапунктических средств. В этих сочинениях сложился фундамент гомофонного стиля, нового для того времени, происходит формирование мажорного и минорного ладов. Его мадригалы, песни, канцонетты, мотеты, обработки основных напевов Лютера поражают великолепной техникой, тонким изяществом. На основе творческой переработки опыта итальянских и нидерландских мастеров Хасслер создает самобытный народно-национальный стиль полифонической музыки.

Краткие выводы

Отличительная черта музыки эпохи Возрождения – яркое и стремительное развитие светского музыкального искусства, распространение песенных жанров (фроттола, вилланелла, канцонетта, шансон, мадригал, многоголосные песни и др). Месса, мотет, псалмы отвечали требованиям церкви и выполняли конкретные задачи богослужения.

Произведения для изучения

Л. Маренцио. Мадригалы «I lieti amanti» («Сколько влюбленных...»), «Satiati Amor»; К. Джезуальдо. Мадригал «Itene, o miei sospiri» («К ней поскорей летите, бессонные мечтанья»), мотет «Sancti Spiritus»; К. Монтеверди. Мадригал «A un giro sol de' bell' occhi lucent» («Твой ясный взор так прекрасен и светел»); Дж. Палестрина. «Missa Papae Marcelli» («Месса папы Марчелло»), мотет «Ave Maria», мадригал «Alla riva del Tebro» («Там, где Тибр катит свои волны»); Я. Аркадельт. Мадригал «Il bianco e dolce signo» («Белый и нежный лебедь»), мотет «Ave Maria»;

Дж. Габриели. Мотет «Jubilate Deo»; Г. Дюфай. Полифоническая песня «Vergene bella» («Прекрасная дева»); Й. Окегем. Мотет «Deo gratias»; Ж. Депре. Итальянская народная песня «Scaramella va alla guerra» («Нашествие саранчи»), мотет «Stabat Mater» («Стояла Мать...»); О. Лассо. Хоры: «Matona mia cara» (солдатская серенада), «O la, o che bon' escho» («Эхо»), «Audite nova» («Слушайте новости»); У. Бёрд. Песня-канон «Lord make me to know» («Соловей»); К. Жанекен. Хор «Le chant des oiseaux» («Пение птиц»); Х. Изак. Полифоническая песня «Innsbruck, ich muss dich lassen» («Инсбрук, я должен тебя покинуть»).

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Раскройте понятие «Возрождение».
2. Перечислите светские и церковные жанры хоровой музыки эпохи Ренессанса.
3. Назовите основные черты, характеризующие полифонию строгого письма.

Продуктивный уровень:

1. Охарактеризуйте перемены в общественной жизни эпохи Возрождения, выделите наиболее важные положения эстетической мысли, оказавшие влияние на развитие музыкального искусства данного исторического периода.
2. Раскройте суть многоголосных светских песенных жанров эпохи Ренессанса, определите их стилистические особенности.
3. Охарактеризуйте особенности «полифонической мессы». Определите значение творческих достижений Дж. Палестрины.
4. Назовите представителей венецианской полифонической школы и раскройте суть многохорного концертного письма.

Творческий уровень:

1. Определите особенности развития жанров светской и церковной хоровой музыки эпохи Возрождения в контексте общественных потребностей.
2. Выделите наиболее важные тенденции в общественном мировоззрении эпохи Ренессанса, обусловившие развитие новых направлений в музыкальной и культурной жизни последующих эпох.
3. Определите черты сходства и различия стилистических особенностей нидерландской и венецианской, венецианской и римской полифонических школ.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано фрагменты произведений композиторов эпохи Возрождения, включенных в викторину (см. с. 347–351).

ЛИТЕРАТУРА

(Музыкальная культура Античности,
Средневековья, Возрождения)

Основная

1. Грубер, Р. И. Всеобщая история музыки : учеб. пособие / Р. И. Грубер. – М. : Музыка, 1965. – Ч. 1. – 484 с.
2. Евдокимова, Ю. К. Музыка эпохи Возрождения: Cantus prius factus и работа с ним / Ю. К. Евдокимова, Н. А. Симакова. – М. : Музыка, 1982. – 252 с.
3. Евдокимова, Ю. К. Полифония Средних веков и эпохи Возрождения : лекция по курсу «Полифония» / Ю. К. Евдокимова. – М. : [б. и.], 1985. – 60 с.
4. История полифонии. Вып. 2А: Музыка эпохи Возрождения. XV век / Ю. К. Евдокимова. – М. : Музыка, 1989. – 414 с.
5. Ливанова, Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. : в 2 кн. Кн. 1 : От Античности к XVIII веку / Т. Н. Ливанова. – 2-е изд., перераб. – М. : Музыка, 1986. – 696 с.
6. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. – М. : Музыка, 1966. – 574 с.
7. Розеншильд, К. К. История зарубежной музыки : в 5 вып. Вып. 1: До середины XVIII века : учеб. / К. К. Розеншильд. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1978. – 544 с.
8. Симакова, Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения : учеб. пособие / Н. А. Симакова. – М. : Музыка, 1985. – 360 с.
9. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.

Дополнительная

1. Античная литература : учеб. / А. Ф. Лосев [и др.] ; под ред. проф. А. А. Тахо-Годи. – 2-е изд., перераб. – М. : Просвещение, 1973. – 438 с.

2. *Асафьев, Б. В.* О хоровом искусстве : сб. ст. / Б. В. Асафьев ; сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.

3. *Бронфин, Е. Ф.* Клаудио Монтеверди: 1567–1643 : краткий очерк жизни и творчества / Е. Ф. Бронфин. – Л. : Музыка, 1970. – 102 с.

4. *Дубравская, Т.* Итальянский мадригал XVI века / Т. Дубравская // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 59–60.

5. *Конен, В. Д.* Клаудио Монтеверди / В. Д. Конен. – М. : Сов. композитор, 1971. – 323 с.

6. *Коннов, В.* Нидерландские композиторы XV–XVI веков : попул. монография / В. Коннов. – Л. : Музыка, 1984. – 96 с.

7. *Любимов, Л. Д.* Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии : книга для чтения / Лев Любимов. – 3-е изд., испр. – М. : Просвещение, 1976. – 319 с.

8. *Пэрриш, К.* Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха : пер. с англ. / К. Пэрриш, Дж. Оул. – Л. : Музыка, 1975. – 215 с.

9. *Радциг, С. И.* История древнегреческой литературы : учеб. / С. И. Радциг. – М. : Высш. шк., 1977. – 550 с.

2. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVIII–XIX вв.

Тема 4. Иоганн Себастьян Бах – традиционалист и новатор

Основные вопросы

1. Творческий путь И. С. Баха. Концепции, приемы мышления, художественно-образный строй и семантика музыкального стиля композитора.
2. Зарождение и развитие жанра «пассион».
3. Особенности лирической драмы «Страсти по Матфею».
4. Месса h-moll («Высокая месса»). Черты стиля, синтез традиции и новаторства.

Цель

Определить место и роль произведений И. С. Баха в мировом музыкальном искусстве.

Ключевые понятия

Месса, пассион, мотет, протестантский хорал, духовная и светская кантаты.

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) – немецкий композитор, органист-виртуоз, клавесинист, кантор, великолепный скрипач, капельмейстер, педагог. Известен как великий мастер полифонии, представитель музыкального искусства барокко. По определению музыковеда, композитора Б. В. Асафьева, «И. С. Бах – это такой гигант, что воспринимается не как личность, а как творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени».

Дата смерти композитора – 1750 г. – приходится на середину столетия, именуемого веком Просвещения. Крупнейший исследователь творчества Баха М. С. Друскин в своем труде «Пассионы и мессы И. С. Баха» отмечает, что время, в которое жил композитор, характеризуется огромными сдвигами в общественном сознании, в социально-политической и культурной жизни. Церковь в этот период переживает бурные процессы,

она переполнена распрями: протестантской ортодоксией, которая главенствовала в Лейпциге, противостояли пиетизм, требовавший внедрения личного, более субъективного чувства в религиозное сознание, и еще сильнее кальвинизм, вообще отрицавший литургию. Борьба разгоралась и в сфере искусств: «старая» манера сменялась «новой», не обремененной сложностью метафор, структурных построений, более доступной, эмоционально-непосредственной и вместе с тем рационалистичной.

В музыкальном искусстве «старые» традиции и «новые» не противостояли друг другу, а переплетались. В XVII в. немецкая музыкальная традиция устанавливалась не в придворной среде, а в бюргерской. Она постепенно развивалась и к следующему столетию уже представляла собой высокоразвитую культуру со своими специфическими чертами. Ее основными жанрами были мотет, пассион, духовная кантата, а в области инструментальной (преимущественно органно-клавирной) – токката, сюита, вариации, прелюдия, фуга. Основу этих жанров составляют протестантский хорал и духовная песня, которые подверглись тщательной разработке в манере «фигуральной музыки». Такая музыка проникала в протестантский богослужебный обряд.

Немецкая традиция опиралась на многовековой опыт полифонического мастерства предыдущих поколений композиторов, однако она по-своему, на национальной основе его переработала, усвоив технику генерал-баса, декламационную выразительность *stilo rappresentativo*, «концертирующий стиль», проявлявший себя в антифонном противопоставлении хоров, в сопоставлении *tutti – soli*, а также оригинальные средства выразительности оперных и концертных структур. Бах полностью владел этим преобразованным стилем, который в его гениальных шедеврах получил высочайшее и всестороннее выражение. Немецкую традицию, с которой композитор был тесно связан на протяжении всей творческой жизни, он «взрывал» изнутри, обогащая современной образностью и современными средствами выразительности.

Большинство вокально-хоровых произведений Баха представлены духовной музыкой: «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», Месса *h-moll*, 4 короткие мессы, магнификат, оратории – «Рождественская», «Пасхальная», «Оратория Вознесения», 6 мотетов (из них 4 двуххорных), более 200 духовных кантат, многочисленные обработки протестантских хоралов для хора. Это признанные шедевры мировой музыкальной классики.

Такое значение и количество хоровой музыки в творчестве Баха определяются тем, отмечают музыковеды, что всю свою жизнь композитор был связан с хором. Обладая замечательным дискантом, он с детства пел в хоре. Сначала в городской школе своего родного города Айзенаха (Эйзенаха), позднее в хоре Ордруфского лицея, а в возрасте пятнадцати лет в церковном хоре школы Св. Михаила (Люнебург). В 1723 г. он получил должность кантора хора в Лейпциге «Thomanerchor» (лейпцигский хор, основанный при монастыре Св. Фомы в 1212 г., существует до сих пор, известен во всем мире как замечательный интерпретатор произведений Баха). Кантором этого хора он был двадцать семь лет (с 1723 г. по 1750 г.). Почти все хоровые произведения, написанные композитором, исполнялись впервые этим коллективом.

В своих хоровых духовных сочинениях Бах тонко передает человеческие чувства и переживания. Его образная музыкальная интонация выразительна и ассоциативна. В подчеркивании антитезы света и тьмы, «верха» и «низа», передаче душевных драм и катастроф важное значение Бах придает ладотональному фактору: в зависимости от конкретного замысла «светлые» тональности композитор противопоставляет «темным», «диезную» сферу «бемольной», душевные срывы передает резкими модуляционными сдвигами, диссонансами, уменьшенными септаккордами. Перечисленные музыкально-выразительные средства подчинены образному содержанию текста, положенного в основу сочинения.

В музыке Баха, как утверждает протестантский теолог и музыкант А. Швейцер, глубоко «запрятана» числовая символика. Традиция понимания чисел как мыслей Бога шла от Августина, знание чисел давало знание самой Вселенной. Священные числа в Библии, полные тайны, неустанно толковали, стремясь раскрыть суть космоса. Некоторые божественные толкования, принятые в Средние века, считались истинными. Так, например, число три считалось числом Святой Троицы и символом всего духовного. Число четыре – символом четырех пророков и четырех евангелистов, вместе с тем четыре было и числом мировых элементов, символов материального мира. Умножение три на четыре означало проникновение духа в материю, вознесение миру истин веры, установление всеобщей церкви, сим-

волизируемой двенадцатью апостолами. $4+3=7$, человеческое число, союз двух природ, духовной и телесной, вместе с тем семь – символ семи таинств, семи добродетелей и семи смертных грехов, семь планет управляют человеческими судьбами, семь – число дней творения, семь тонов григорианской музыки – чувственное выражение порядка. Баху, конечно, были знакомы подобные толкования «сакральной (священной) математики», и он применял их в своей музыке.

У Баха нет принципиальной разницы между духовной и светской музыкой. Общими остаются характер музыкальных образов, средства воплощения, приемы развития. Композитор с легкостью переносил из светских произведений в духовные не только отдельные темы, крупные эпизоды, но даже целые законченные номера.

Бах – величайший мелодист, его стиль полнее всего и шире запечатлен в сфере мелодии. Его музыкальные интонации уходят корнями в немецкое народное творчество, а протестантский хорал является незыблемой основой всех баховских сочинений. Авторитетнейший знаток Баха С. И. Танеев, композитор, любимый ученик П. И. Чайковского, писал: «Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе». И далее: «Бах создал немецкую музыку из хорала, опять народная мелодия».

В музыке Баха наблюдаются тесные и многогранные связи с фольклором: свежо и искренне звучат интонации, обороты, попевки, свойственные множеству лирических, танцевальных, эпических, бытовых, игровых и величальных песен немецкого народа. С неистощимой изобретательностью композитор выбирал, варьировал, нередко синтезировал различные мелодии, почерпнутые из сокровищницы народного творчества. Он не копировал их, а совершенствовал и шлифовал, подчиня творческим замыслам. Д. Шостакович, выступая на баховских торжествах в Лейпциге в 1950 г., сказал: «...замечательная особенность Баха заключается в том, что все, схваченное его художественным сознанием из жизни, он подвергает огромной аналитически-обобщающей работе мысли. В результате получают стройные, отточенные музыкальные концепции, в которых отброшено все случайное, эмпирически сырое, преходящее, или узко субъективное».

Несмотря на то, что творчество Баха считается вершиной полифонического стиля, по определению Бетховена, композитор является «праотцом гармонии». В его кантатно-ораториальных жанрах полифонические сплетения образуют порой сложные гармонии, насыщенную звучность, баховским хоралам свойственны свобода голосоведения, смелое использование диссонансов.

Одним из ведущих жанров в творчестве Баха является *кантата*. Композитор создал около 300 духовных (200 из них сохранились) и 24 светские кантаты. Практически во всех произведениях этого жанра хор играет главную роль. Кантаты Баха представляют собой циклические сочинения, состоящие из ряда номеров, объединенных единым сюжетом. Для духовных кантат характерно драматическое содержание, для светских – жанрово-бытовая тематика. Вместе с тем и те, и другие объединяет оптимистическое, жизнеутверждающее начало. Светские кантаты Бах писал по случаю: например, день рождения высокопоставленного лица – кантаты «Тешит меня лишь веселая охота» (известна как «Охотничья кантата»), «Гремите, литавры! Звучите, трубы!»; прославление ученого – кантата «Разногласное сочетание струн» (написана в честь профессора римского права Готтлиба Кортге). Ряд кантат имеет шуточный характер: «У нас новое начальство» (известна как «Крестьянская кантата»), «Пусть смолкнет болтовня!» (известна как «Кофейная кантата»). Одна из главных особенностей светских кантат Баха – яркая образительность: в них находят отражение шум волн и ветра, бури и грозы, идиллические сельские пейзажи.

В своем творчестве композитор обращался к культовым жанрам. Пассионы и мессы – жанры, наиболее новаторски решенные Бахом. *Пассион* (от лат. *passio* – страдание) – крупная драматическая форма, род оратории. Обязательным сюжетом пассиона служат главы Евангелия о Страстях (праслав. *strasts – страдание) Христовых, событиях последних дней земной жизни Иисуса, его страданиях и смерти. Произведения, посвященные этим событиям, назывались «Страстями». В практике католического обихода использовались с IV в. Чтение или музыкальное исполнение этих глав Евангелия приурочивалось к предпасхальной Страстной неделе – так называемому в народе Вербному воскресенью и Страстной пятнице.

Музыковеды выделяют несколько типов пассионов: псалмодический, респонсорный, мотетный и ораториальный. В раннем Средневековье утвердились *псалмодические*, исполнявшиеся одним солистом (диаконом) первоначально без регистровой дифференциации персонажей страстного сюжета. На этом этапе уже складываются модусы речитации (пассионные тоны), просуществовавшие длительное время.

Исторически устойчивыми были *респонсорные*, более всего отвечавшие нуждам богослужения. Они характеризуются дифференциацией трех сфер декламации, должных отделить партии повествователя от слов Иисуса и от реплик других персонажей. Выделялись три уровня интонирования, различные по высоте. Высота регламентировалась в объеме $c - f$ (слова Иисуса, а позже – и Иуды, Пилата, Петра), $f - c^1$ (текст Евангелиста), $c^1 - f^1$ (реплики других персонажей). Для более четкого разграничения высотных уровней в исполнении участвовали бас, тенор и альт. Бас интонировал слова Иисуса, а позже – и Иуды, Пилата, Петра, тенор – партию Евангелиста, альту поручались реплики священнослужителей, учеников, черни (реплики толпы именовались «*turbae*»). Позднее *turbae* широко разрабатывались, становились многоголосными. «Сюжет» предварялся или заканчивался хором (в протестантской церкви – хоралом, либо псалмом). Чувственно-эмоциональное воздействие музыки ограничивалось, на первый план выступал канонический текст.

Наряду с респонсорным в XVI в. сосуществовал, воздействуя на него, *мотетный* тип. Эти пассионы подвергались сплошной полифонической разработке для хора а cappella. Для передачи сольных реплик избиралось двух- или трехголосие, для коллективных – *turbae* – четырехголосие (встречалось и большее число голосов).

Во второй половине XVII в. появляется новый, *ораториальный* тип пассионов, нащупываются пути их трактовки. По сравнению с вышеназванными разновидностями можно проследить яркие отличия, связанные с появлением инструментального сопровождения, а также текстовых (не евангельских) вставок. Для подобного рода вставок в музыковедческой литературе принято использовать термин «интерполяция». Все интерполяции призваны на некоторое время отстраниться от действия или повест-

воваания: это могли быть арии, ариозо, хоралы, псалмы, оркестровые эпизоды, вступления и заключения пассиона.

На протяжении нескольких веков менялся музыкальный стиль пассионов, а в XVII–XVIII вв. изменялось и их предназначение. Они стали исполняться либо в концертном, либо в театрализованном виде. Над усовершенствованием пассиона трудились поколения композиторов добаховской эпохи – О. Лассо, И. Вальтер, Г. Шютц, Р. Кайзер, И. Кунау, молодой Г. Гендель, Г. Телеман, И. Маттесон.

Опираясь на традиции своих предшественников, но совершенствуя и обновляя их, Бах в своих «Страстях» объединил повествовательный речитатив, хорал, хоры, арии и ариозо: одни – драматического плана (от действующих лиц), другие – в виде философско-поэтического комментария к событиям, о которых идет речь. Все это композитор синтезировал с богато расцвеченной по темброво-инструментальному колориту оркестровой партитурой, с развитыми концертирующими соло и органом.

Как по масштабам, так и по жанровой природе пассионы Баха являются ораториальными сочинениями, хотя композитор не дал им подобного обозначения, следуя давней немецкой традиции.

«Страсти по Матфею» являются вершиной баховского творчества, в них композитор предстал как совершеннейший мастер, обобщивший весь свой богатейший композиторский опыт. Воссоздал этот жанр в грандиозных масштабах (78 номеров) и дал ему новую трактовку необычайной глубины и мощи, вопреки религиозным представлениям его либреттистов Бартольда Брокеса и Пикандера (литературный псевдоним Кристиана Фридриха Хенрици). Впервые исполнены в 1729 г. в лейпцигской церкви Св. Фомы, где Бах служил кантором. Вся композиция «Страстей», запечатленное в ней образное богатство и истине беспредельная творческая изобретательность – все отмечено неповторимой художественной самобытностью. Для этого Баху понадобился соответствующий мощный исполнительский состав: в «Страстях по Матфею» участвуют три хора (два смешанных, третий – хор мальчиков), два оркестра, два органа, солисты – вокалисты и инструменталисты. С гениальной мудростью, расчетом, разнообразием Бах то противопоставляет один оркестрово-хоровой состав другому, то вводит весь колос-

сальный звуковой массив, то разрежает его до камерного, проникновенного, даже интимного звучания.

Литературной основой «Страстей» являются главы Евангелия, в которых описываются последние дни Иисуса перед казнью, шествие на Голгофу (место казни), его страдания и смерть. Идея баховских «Страстей» гуманистически-нравственная. Его герой смиренно, безропотно идет на мученическую смерть во имя спасения человечества. Композитор выступает не только в качестве евангелиста, повествуя о происшедшей драме, он с огромной душевной болью передает свои чувства и размышления о человеческой жестокости, несправедливости, муках страдания, смерти и жертве искупления.

Опираясь на традиции прошлого, Бах привносит в «Страсти» новаторские черты, обогатив этот жанр достижениями оперного и ораториального искусства. Помимо хоровых эпизодов с их драматическим элементом композитор вводит хоралы, обобщающие оценку событий, а также арии и ариозо, раскрывающие важные моменты в развитии действия, дающие лирические комментарии к излагаемым событиям.

Вся драматургическая перспектива «Страстей» намечена уже в первом, начальном хоре (крестный путь Иисуса Христа на Голгофу) – «Придите, дочери Сиона, помогите оплакивать Жениха». Хор написан в старинной концертной сонатной форме с двумя экспозициями и синтетической репризой. В нем в обобщенных образах раскрывается основной круг идей произведения. Первая часть начинается с фуги, с оркестрового изложения основной двойной темы, вторая тема представляет собой обращенный вариант первой темы. Во второй экспозиции, где участвует хор, разворачивается диалог между двумя оркестрами и двумя хорами – один вопрошает на кратких отрывистых интонациях, а другой отвечает распевно-декламационными фразами. Могучие хоры с участием оркестров передают скорбь, преклонение перед жертвенностью героя. Далее на фоне этой массовой сценической картины звучит новая мелодия, побочная тема, построенная на материале протестантского хорала XVI в. «О, Агнец Божий», исполняемая в высоком регистре (партия сопрано). В тексте этого хорала предрекается трагическая судьба Иисуса Христа, музыка же воплощает светлый, лирически умиротворенный образ возвышенного созерцания, который получает

свое дальнейшее развитие в светлых, проникновенных лирических ариях и хорах.

В первой части – хоровой сцене-фреске – о герое лишь говорится, сам он, как живой образ человека, появляется лишь в последующих номерах «Страстей». Партия евангелиста-рассказчика, исполняемая тенором, изложена речитативом, он представляет собой музыкальную декламацию, исполняемую богатыми, выразительными интонациями. В хорах, ариях, ариозо, хоралах выражены размышления, чувства и переживания народа.

Большие драматические эпизоды в «Страстях» завершаются хоралом, как правило обобщающим содержание и выводя событийный ряд на уровень философского осмысления. Хоралы являются инертными элементами пассионов, бессобытийными островками покоя, сосредоточенности, нравственной опоры и молитвы, например хорал № 31 «Как хочет мой Бог, будет происходить во все времена, его воля – лучшая». Однако и они испытали на себе воздействие баховского гения: прекрасно гармонизированы, воссоздают традиционный склад и стиль, местами наполнены народными мелодиями. Так, например, большая сцена распятия и смерти Иисуса, состоящая из речитатива, ариозо, арии с хором, речитатива и хора, завершается погребальным хоралом (№ 67, 68, 69, 70, 72). Хоровед профессор П. Левандо считал хоралы Баха источником хорового мастерства: «Их изучение позволяет познать многие стороны хоровой фактуры, и прежде всего основы хорового голосоведения. Плавность и осмысленность, а отсюда и удобство голосоведения, его чистота и ясность рождают совершеннейшие образцы хоровой партитуры». Некоторые хоралы играют ранее не свойственную им действительную драматическую роль, например, тема нечистой совести Иуды Искариота излагается в хорале на народный напев (№ 16).

Хоры в «Страстях» играют огромную роль, передавая различные эмоции и состояния масс: это и отдельные хоровые реплики, и монументальные хоровые «порталы», обрамляющие эту грандиозную, полную эпического размаха ораторию, и хоралы, завершающие каждый эпизод евангельского повествования. Они различны по форме, содержанию и характеру: преобладают развернутые монументальные сцены (вступительный

хор первой части – сцена шествия приговоренного к смерти Христа, которого сопровождают возбужденные толпы людей) (№ 1). Грандиозно, мощно по силе звучание и последнего хора первой части: взрывы гнева и состояние скорби, вызванные свершившимся предательством (№ 35). Оригинален и необычен для финалов заключительный хор всего произведения – «*Erbarme dich*» (оплакивание Христа). М. С. Друскин, автор монографии о Бахе, назвал заключительный хор «хоровой арией». По жанру этот хор напоминает колыбельную: своим мягким колоритом и светлой проникновенной лирикой он рассеивает скорбную атмосферу «Страстей». Хор написан в трехчастной форме, выдержан в гомофонном стиле. В его основу положена тема протестантского хорала «О, человек, оплакивай свой великий грех!» (№ 78).

Бах свободно сочетает четыре типа трактовки хора: то два хора поют вместе, образуя единый восьмиголосный хор (№ 4), то противопоставляет в виде переключки, подчас канонической (№ 49, 62), то дает в унисон, усиливая общую звучность (№ 54, 59), то пользуется ими отдельно.

М. С. Друскин по своему строению делит хоры в «Страстях» на два типа: мадригальные (на стихотворные тексты) и *turbe* (на евангельские тексты). Мадригальные хоры более масштабны, протяженны по времени. *Turbe* – малые хоры, но более активные по развитию, они драматичны по характеру, вклиниваются в рассказ евангелиста, выражая чувства толпы. В «Страстях» три мадригальных хора (№ 1, 35, 78), остальные – либо *turbe*, либо хоралы.

Велико значение арий в баховских «Страстях», они представляют собой лирические образы исключительной глубины, тонкости и разнообразия. По характеру делятся на просветленно-возвышенные, скорбно-патетические и драматически-взволнованные. Арии не персонифицированы, в них нет действующих лиц, нет движения сюжета. Они передают чувства, реакцию, эмоциональное впечатление или потрясение на происходящие драматические события. Ария как эмоциональная вершина всего драматического эпизода всегда подготовлена предшествующим музыкально-драматическим развитием. Три арии (№ 26 – ария тенора с хором «Я хочу бодрствовать с моим Иисусом», № 47 – ария альты «Сжался надо мной», № 51 – ария

баса «Верните мне моего Иисуса») воплощают раскаяние как реакцию на грех предательства и отречения. Например, известная ария «Сжался надо мной» является завершением сцены отречения Петра. По экспрессии и реализму воплощения человеческих страданий она принадлежит к потрясающим страницам баховской музыки. Три другие (№ 10 – ария альты «Покаяние и раскаяние», № 12 – ария сопрано «Кровоточи, любящее сердце», № 58 – ария сопрано «Из любви должен умереть мой Спаситель») являются ариями оплакивания Христа.

Оркестр в «Страстях» многофункционален: то он достигает в определенные моменты внушительной силы звучания, создавая большую плотность фактуры, то поражает своей прозрачностью, проникновенностью, тонкостью. Часто для оркестрового письма характерно использование солирующих инструментов, образующих лирические дуэты голоса с флейтой, скрипкой или другим инструментом.

Бах прекрасно владел искусством красноречия, риторикой. Всю свою жизнь композитор провел в церкви, сопровождая органными импровизациями проповеди пастыря. Он умел с глубоким пониманием толковать смысл текста, музыкой «излагать» его, изображая ораторскую речь. Речитативы в «Страстях» эмоционально насыщены. Бах не стремится к эпическому рассказу, он воспринимает евангелиста не как повествователя, а как свидетеля, который не может спокойно говорить о произошедшей драме. Всюду ощущается его прямая заинтересованность, которая неумолимо возрастает при воплощении наиболее острых драматических коллизий. Обычно в речитативах баховских «Страстей» на один слог приходится один звук, но там, где прорываются душевная боль, отчаяние, безысходность, возникает внутрислоговой распев. Внутрислоговые распевы характерны для речи Иисуса Христа: в одних мелодиях подчеркивается его величие, в других – страдание.

Если партия Евангелиста в баховских пассионах сопровождается только basso continuo (генерал-бас, цифрованный бас – басовый голос многоголосного музыкального сочинения с цифрами, обозначающими созвучия), то слова Иисуса всегда окружены, будто нимбом, звучанием струнных, присоединяемых к партии basso continuo. Этот прием был заимствован Бахом у венецианской оперной школы. В партитуре «Страстей» присутст-

вуют также речитативы *accompagnato*, манеру которых композитор также заимствовал из итальянской оперной практики, именуемые как ариозо, сам же Бах их обозначил как «речитативы».

Ариозо написаны не на евангельский, а на свободный стихотворный текст, их сопровождает не только партия *basso continuo*, но и оркестр, причем обязательно с каким-либо солирующим инструментом (принцип итальянского речитатива *obligato*). В ариозо не теряется связь с традиционным евангельским речитативом, так как на каждый слог приходится обычно один звук, в нем нет повторения слов и фраз, характерных для арий, поэтому текст доносится яснее. Мелодия в ариозо, отчетливо выраженная, течет свободно, независимо возвышаемая над сопровождением, которое лишь оттеняет мелодию. В сопровождении чаще всего повторяется один мотив, причем его повторение нередко имеет остигатный характер.

Интересна судьба этого произведения. После смерти Баха шедевр был незаслуженно забыт на десятилетия. Возродил и открыл это творение музыкальному миру в 1829 г., через 100 лет после его создания, тогда двадцатилетний немецкий композитор Феликс Мендельсон. Успех был грандиозным, с тех пор «Страсти» заняли достойное место в истории музыкального искусства.

Единственный раз в Беларуси «Страсти по Матфею» с большими сокращениями звучали в 1970-е гг. в Белорусской государственной филармонии. Впервые полностью «Страсти» Баха были исполнены в филармонии в 2008 г.

Монументальность и величие оратории, красота и выразительность лирико-драматических образов, логика композиции, безупречный стиль ставят это произведение на уровень величайших шедевров мирового музыкального искусства.

К баховским ораториям относится «*Магнификат*» – празднично-вечерний цикл на слова евангельской молитвы «Величит душа моя Господа». Произведение написано для хора, шести солистов, оркестра и органа, состоит из двенадцати частей. Бах взял за основу фрагмент первой главы Евангелия от Луки на латинском языке. По евангельскому преданию, Дева Мария, получив от архангела Гавриила благую весть о предстоящем материнстве, тайне воплощения Сына Божия, навещает родствен-

ницу, праведную Елисавету, и, поведав ей о предсказанном, славит провидение.

В произведении воплощается яркая картина огромного праздника, полного света и радости земного бытия. Основу композиции составляют пять монументальных хоров, в которых раскрывается образ огромной разноликой толпы, ее ликующего говора, песен. Бах не отходит от евангельского текста, его образы воплощены в великолепной звукописи. Возгласы «Magnificat» («Величит») и «Gloria» («Слава») в хорах-славословиях, обрамляющих композицию, распеты на звучащих внутрислоговых вокализах, возрождающих традиции древних юбилейных, с раскатами фигуративных волн в красочном оркестре. В произведении прославлена и воспета красота материнской радости.

Во второй половине 1730-х гг. в Лейпциге композитор написал четыре короткие мессы – F-dur, A-dur, g-moll, G-dur, они были предназначены непосредственно для исполнения Королевской капеллой в Дрездене. В основном музыка этих канонических сочинений была заимствована композитором из ранее написанных его кантат. Что касается музыкальных номеров, заново сочиненных для этих произведений, то там присутствуют изумительно красивые фрагменты, особенно в мессах F-dur, A-dur. Композитору принадлежат также четыре отдельные части «Sanctus» и обработка мессы Палестрины.

Одним из величайших творений в жанре торжественной мессы является Месса h-moll («Высокая месса»). Композитор работал над этим сочинением в период с 1733 г. по 1738 г. «Высокая месса» является последним монументальным музыкально-философским произведением Баха. Грандиозен замысел этого величественного сочинения, безмерна глубина его музыкально-поэтических образов. Ни в одном из своих произведений композитор не достигает такой философской мудрости, силы эмоций и технического мастерства, как в мессе. Во всем многообразии психологических состояний Бах раскрывает трагические образы скорби, страдания, смерти и противоположные им образы радости, ликования. Идейный смысл баховского творения – победа жизни над смертью. В мессе с предельной глубиной раскрылась подлинная природа баховского искусства, сложного и противоречивого – это своего рода философское откровение композитора, творческая исповедь.

М. С. Друскин в своем труде «Пассионы и мессы И. С. Баха» отмечает, что, несмотря на традиционную культовую форму и религиозный текст, мессу невозможно причислить к церковной музыке. Из-за сложности и значительности своего содержания, больших размеров, технических трудностей она выходит за рамки богослужения. Си-минорная месса – сочинение концертного плана, требующее высокого, даже виртуозного профессионального исполнительского мастерства. Молитвенный текст составляет поэтическую основу мессы, но непосредственного влияния на музыкальное развитие не оказывает. Во времена Баха это сочинение не было исполнено целиком, во всей полноте его звучания, лишь первые части мессы звучали в лейпцигских храмах.

Композитор сохранил канонизированную основу конструкции мессы, несколько видоизменив только расположение номеров – не в пяти, как обычно, а в четырех частях. Сочинение представляет собой серию отдельных замкнутых номеров, всего их в произведении 24; 15 хоров, 3 дуэта и 6 арий. Части «Kyrie» и «Gloria» занимают примерно половину музыки всей «Высокой мессы», а длится она около трех часов. Несмотря на завершенность и самостоятельное значение каждого хора, арии или дуэта в композиции, месса обладает целостностью и монолитностью. Сочинение рассчитано на большой исполнительский состав.

Основной драматургический принцип – контраст образов: противопоставляются не только крупные части мессы, такие как «Kyrie» и «Gloria», «Credo» и «Sanctus», драматического эффекта достигают контрасты внутри частей и даже внутри некоторых отдельных номеров. Чем трагичнее скорбь, тем радостнее воодушевление и ослепительнее свет приходящего на смену нового эпизода. На внутренней динамике образов, на возрастающей силе контрастов держится гигантская архитектура этого творения.

В процессе написания мессы Бах широко пользовался методом пародии, обращался к своим ранее созданным кантатам, извлекая и перерабатывая подходящую музыку для нее. Несмотря на то, что в произведении одиннадцать пародий, они, в большинстве случаев, сильно отличаются от своих прототипов. М. С. Друскин называет «Высокую мессу» Баха энциклопедией

контрапунктического мастерства. Классическое искусство канона и фуги доведено в ней до совершенства и всецело подчинено глубокому идейно-художественному замыслу. «Сама композиция мессы в целом исходит из задачи показа рельефных образов величия на фоне камерного звучания простых, человеческих тем лирического плана, что характерно для стиля барокко» (С. С. Скребков).

Линия сквозного развития сферы скорби и страдания, драматичности и трагизма противопоставлена лирике и мольбе в первой части мессы – «Kyrie». Она написана в трехчастной форме: два скорбных хора на один и тот же текст «Kyrie eleison» окружают светлый дуэт, полный мольбы и трепета «Christe eleison». Оба выдержаны в полифоническом складе: первый, близкий духу пассионов, представляет собой пятиголосную фугу. Тема первоначальной фуги отличается минорной окраской (тональность h-moll), обилием хроматизмов, подчеркиванием «интонации вдоха», напряженной интерваликой, ладотональной неустойчивостью, преобладанием ровного ритмического движения в медленном темпе. Напевные интонации сочетаются в ней с декламационными оборотами. Второй хор, четырехголосный, выдержан в духе строгой полифонии XVI в., для него характерна аскетическая строгость.

Беспредельную радость бытия возглашает хор № 4 «Gloria». Музыка этого номера полна радости и ликования, это хвалебный гимн Творцу. Тема, наполненная яркими фанфарами труб, начинается сначала в оркестре, затем восторженную, ликующую тему подхватывает хор со словами «Gloria in excelsis Deo» («Слава в вышних Богу»). В мелодии звучат виртуозные вокализы, так называемые юбилеи, сочетающиеся с фанфарными интонациями. Размер 3/8, представляющий собой легкое и четкое движение, напоминает музыку танцевальных сюит Баха.

Несмотря на то, что вторая часть мессы в целом выдержана в праздничных тонах, в центральном номере – хоре № 8 «Qui tollis» («Ты, принявший грехи мира») – продолжается развитие сферы скорби, идущей от хоров «Kyrie». Возвращается минорная тональность (h-moll), однако характер мелодии скорее элегический, трогательный, чем горестный. Звучание хора камерное, прозрачное. Звучит скорбная мелодия флейты, она создает второй план хоровым голосам.

Часть «Credo» – философская вершина всей музыки Баха, она потрясает глубиной и эмоциональностью. Хоры № 15–17 образуют единую смысловую группу, достигая трагедийной кульминации всей мессы.

№ 15 «Et incarnatus» («И воплотившийся») – пятиголосный хор, написанный в h-moll. Мелодическую основу хора составляет переработка, пародия альтовой арии кантаты № 170. Бах проповедует, объясняет, раскрывая музыкой текст Святого Писания. В оркестровой партии используется оstinатный мотив скрипок, усложненный хроматикой вдоха. Нисходящие мелодические линии в скрипках и голосах хора тонко передают парящее движение небесного духа, его подъема и падения. Хоровые голоса ниспадают по звукам трезвучия, со вступлением каждого голоса тесситура повышается.

№ 16 «Crucifixus» («Распятый») – четырехголосный хор без сопрано первого, написанный в e-moll, раскрывает редкую по силе выразительности картину распятия. Музыка передает ощущение скорби, близка по духу «Страстям». Хор написан в форме старинных полифонических вариаций на basso ostinato. В вокальных партиях содержится графический рисунок креста. Скорбные интонации плача, вдоха и траурного шествия пассакалии рисуют образ распятия и смерти. Композитор использует звуки натурального минора, септаккорды, гармоническую секвенционность, полную каденцию. Необычно завершается этот номер, создавая поразительный эффект трагического просветления: модуляция в параллельный мажор при хроматическом понижении всех голосов, вокальных и basso ostinato, внезапное выключение флейт и скрипок – рождает ощущение оцепенения смерти...

№ 17 «Et resurrexit» («И воскрес») начальными же фразами радости и ликования вырывает нас из глубин скорби. Суть этого контраста состоит в переходе от смерти к воскресению. Весь комплекс выразительных средств направлен композитором на воплощение чувства всепоглощающей радости, торжества, победы над силами зла. В мелодии хора и оркестра звучат виртуозные пассажи, сочетающиеся с фанфарными интонациями и ритмом полонеза.

По мнению С. С. Скребкова, «в этом центральном разделе «Credo» Бах открывает музыкальному искусству ту процессу-

альность в развитии музыкальных образов, которая станет основой симфонической драматургии в музыке классического и современного искусства».

«Высокая месса» и «Страсти по Матфею» – различны по своему художественному содержанию. В мессе царит ораториальный дух монументальности, преклонения перед величием человечества. «Страсти по Матфею» раскрывают лирическую драму, проникновенное повествование о судьбе человека. В этих сочинениях И. С. Бах как величайший гений высокого барокко вплотную подошел к симфоническому принципу мышления, предвосхитил зрелый классический стиль, а также лирико-драматический стиль романтической эпохи.

Бессмертность баховских творений заключается в этической идее, возвышенной поэзии и редкой красоте формы, совершенном полифоническом мастерстве.

Краткие выводы

Наследие И. С. Баха – это своего рода творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции, принципы мышления, сформировавшие музыкальный почерк композитора и предвосхитившие зрелый классический стиль. Философское осмысление жизни как единства страдания и радости, горестных и светлых чувств, отчаяния и надежды, безысходного трагизма и неисчерпаемой веры – таково содержание, сущность его наследия.

Произведения для изучения

И. С. Бах. Оратории «Страсти по Матфею» (№ 1, 47, 72, 78), «Магнификат» (№ 1, 10, 11, 12), Месса h-moll (№ 1, 4, 15, 16, 17, 20, 23).

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Охарактеризуйте жизненный и творческий путь И. С. Баха.
2. Перечислите наиболее значимые хоровые произведения И. С. Баха – величайшего представителя эпохи Просвещения.
3. Назовите некоторые стилистические особенности музыкального почерка композитора.

Продуктивный уровень:

1. Проследите историю возникновения и развития музыкальных жанров мессы и пассиона.
2. Раскройте главную идею и замысел Мессы h-moll И. С. Баха; сделайте музыкально-теоретический анализ хоровых номеров (№ 1 «Kyrie», № 4 «Gloria», № 15 «Et incarnates», № 16 «Crucifixus», № 17 «Et resurrexit», № 20 «Sanctus», № 23 «Agnus Dei»).

3. Охарактеризуйте образно-тематическую сферу и стилистические особенности музыкального почерка И. С. Баха на примере ораторий «Страсти по Матфею», «Магнификат».

Творческий уровень:

1. Выделите наиболее важные достижения И. С. Баха в жанре духовной и светской кантат, определите их роль для дальнейшего развития кантатно-ораториального творчества западноевропейских композиторов последующих эпох.

2. На примере Мессы h-moll, ораторий «Страсти по Матфею», «Магнификат» раскройте сущность традиционного и новаторского в художественном стиле, тенденциях, принципах мышления музыкального почерка И. С. Баха.

3. Определите место и роль творчества И. С. Баха в наследии мирового музыкального искусства.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано музыкальные примеры из произведений И. С. Баха, включенных в викторину (см. с. 347–351).

Тема 5. Героико-патриотическая тема в ораториях Георга Фридриха Генделя. Ораториальный жанр в творчестве Йозефа Гайдна

Основные вопросы

1. Стиль хорового письма ораторий Г. Ф. Генделя.
2. Особенности драматургии и композиции ораторий Г. Ф. Генделя «Самсон», «Мессия».
3. Кантатно-ораториальное творчество Й. Гайдна.
4. Оратории «Сотворение мира» и «Времена года» в творчестве Й. Гайдна.

Цель

Изучить ораториальное творчество Г. Ф. Генделя (на примерах массовых сцен ораторий «Самсон», «Мессия»), Й. Гайдна («Сотворение мира», «Времена года») – создателей классического типа оратории в мировой музыке, соединивших традиции немецкой, итальянской и английской музыкальных культур.

Ключевые понятия

Оратория, музыкальная драма, массовые сцены.

Георг Фридрих Гендель (1685–1759) – немецкий композитор, дирижер и органист. Получил музыкальное образование в родном городе Галле. С семнадцати лет работал органистом и учителем в реформатской гимназии, преподавал пение, работал с

хором и сочинял свои первые произведения. Национальные истоки, полифония немецких мастеров постепенно проникали в музыку композитора. Позже Гендель служил скрипачом в единственном в то время в стране Гамбургском оперном театре, затем капельмейстером в Ганновере. С 1706 г. по 1710 г. жил в Италии, изучал итальянский фольклор, вокальное и оперное искусство, писал свои первые кантаты, оперы, оратории. С 1712 г. Гендель поселился в Англии (впоследствии стал английским подданным), прожил там почти полвека (умер и похоронен в Лондоне). Более двадцати лет руководил оперными театрами, одновременно создавая оперы (более 40), оратории (32), концерты для органа (свыше 20), антемы (церковные английские песнопения на библейские тексты), *Concerti grossi* (большие концерты) для оркестра и струнных инструментов, множество пьес – клавесинных, органных, оркестровых, а также произведения камерной инструментальной и вокальной музыки.

Гендель является создателем классического типа оратории, именно в его творчестве оратория достигла наивысшего расцвета. В своих гениальных музыкальных шедеврах композитор соединил традиции немецкой, английской и итальянской музыкальных культур. Высочайшее мастерство полифониста и мелодиста способствовало созданию самобытного, ярко индивидуального музыкального почерка композитора. Он – преемник и продолжатель хорового искусства известного английского композитора Генри Пёрселла. Гендель в своем творчестве стремился к искусству глубокого содержания, отражению неподдельных человеческих чувств, страстей.

Композитор создал огромное количество ораторий, наиболее известные: «Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иевфай». Основными темами его ораторий являются легендарные истории еврейского народа и его героев, описанные в Библии. Помимо библейских, композитор использовал также мифологические сюжеты, например, оратория «Геракл», а также светские – «Веселость, задумчивость и умеренность» по поэме Дж. Мильтона.

Оратории Генделя представляют собой монументальные героико-эпические произведения, драматические фрески, не связанные с церковным культом и приближающиеся к опере. Ранние оратории композитора делились на акты и исполнялись на

сцене, в последний период своего творчества (1730–1750) он полностью отходит от оперы и создает собственный ораториально-концертный стиль. Отказ от церковных традиций заключается в том, что хорал в ораториях Генделя отсутствует, евангелист или рассказчик тоже есть не всегда, а оркестр выполняет самостоятельную роль, он многофункционален.

От оперы его оратории отличаются именно хорами. Ромен Роллан, французский писатель, музыковед, посвятивший Генделю ряд произведений, составивших сборник «Гендель», писал о его хорах, что это прежде всего хоровые трагедии, роль которых не ограничивается ролью статиста или же декоратора, они составляют их душу. То они играют роль античного хора, подчеркивая мысль драмы, разъясняя скрытую роковую судьбу героев, как, например, в ораториях «Саул», «Геракл», «Сусанна». То они издают могучий крик веры из столкновения страстей и венчают человеческую драму, как в «Теодоре», «Иевфае». То они говорят от имени героев драмы, народа или враждующих народов и даже Бога, ведущего их, как, например, в «Эсфири», «Деборе», «Аталии», «Валтасаре», «Израиле в Египте». Грандиозность, величие, мощь генделевских характеров, славословий, сочетающихся с глубокой человечностью, простотой, вдохновенностью в его хоровых картинах, не имеют себе равных в музыкальном искусстве.

Хоровая полифония во всех сочинениях композитора не носит отвлеченного характера, она всегда действительна, выразительна, образно-конкретна, изобразительно-картинна. Темы его фуг и фугато мелодически гибкие, они легко сопровождают текст, хорошо воспринимаются на слух. Композитор мастерски сочетает разные полифонические формы: фугу, фугато, имитационные построения с гомофонно-гармоническими, аккордовыми разделами, разнообразно сопоставляя их. В своих музыкально-критических статьях П. И. Чайковский характеризовал Генделя как неподражаемого мастера умения распоряжаться голосами: «Не выходя за пределы естественного звучания голосовых регистров, он извлекал из хора такие превосходные эффекты масс, каких никогда не достигали другие композиторы».

Арии в ораториях Генделя, как основные формы сольного пения, весьма различны в зависимости от содержания. Большинство арий выражают лирические чувства героев, есть и

большие виртуозные арии *da capo*, чаще всего бравурно-героического характера, драматически-скорбные, подобные оперным *lamento*, в которых голос свободно соревнуется с солирующим инструментом, и небольшие, песенные, пасторальные с прозрачно-светлым колоритом. Есть и новая разновидность пения, принадлежащая композитору, – ария с хором.

Ансамбли в ораториях не получают особого развития, они не отличаются индивидуализацией партий. Речитативы несут в себе эпическое начало исходя из описательного характера ораторий, когда же они драматизируются, их гармонизация усложняется и обогащается. Важнейшую роль в генделевских ораториях играет партия оркестра. По выражению Ромена Роллана, «в оратории музыка служит сама себе декорацией». Оркестр живописует звуками происходящее действие, функции его многозначительны: трактуется то крупным планом, то с тонкой детализацией, то в едином ансамбле с хором, то в контрастной полифонии к нему. Не считая больших увертюр, самостоятельные оркестровые номера встречаются не слишком часто, но имеют большое значение: «Пасторальная симфония» в «Мессии», «Траурный марш» в «Сауле» и «Самсоне», марш в «Иуде Маккавее», короткие «ночные» симфонии в «Теодоре» и др.

Гендель, в отличие от Баха, не стремился к философской самоуглубленности. Как пишет музыковед Т. Н. Ливанова, музыка Генделя передает «большие, простые и сильные чувства: стремление победить и радость победы, прославление героя и светлую скорбь о его славной смерти, блаженство мира и покоя после тяжелых битв, благостную поэзию природы».

Героическая тематика, монументальность форм сочетаются у Генделя с ясностью музыкального языка и формы. Бетховен, изучая генделевские оратории, с восторгом говорил: «Вот у кого нужно учиться скромными средствами добиваться потрясающих эффектов».

Оратория «Самсон» написана в период наивысшего расцвета творчества Генделя (1742). В основу сюжета положено известное библейское сказание о вожде израильского народа Самсоне, к которому возвращается прежняя сила, он разрушает храм филистимлян и погибает вместе с врагами под руинами. Народ оплакивает своего погибшего вождя, исполняет гимн свободе. Главный смысл произведения заключается в идее долга и самопожертвования ради блага людей.

В оратории акцентируется драматическое начало; чувства и переживания героев передаются не от третьего лица, а из уст самих героев – в речитативах, ариях, дуэтах и хорах. Конфликтность сюжета позволяет строить развитие на противостоянии двух сил, двух народов – израильтян и филистимлян – и их представителей: с одной стороны, Самсона, его отца Маноа, Михи, с другой – Далилы, Харафы. Хоры являются главным средством в выражении чувств и переживаний народных масс.

Оратория состоит из трех актов, объединенных единой линией драматического развития, включает 89 номеров. Самые крупные из них – семнадцать хоров, в которых противопоставлены два лагеря: торжествующие победу филистимляне и угнетенные рабством израильтяне, а также обрисован образ главного героя – Самсона. В хорах филистимлян много маршевых, танцевальных оборотов, фанфарных интонаций, выражающих ликование, упоение победой, например хоры № 3 «Звучи, труба, играй тимпан, сегодня день великий торжества» и № 72 «Врага сразил наш Бог Дагон, герой Самсон им побежден».

Музыкальная характеристика израильтян резко противоположна. Хоры израильтян глубоко передают чувства страдающего в неволе народа, выражают его скорбь, гнев, надежды. Израильтяне молят Иегову вернуть Самсону зрение и силу. Хоры отличает строгость, мужественность, сдержанность, суровое величие, например хор первой части № 14 «Пусть будет свет». К числу самых проникновенных страниц генделевской музыки относится хор израильтян № 82 «Пусть громкий плач», где лирические чувства поднимаются до степени гражданской скорби.

Монументален финал оратории, представленный торжественным, величавым хоровым маршем, в котором народ оплакивает своего спасителя, и заключительным хором, мощно провозглашающим победу, радость и свободу. Смерть Самсона приносит освобождение народу.

Самым известным музыкальным сочинением Генделя называется оратория «Мессия» (1742). В христианстве слово «мессия» означает «помазанник» – ниспосланный Богом на землю Спаситель. Композиция произведения воплощена в виде музыкального триптиха, наподобие тех, какие писали на религиозные мотивы мастера эпохи Возрождения: I. Рождение (первые девятнадцать номеров), II. Подвиг (двадцать три номера),

III. Триумф (девять номеров). Произведение написано для хора, оркестра и четырех солистов.

Английский литературовед, либреттист Чарльз Дженненс писал о либретто «Мессии»: «Я подготовил для Генделя выборку мест Писания и надеюсь, что он приложит все свои усилия для того, чтобы эта оратория стала его лучшей, и все потому, что она, несомненно, на лучшую тему – о Мессии». Это евангельские мотивы о рождении, подвиге и триумфе Иисуса Христа, несколько текстов из Нового Завета: Апокалипсис, Первое послание к Коринфянам святого апостола Павла и псалом № 2, переведенный великим английским поэтом Джоном Мильтоном. В либретто не персонифицируются действующие лица. Оратория содержит множество сольных и дуэтных номеров: речитативы в сопровождении клавесина, арии лирические, пасторальные, героические, а также ариозо и дуэты.

Сюжет «Мессии», в сущности, тот же, что и в «Страстях», однако трактовка совсем другая. Здесь события не показаны и почти не рассказаны, это скорее цикл лирико-эпических песен-гимнов, рожденных подвигом героя, отражение легенды в народном сознании. Образ Иисуса Христа в оратории слит с народной массой, растворен в ней, сольная партия его отсутствует. Глубоко народные хоры (двадцать один из пятидесяти двух номеров всей композиции) составляют ее главное музыкальное содержание. В «Мессии» передаются чувства и состояния народа, истомившегося, но полного надежд и страстной жажды мира, покоя и радости.

Композиция «Мессии», состоящая из трех частей, основана на развертывании сменяющихся контрастных образов. Идиллическому эпосу первой части противостоит высокая трагедия второй, ее драматические коллизии разрешаются торжественным апофеозом финала. Соответственно, начало оратории более картинно, преобладают светлые пасторальные краски, раскрывается евангельский мотив рождения Мессии – среди греховного мрака и блужданий рода человеческого. Второй части свойственны резкие контрастные сопоставления, музыка воплощает Страсти Христовы, однако религиозная легенда постепенно заслоняется мотивами совсем иного, гражданского характера. В этой части заключено трагедийное зерно всего произведения и его драматическая кульминация – страдания и му-

ченическая смерть героя. Однако именно в этом кульминационном моменте трагедии нет развернутых образов ни крестных мук, ни погребального обряда, ни материнского плача у подножия Креста, ни слез Магдалины. Только небольшое ариозо (e-moll) «Взгляни, взгляни и мне скажи: кто знал страданье горше?» – несколько приближается к образу пьеты (иконографической сцены оплакивания Христа Девой Марией – изображение Богоматери с мертвым Христом). Однако и этому ариозо свойственны сдержанность интонации, благородная мера экспрессии.

Музыка не раскрывает сами трагические события Страстей Христовых, в ней доносятся их отголоски, преломленные в чувствах масс.

Во второй части посреди хоров-гигантов, гремящих суровым пафосом и негодованием, вестники мира являются народу в короткой соль-минорной сицилиане. По либретто, воинственный, фигуративного склада хор в до-мажоре задуман как дикий клич бунтующих против Христа.

Далее говорится о том, как посмеялся небожитель над этими «князьями мира» и «поразил их и рассеял скипетром своим». Но библейские вещания тонут в могучих потоках музыки, звучании боевого клича масс. Завершает вторую часть «Мессии» грандиозный хор славы «Аллилуйя» (№ 42, D-dur), являющийся генеральной кульминацией всей оратории. В мощных унисонах хора триумфально проходит старинный напев народного протестантского хора: «Wachet auf, ruft uns die Stimme!» («Приснитесь, голос нас сзывает!»).

В качестве либретто третьей части «Мессии» подразумевались религиозные фрагменты – набожная хвала провидению, благодарение небесам, однако генделевский финал оратории представляет собой народный праздник свободы и победы: жизнеутверждающие гимны бросают вызов тьме, горю и самой смерти.

Таким образом, новаторство Генделя особенно ярко проявилось в хоре, в изображении которого композитор опирался на мощное звучание хоровых масс. О главном у Генделя музыковед В. Д. Конен писала: «Сделав хор основным носителем художественной идеи, он придал ему неведомое ранее звучание. Гендель обобщил в своих ораториях традиции хоровой культу-

ры целой эпохи. Но одновременно он обогатил эту сферу достижениями нового, «оперного века» и этим значительно расширил ее выразительные возможности. Светская музыка до Генделя не знала такого огромного по масштабу и выразительности, по мощи воздействия хора. В его хорах слышатся торжественные драматические оды Пёрселла, сосредоточенность пассионов Шютца, итальянская оперная музыка, изящество ансамблей французской оперы. В интонационном складе хоровых сцен часто слышатся обороты современного английского фольклора. И над всем этим жанровым разнообразием царит глубокое понимание неповторимых выразительных особенностей многоголосного хора. Богатство тембровых красок подчинено динамике полифонического развития. Пышность и красота звучания не ослабляют интенсивности музыкальной мысли. Только финалы Девятой симфонии и Торжественной мессы превосходят колоссальную мощь генделевских хоровых кульминаций».

В творчестве Генделя оратория окончательно стала светским жанром, стала исполняться в концертном зале, сохраняя связь с церковью лишь благодаря библейской тематике. Все оратории композитора насыщены патриотическим пафосом, написаны мощным героическим стилем.

Франц Йозеф Гайдн (1732–1809) – австрийский композитор, один из основоположников венской классической школы. Родился в австрийской деревушке Рорау, с детских лет был отдан на воспитание родственнику – школьному учителю и регенту церковного хора небольшого городка Гайнбург. Обладал прекрасным голосом, в течение десяти лет был певчим венского собора Св. Стефана. В 1759 г. поступил на службу в качестве капельмейстера к графу Морцину в Люкавце, в 1761 г. был назначен капельмейстером капеллы графа Эстергази в Эйзенштадте. С 1790 г. его несколько раз приглашали в Лондон дирижировать своими «английскими» симфониями. Успех был громадный, в Оксфорде композитор был провозглашен доктором музыки. Умер Гайдн в 1809 г. и был похоронен в Вене, впоследствии его останки были перенесены в Эйзенштадт, где композитор провел много лет своей жизни.

Хоровая музыка в огромном творческом наследии Гайдна занимает ведущее место. Композитором написано 14 месс, канта-

та «Stabat Mater», хоровое сочинение «Семь последних слов Спасителя на Кресте», оратории «Возвращение Товия», «Времена года», «Сотворение мира», мадригал для хора и оркестра (на английский текст) «Буря», два реквиема, христианский гимн «Te Deum» (лат. «Te Deum laudamus» – «Тебя, Бога, хвалим»).

Музыка Гайдна буквально пропитана народно-песенными элементами во всем их жанровом разнообразии, хотя к прямому цитированию композитор прибегал довольно редко. По утверждению музыковедов, интонации австрийских и венгерских песен и танцев проникали даже в его церковную музыку. Вероятно поэтому венская консистория запретила исполнение гайдновских месс во время службы.

Кантата «*Stabat Mater*» (1767) была создана в знак благодарности Пречистой Деве Марии после перенесенной композитором тяжелой болезни. Сочинение состоит из тринадцати законченных номеров, написано для квартета солистов, четырехголосного смешанного хора и небольшого инструментального ансамбля (2 скрипки, альт, виолончель, 2 гобоя и орган). Для сольных и ансамблевых номеров характерен лирический характер высказывания, участие хора ограничено несколькими частями (№ 1, 3, 10, 13).

В этом сочинении, звучащем как благодарственная молитва, Гайдн ближе всего подошел к традиционному прочтению духовного жанра, в мессах же характер его музыки заметно меняется. Отношение композитора к текстовой канонической основе очень бережное. Важные по смыслу литургические слова композитор выделяет гармонически, динамически, мелодически, ритмически. Скрепление формы происходит путем соединения в одном номере нескольких строф.

Оратория «*Сотворение мира*» (1798) была создана в последние годы жизни композитора, в послелондонский период. Поводом к ее написанию послужило знакомство с ораториями Генделя, оказавшими на Гайдна неизгладимое впечатление. Либретто оратории, как указывают исследователи, составлено английским поэтом Лидли по Библии и второй части поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». Друг Гайдна, известный венский любитель музыки барон Готфрид ван Свитен, сделал перевод текста на немецкий язык. Оратория состоит из трех частей: две первые части раскрывают картину создания Все-

ленной, третья повествует о райской жизни первых людей на земле, передает зарождение любви Адама и Евы.

«Сотворение мира», как и другие произведения Гайдна на духовные темы, носит светский характер. Главная идея произведения состоит в воспевании сил природы, прославлении всего живущего на земле, в восторженно-патетическом гимне жизни. В 34 номерах оратории воспеваются благодарность Творцу и радостное прославление жизни – солнца и вод, птиц и зверей, первой человеческой семьи, живущей в мире и любви. Музыка оратории ярко изобразительна, полна света, жизнерадостности. Сам Гайдн писал о своей духовной музыке: «Когда я думаю о Боге, мое сердце так полно радости, что ноты бегут у меня словно с веретена. И так как Бог дал мне веселое сердце, то пусть уж Он простит мне, что я служу ему также весело».

Развернутыми характеристиками наделены три ангела – Габриэль, Уриэль и Рафаэль, ведущие повествование в ариях и ансамблях. Особая роль отведена хору – главному действующему лицу оратории. Торжественное воспевание Создателя звучит в гимнических, полнозвучных монументальных хоровых фресках, впечатляющих мощью и величием, в которых слышно влияние ораториального стиля Генделя. Хоры чаще всего смешанного склада, иногда только гармонические, или полифонические. Все хоры четырехголосны по своему составу, отличаются удобным голосоведением хоровых партий. Гайдн очень рационально использует хоровое письмо, почти не прибегает к *divisi*. В оратории использован достаточно большой для того времени оркестр с тремя флейтами, контрафаготом и тремя тромбонами.

Итогом хорового творчества Гайдна является оратория «*Времена года*». Либретто оратории на немецком языке составлено бароном Готфридом ван Свитеном на основе перевода с английского и обработки материалов тетралогии поэм Джеймса Томсона «*The Seasons*» («Времена года»). Композитор сетовал на то, что текст «Времен года» недостаточно поэтичен и он вынужден его иллюстрировать музыкой, однако эти трудности были успешно преодолены Гайдном. В оратории «Времена года», так же как и в оратории «Сотворение мира», композитор применяет значительный по тем временам оркестр с парным составом деревянных духовых, тромбонами, литаврами.

Гайдн отказался от героической библейской тематики, которая воплощена в ораториях его предшественника Генделя. Герой гайдновских произведений – крестьянин, идиллически воспринимающий мир и окружающую природу. В этом сочинении с наибольшей силой проявились демократические, народные черты: картины деревенской природы, быт крестьян, их юмор, оптимизм.

Оратория «Времена года» – сочинение не только красочно-живописное, но и философское. Гайдн раскрыл в нем свое представление о главных ценностях жизни, о самых значительных проблемах бытия, о человеке и окружающем его мире. Четыре части оратории: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима», совершающие свой годовой цикл, олицетворяют не только времена года, но и этапы жизни человека: юность, молодость, зрелость и старость. Музыкальный язык опирается на народно-жанровый тематизм. Тяготение к описательности и картинности мышления проявилось у композитора в использовании красочности оркестровой палитры, а также различных приемов звукоизобразительности. Так, например, в первой части оратории слышны и шелест распускающейся листвы, и журчание весеннего ручья (хор № 2 «Приди, милая весна»), активное пробуждение природы (заключительный хор первой части № 9. Фуга «В каждой почке и цветке»). Гром, молния и шквал дождя изображены в хоре «Гроза» (2-я часть, № 19). В хоре земледельцев и охотников (3-я часть, хор № 29) слышны интонации охотничьего рога. Жужжание прялки воспроизведено в музыке песни Ганны с подругами (4-я часть, № 38).

Хор земледельцев № 2 «Приди, милая весна» (первая часть) характеризуется светлым, радостным, оптимистичным настроением. Хор написан в сложной трехчастной форме. Музыка первой части лирическая, созерцательная, выдержана в мягких пасторальных тонах, имитации в голосах носят изобразительный характер, передавая журчание ручьев, звуки пробуждающейся природы. Созданию образа способствуют преобладающие светлые мажорные тональности (G-dur, D-dur, C-dur), гибкая динамика, размер 6/8, прозрачная хоровая фактура. Тематический материал первой части песенно-танцевальный. Небольшой минорный эпизод в средней части вносит некоторое напряжение, тревогу, что отражается в резкой смене G-dur'a одноименным

минором. Спокойное звучание женского хора сменяется мощным порывом мужского хора. Оркестровая партия усиливает тревожное состояние, взволнованность которой подчеркивается минорными тональностями. Однако эта тревога постепенно рассеивается светлым, безмятежным и жизнерадостным характером музыки.

Хор № 19 «Гроза» из второй части раскрывает впечатляющую хоровую сцену, которую по праву можно назвать одним из лучших образцов музыкальной живописи, «шедевром графической изобразительности в музыке» (А. А. Альшванг).

Хор изобилует не только яркими внешними изобразительными приемами, он глубоко психологичен. Для передачи грозной стихии композитор использует всевозможные музыкально-выразительные средства: насыщенное разнообразное хоровое изложение, красочную, динамичную оркестровку, контрастную нюансировку. Сцена написана в сложной двухчастной форме, в которой первая часть представляет собой одночастную строфическую сквозную форму неконтрастного типа, а вторая написана в форме четырехголосной фуги с хором. Гайдн, являясь великолепным мастером звукописи, в небольшом двухтактном вступлении использует звучание флейты на ломаном арпеджио уменьшенного септаккорда в высоком регистре, имитирующем молнию. Гроза, сопровождаемая мощными ударами грома (*tutti* оркестра), приводит в ужас и оцепенение людей. Хор звучными восклицаниями, перекличками, а оркестр быстрыми пассажами, полиритмией, резкой сменой динамики, извилистым движением мелодии на *staccato* передает тревогу, смятение, вызванные налетевшим ураганом. Картина грозы воплощается музыкой зримо: ливень, гроза, молнии. Гайдн, используя внутренний повтор первой строки: «Ах! К нам близится гроза!» и последней «Куда бежать?» первой строфы, тем самым подчеркивает растерянность, напряженность, безысходность.

Вторая часть хоровой сцены – двойная фуга – подлинный шедевр изобразительности в хоровой музыке. В основе ее две темы: первая – нисходящая, мрачная, хроматическая – проходит в энергичном, чеканном ритме, вторая – беспокойная, мятущаяся, исполняемая в непрерывном движении. Оркестр, дублируя хор, усиливает общее звучание. Вся фуга выдержана в нюансе *f* и *ff*, и только в коде эмоциональное напряжение спадает; полифония сменяется аккордами и унисонами хора при размеренном

ритме и замирающей динамике. Оркестровое заключение в одноименном мажоре в равномерном ритмическом, как бы убаюкивающем движении построено на теме фуги, оно вносит полное успокоение в эту драматическую хоровую сцену.

Краткие выводы

Природа творческого дарования Генделя тяготела к воплощению героико-эпических сюжетов с участием больших хоровых масс. Библейские сюжеты, их героика отвечали национальному духу английского общества. В творчестве Генделя оратория окончательно стала светским жанром, который перешел в концертный зал, сохраняя связь с церковью лишь благодаря библейской тематике.

В отличие от Генделя, Гайдн отказался от героической библейской тематики. Герой его произведений – крестьянин, идиллически воспринимающий мир и окружающую природу. Отсюда демократичность его музыки, проникновение в народное искусство, в быт крестьян, их юмор, оптимизм. Народно-песенные интонации, ритмы австрийских и венгерских, а также славянских танцев и маршей пронизывают музыку Гайдна.

Произведения для изучения

Г.Ф. Гендель. Оратории «Самсон» (хоры № 3, 14, 27, 84), «Мессия» (хоры № 3, 4, 16, 20). Й. Гайдн. Оратории «Сотворение мира» (№ 11, 26), «Времена года» (№ 2, 19).

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Определите характерные черты, свойственные жанру оратории.
2. Охарактеризуйте стиль хорового письма Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна.
3. Дайте общую характеристику хоровых сцен ораторий Г. Ф. Генделя «Самсон», «Мессия»; Й. Гайдна «Сотворение мира», «Времена года».

Продуктивный уровень:

1. Определите роль и место хора в ораториях Г. Ф. Генделя.
2. Проанализируйте хоровые фрагменты ораторий Г. Ф. Генделя «Самсон» (№ 3, 14, 72, 84), «Мессия» (№ 3, 4, 16, 20).
3. Сделайте музыкально-теоретический анализ хоровых номеров ораторий Й. Гайдна «Сотворение мира» (№ 11, 26), «Времена года» (№ 2, 19).

Творческий уровень:

1. Проведите сравнительный анализ стилей хорового письма ораторий Г. Ф. Генделя и Й. Гайдна.
2. Определите особенности развития ораториального жанра в творчестве Г.Ф. Генделя.
3. Раскройте драматургию сочинений Г. Ф. Генделя «Самсон», «Мессия», ораторий Й. Гайдна «Сотворение мира», «Времена года» на примере хоровых сцен.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано музыкальные примеры по своему выбору.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Тема 6. Жанр «реквием», его происхождение и эволюция. Морально-философский характер «Реквиема» Вольфганга Амадея Моцарта, переосмысление жанра в творчестве Джузеппе Верди, «Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса, эволюция жанра мессы в творчестве Людвиг ван Бетховена

Основные вопросы

1. «Реквием» в творчестве В. А. Моцарта: новая трактовка традиционного жанра, новаторские элементы музыкального языка; музыкально-теоретический анализ хоровых номеров (№ 1 «Requiem», «Kyrie eleison»; № 2 «Dies irae»; № 7 «Lacrimosa»; № 9 «Hostias»).

2. Главные идеи культового произведения Дж. Верди «Реквием», особенности формообразования, приемов хорового письма и симфонического развития заупокойной мессы.

3. Эволюция жанра «реквием» в творчестве И. Брамса: выход за рамки культового богослужения; музыкально-теоретический анализ хоровых номеров «Немецкого реквиема».

4. Жанр «месса», его эволюция в творчестве Л. ван Бетховена. Философская концепция, грандиозность, новизна интонационного строя и формы «Торжественной мессы». Анализ хоровых номеров «Торжественной мессы» (№ 1 «Kyrie», № 2 «Gloria», № 3 «Credo», № 4 «Sanctus», № 5 «Agnus Dei»).

5. Особенности и инновации симфонической музыки Бетховена на примере финала Девятой симфонии – «Ода к радости».

Цель

Проследить эволюцию жанра «реквием» в мировой музыкальной культуре, раскрыть новаторские элементы музыкального языка заупокойной мессы в творчестве Моцарта, определить роль и место духовного жанра «реквием» в творчестве Верди, Брамса, раскрыть философскую концепцию, особенности хорового письма и формы «Торжественной мессы» Бетховена.

Ключевые понятия

Жанр, реквием, месса, полифония, лейтмотив, речитатив.

«Реквием» Моцарта, без сомнения, одно из величайших творений человеческого гения, оно относится к числу лучших созданий мирового музыкального искусства. Как считают известные исследователи творчества этого композитора Г. Аберт, Б. В. Асафьев, Д. Л. Локшин, музыковед Альфред Эйнштейн – автор главной книги, посвященной Моцарту, «Реквием» отличается необычайной строгостью стиля, сдержанностью эмоций,

лаконичностью и чистотой выражения самых тонких душевных переживаний. Б. В. Асафьев в своем труде «О хоровом искусстве» так охарактеризовал «Реквием»: «Трагически суровый, но в то же время ясный и стройный облик и тон Реквиема... ставит его высоко над многими произведениями того же рода, утопающими в роскошной неге чувственной прелести звучаний или в сентиментально элегической настроенности. Это Реквием-уникум: единый, неповторимый, рожденный из скорби творца его, смотревшего до сих пор смело и радостно в глаза солнцу». Таинственные обстоятельства, связанные с заказом сочинения, как и фатальное предчувствие композитора близости своей кончины, усугубляют трагическое величие этой музыки. Это «Моцарт, который умел быть равно даровитым и великим в коротком жизнерадостном венском вальсе и в сложной симфонии для знатоков».

Сочинение создавалось Моцартом в последние месяцы его жизни. Как известно, Моцарт писал «Реквием» с невероятным напряжением, будучи очень больным. Когда силы совершенно оставляли композитора, он диктовал музыкальный материал своему ученику Францу Зюсмайеру – и все же не успел его завершить, завещав тому закончить свое последнее сочинение. Последним написанным номером Моцарта, по мнению исследователей, является часть «Hostias», остальные номера («Sanctus», «Benedictus» и «Agnus Dei») дописаны Зюсмайером. Заключение повторяет, с иным текстом, моцартовскую музыку первой части.

Премьера «Реквиема» состоялась 14 декабря 1793 г. в Вене в церкви цистерцианцев.

Несмотря на эмоциональную сдержанность, «Реквием» воспринимается с огромным волнением; произведение проникнуто высоким гуманизмом, страстной любовью к человеку, горячим сочувствием к его страданиям. Написан на канонический латинский текст заупокойной мессы, однако далек от богослужебного культа. Разнообразными средствами музыкальной выразительности Моцарт воплощает глубочайший мир человеческих чувств и переживаний – душевное смятение, умиротворенный покой, глубину горя и страданий. Основную роль в «Реквиеме» играют хоры: из двенадцати номеров девять исполняются хором, три – квартетом солистов. Моцарт широко при-

меняет имитационную полифонию, смешанный склад письма (гармонический и полифонический). В «Реквиеме» – три фуги, каждая из них проходит дважды: «Kyrie» и «Agnus Dei» (первый и последний номера), «Domine Jesu» и «Hostias» (восьмой и девятый номера), «Sanctus» и «Benedictus» (десятый и одиннадцатый номера).

Первый номер, начинающийся словами «Requiem aeternam» («Вечный покой»), в отличие от соответствующих номеров других реквиемов, состоит из двух относительно самостоятельных частей: 1-я часть («Requiem aeternam») носит смешанный склад письма, 2-я («Kyrie eleison») – представляет двойную фугу. В оркестровом вступлении сосредоточенного характера заключено ядро темы, развертывающейся в первом, стреттном вступлении хора. В хоровом звучании тема приобретает черты мужественности. Трагически-скорбное настроение усугубляется тональностью d-moll. Эпизод гармонического склада «et lux perpetua luceat eis» («и свет им вечности воссияет») вносит некоторое просветление, создаваемое светлой переменной тональностью B-dur, что соответствует содержанию текста. Постепенно повышающаяся тесситура, вступления голосов на дробленные доли, подхватываемые взволнованным звучанием оркестра, способствуют созданию неповторимого возвышенно-трагического образа. После короткой интермедии в партии соло сопрано звучит фраза, построенная на старинной хоральной мелодии («en escilis Israel»). Она прерывается имитационными, волевого характера возгласами хора («escaudi» – «услыши»). Этому способствует оркестровое сопровождение, построенное на фанфарных интонациях острого ритмического рисунка. Заканчивается первая часть небольшим фугато, в котором сочетаются две темы (первая, начальная, взята из вступления, вторая, подвижная, – из интермедии).

Вторая половина первого номера представляет собой двойную фугу на словах «Kyrie eleison». Фуга, как и другие полифонические эпизоды, написана Моцартом с подлинным полифоническим мастерством, композитор здесь развивает традиции баховской и генделевской полифонии. Особенность его полифонии состоит в том, что гомофония не утрачивает своих «режиссирующих» функций даже в такой совершенной с точки зрения контрапункта, как эта знаменитая фуга из «Реквиема».

Обе темы фуги, контрастируя друг с другом, рельефно выделяясь, звучат одновременно. В эмоциональной трактовке этих тем сохраняются известные традиции: «Kyrie eleison» носит суровый, величественный характер, «Christe eleison» – более лиричный, светлый. Первая тема отличается ходом нисходящей уменьшенной септимы в минорной тональности, характерной для музыки XVIII в., воплощавшей трагические образы. Вторая тема наделена подвижностью, требующей от хора большой техники, – придает музыке напряженность развития и динамику. Обе темы, развиваясь, перемещаются в разные голоса по правилам двойного контрапункта. Высшая кульминация достигается в конце фуги, где все голоса останавливаются на уменьшенном вводном септаккорде, способствующем созданию предельно драматического накала. Последующая, редкая по степени выразительности пауза еще более усиливает это состояние. Короткое аккордовое каденционное заключение в темпе *adagio* звучит как обобщенный образ величия и страданий. Выделяется характерный заключительный аккорд номера – трезвучие без терции, без минорного оттенка, в котором заключен просветляющий вывод.

№ 2 «Dies irae» («День гнева») является одним из самых драматических номеров «Реквиема». Аккордовое изложение, дублирование оркестром хоровых партий, четкий ритм придают этой части устрашающе-уверенный характер. Хор написан в простой трехчастной форме. «Dies irae» – грозная картина Страшного суда решена композитором с театральной яркостью. Несмотря на относительную краткость части, динамика достигает здесь подлинно симфонических масштабов. Оркестр образно воплощает картину ужаса и всеобщего страха. На словах «*solvat saeculum in favilla*» («превратит мир в пепел») мелодический ход аналогичен началу первой части «*Requiem aeternam*», но образы эти контрастны: если в первой части звучит глубокая скорбь, то в «Dies irae» – возглас отчаяния.

Для хоровых партий басов и теноров, возникающих на фоне бурлящих, вздымающихся фигур сопровождения, характерны канонические проведения. Мелодии широкого диапазона, скачкообразные, с изломанными ритмами ярко рисуют картину Страшного суда. Им противопоставлен женский хор с молящими фразами «*voca me*» («призови меня»). Создается резкий драматический контраст.

В конце этого номера композитор ввел смелый для того времени новаторский прием в области гармонии: начиная со слов «Or supplex et acclinis» («Прошу я, молящий и преклоненный») через энгармонизмы и уменьшенные септаккорды совершил ряд нисходящих хроматических модуляций (из *a-moll* в *as-moll*, *g-moll*, *ges-moll* и, наконец, *F-dur*). Такое постепенное хроматическое понижение тональностей и ходы басов на тритон в момент вступления уменьшенного септаккорда производят впечатление все большего погружения в бездну. Это изумительный и редчайший в музыке XVIII в. пример колористического использования гармонии.

№ 8 «Lacrimosa» («Слезная») – лирико-драматическая кульминация всего произведения, один из самых совершенных образцов чистой, светлой, искренней человеческой скорби. Огромную роль в этом номере играет оркестровое сопровождение: стонущие скрипки передают рыдания, и на этом фоне звучит печальная мелодия хора. Ход с квинты на минорную терцию с последующей остановкой на вводном тоне создает состояние безысходности. Несмотря на гармонический склад изложения, каждый хоровой голос имеет ясно выраженную мелодическую завершенность. Особенно выразительна партия сопрано. Интонационную основу темы составляет мелодический оборот с широкой начальной интонацией и окончанием на слабой доле каждого такта.

«Lacrimosa» написана в двухчастной репризной форме. Тема состоит из двух повторяющихся мотивов и одного построения большого дыхания, характеризуемого непреклонным постепенным движением вверх (у сопрано от *re* первой октавы до *la* второй октавы), нарастанием динамики от *p* к *f*. Эти четыре такта создают волну огромного эмоционального напряжения. Середина – наиболее проникновенный эпизод во всем номере. Мольба («пощади его, Боже»), заключенная в тексте, тонко передана в музыке. Начинаясь собранным, компактно звучащим аккордом на *p* в достаточно высокой тесситуре, особенно у мужских голосов, крайние хоровые партии то расходятся, то сближаются, образуя как бы волны-вздохи. В основе этой фразы – уменьшенный септаккорд и его перемещения. После короткого оркестрового эпизода наступает сокращенная реприза, в которой звучит уже не жалоба-мольба – благодаря мощному

звучанию утверждение веры в жизнь. Драматическая напряженность усиливается эпизодом имитационного характера. Жизнеутверждающая направленность «Lacrimosa» проявляется и в последнем, заключительном мажорном аккорде (ре-мажор).

№ 10 «Hostias» («Жертвы») представляет собой прелюдию и фугу. Прелюдия написана в хоральном, гармоническом складе. По структуре представляет собой двухчастную репризную форму с заключением. Первая часть звучит безмятежно, просветленно, умиротворенно, чему способствуют светлая тональность (Es-dur), неторопливый темп, ритмически ровные, размеренные аккорды, плавное голосоведение и выразительная мелодия верхнего голоса. Вторая часть контрастна первой. Спокойное течение мелодии прерывается резкими, полными трагизма возгласами в высокой тесситуре в звучании *f* и ответами (как эхо) в низкой тесситуре в звучании *p*. Такой эмоциональный взрыв производит особенно сильное впечатление благодаря сопоставлению тональностей B-dur и h-moll. Заключение возвращает состояние покоя и умиротворенности, подготавливая гармонически тональность фуги (g-moll).

В «Hostias» целиком используется fuga из предыдущего номера – «Domine Jesu». Энергичные вступления, пунктирный ритм, упорное повторение одного звука придают теме волевой, настойчивый, мужественный характер, однако нисходящие, секундовые окончания фраз несколько смягчают характер темы. В экспозиции тема проходит в тонико-доминантовом соотношении по всем голосам от баса к сопрано. В разработке имитационно проводятся элементы темы и начальный мотив противосложения. Разработочный характер тема сохраняет и в третьем разделе: тема проводится у сопрано в обращении. Для разработки характерно секвенционное движение. Выдержанный органнй пункт на доминанте относительно устойчиво звучащего соль-минора готовит тональную репризу. Дальнейший материал тематически новый; в нем выделяется выразительная напевная мелодия верхнего голоса. Тема коды ритмически близка основной теме, она энергичная, волевая, для нее характерны широкие ходы голоса, высокая тесситура. По приемам полифонического изложения кода напоминает шеститакт эпизода разработки-репризы. Заключительный раздел коды – гармонического каденционного плана, с выдержанной тоникой в верхнем голосе. Заканчивается номер в одноименном мажоре (G-dur).

«Реквием» является последним творением, «лебединой песней» великого композитора, гимном светлой скорби и печали и утверждающей веры в жизнь. Сочинение отличается новой трактовкой традиционного жанра путем включения черт оперного стиля, новаторскими элементами музыкального языка, использованием композиционных особенностей построения формы, интонационно-тематических и тональных связей между частями. «Реквием» Моцарта имеет выдающееся художественное значение в мировой культуре.

Жанр реквиема в творчестве Джузеппе Верди

«Реквием» Верди, композитора, творчество которого признается кульминацией развития итальянской оперы XIX в., является его единственным крупным сочинением, написанным не в оперном жанре. Исследователь творчества Верди Л. А. Соловцова отмечает в своей монографии, что впервые мысль о создании реквиема возникла у композитора после смерти Россини в 1868 г. Толчком же к завершению работы над «Реквиемом» стала смерть в 1873 г. друга, одного из очень известных людей Италии того времени – поэта и романиста Алессандро Мандзони. Верди написал «Реквием» к первой годовщине смерти Мандзони. В 1874 г. в Милане в церкви Св. Марка состоялась премьера «Реквиема», дирижировал сам автор, участвовали лучшие солисты, четырехголосный хор и полноценный симфонический оркестр. Успех был огромный. Через несколько дней состоялись три концертных исполнения в театре La Scala, а в 1875 г. «Реквием» прозвучал в Париже, Лондоне, Берлине и Вене, и всюду с неизменным успехом. Католическое духовенство не одобрило светский характер музыки «Реквиема» Верди и обвинило композитора в вольном обращении с текстом церковной службы. И действительно, «Реквием» Верди не похож на традиционную католическую заупокойную мессу, кроме традиционного латинского текста, никакой другой связи с культом в нем нет.

Музыка этого произведения передает всю гамму глубоко личных чувств и переживаний в связи со смертью человека, перед которым Верди преклонялся с юности и которого считал «образцом добродетели и патриотизма». Широкие мелодиче-

ские напевы, подобно оперным мелодиям композитора, выразительны и доходчивы, его музыкальный язык также образно конкретен, как и язык его лучших опер. Типичными для стиля «Реквиема» являются сопоставления различных образов и настроений, ярчайшая контрастность. Композитор воплощает потрясающую по реализму картину мировой катастрофы и страха смертного человека перед ней – и тут же переходит к глубокому, порой интимному переживанию отдельной человеческой личности. Как отмечают исследователи, композитор в этом сочинении поднимает тему огромной философской значимости: человек и Вселенная, смерть человека и бессмертие его мысли, ответственность за все, что было сделано им на земле, и уверенность в правоте своего жизненного дела. По глубине и силе внутреннего содержания – это лучшее творение композитора.

Верди создал произведение глубоко драматическое, с присущей романтизму остротой переживаний. По стилю «Реквием» близок его поздним операм, и прежде всего одновременно создававшейся опере «Аида»; особенно это относится к многочисленным ариозо, ансамблям, дуэтам, терцетам, квартетам – с типично итальянской оперной кантиленой. Оркестр не только аккомпанирует певцам, но и воплощает яркие красочные картины. «Реквием» состоит из семи частей, скрепленных повторением наиболее значимых эпизодов, интонационным родством тематического материала. Сочинение воспринимается как единое художественное целое, монументальное музыкальное произведение с ясной логикой симфонического развития.

«Реквием» начинается скорбным, сосредоточенным хором, играющим роль эпического пролога к трагедии. Проникновенный хор, полный сосредоточенности, почти шепотом произносит скорбную мольбу о вечном покое на фоне печально ниспадающей мелодии у засурдиненных струнных. Неожиданная, но мягкая смена колорита в полифоническом эпизоде «Kyrie» подчеркивает слова о «свете вечном» светлой мажорной темой, воспринимаемой как луч света среди скорби. Контрастом выступает средняя часть, представляющая собой мужественное энергичное фугато «Te decem hymnus». Часть «Kyrie eleison, Christe eleison» воспринимается сквозной сценой: начинается энергичным теноровым соло, вырастающим в квартетное, а затем и в хоровое звучание.

Вторая часть «*Dies irae*» является основным драматическим зерном «Реквиема». «Это один из лучших номеров “Реквиема”, поэма-пейзаж, созданный с такой же образной конкретностью, как сцены “Грозы” в “Риголетто” и “Бури” в “Отелло”» (Л. А. Соловцова). В этой части раскрывается главная идея произведения – столкновение величия мощи неба и страдающего, смятенного человечества. Ряд хоровых и сольных эпизодов, сменяющих друг друга, рисуют картину гибели Вселенной. Трубы, возвещающие о часе Судного дня, дне искупления, образ грозного, неумолимого Судии – все эти эпизоды, написанные с театральной выпуклостью и конкретностью образов, повествуют о мировой катастрофе. Они чередуются с лирически-скорбными эпизодами, повествующими о страданиях, трепете и мольбах смятенного человечества.

Основной хор «*Dies irae*» является лейттемой, представленной нисходящей хроматической темой унисонного хора, звучащей на фоне мощных аккордов *tutti*, разрываемых паузами, тревожных трелей флейты пикколо и низвергающихся потоков струнных. По своей структуре состоит из девяти ярких контрастных эпизодов. По стихийности размаха, драматизму, эмоциональному накалу чувств музыка напоминает знаменитую фреску Микеланджело Буонарроти «Страшный суд». Интонации темы Страшного суда проходят через весь «Реквием». Для Верди это не Судный день как таковой, а безжалостное вторжение смерти. В этой центральной драматической части композитор своеобразно использует голоса – в хоровых партиях нет обычной распевности, вокальности. Для них характерно инструментальное звучание, что особенно прослеживается в начальной хроматической теме и сухих, резких речитативных репликах, возгласах ужаса и стона.

Впечатляет эпизод «*Tuba mirum*» («Труба дивная»), вырастающий из интонаций темы Страшного суда, не уступающий ей по силе. Начинается развернутым симфоническим вступлением: грозные фанфары звучат все ближе на фоне барабанной дроби. Композитор достигает редкой рельефности образов, используя переключки труб, находящихся в оркестре, с трубами, помещенными в отдалении, за кулисами.

Переключение эмоций на сугубо личные, создающие галерею тонких человеческих переживаний, происходит в терцете «*Quid*

sum miser», а также в лирическом, полном чувства «Adagio» под жалобный аккомпанемент фагота – напоминает лучшие страницы вердиевской оперной лирики.

Внутренний конфликт заложен и в самом «Dies irae». С наибольшей рельефностью он проявляется в центральном эпизоде «Rex tremendae», построенном на сопоставлении и развитии двух контрастируемых тем. Первая, появляющаяся в устремленном унисонном звучании басов и оркестра, под гул литавр, – образ величия и непоколебимости вселенского Судии; вторая, певуче гибкая, имитационно развивающаяся тема, – мольба о помиловании «Salva me».

Далее один за другим следуют три лирических эпизода: светлый, спокойный женский дуэт «Recordare» («О припомни, Иисусе»), ариозо тенора «Ingemisco» («Я вздыхаю, с грешным схоже») и величавое скорбное соло баса «Confutatis» («Суд изрекши посрамленным»), подводящее к новому вихрю «Dies irae». После потрясающе трагичного es-moll-ного аккорда грохот и гул мгновенно исчезают, точно проваливаясь в бездну, всё отступает и остается одинокая душа, молящая и плачущая в «Lacrimosa». Мрачным и грозным образам противостоят светлые лирико-созерцательные. Завершающий «Dies irae» квартет с хором «Lacrimosa» («Слезный этот день настанет») отличается проникновенной мелодией удивительной красоты с секундовыми интонациями вздохов.

Часть третья «Offertorio» («Приношение даров») представляет собой декоративно-созерцательный квартет солистов.

Четвертая часть – ликующий «Sanctus» («Свят») написана в сложной полифонической форме двойной фуги, исполняемой двумя хорами.

Часть пятая «Agnus Dei» («Агнец Божий») – один из вдохновенных лирических страниц «Реквиема», представляет собой сдержанный, отрешенный дуэт женских голосов, написанный в форме вариаций в старинном стиле на тему средневекового церковного песнопения. В этом номере композитор соединил традиции старых мастеров с индивидуальными особенностями собственного стиля. Простая мелодия излагается сначала а cappella в октавном удвоении женского хора, затем повторяется хором и оркестром в унисон, в дальнейшем варьируется.

В сравнительно небольшом № 6 «Lux aeterna» («Свет вечный»), построенном на контрасте света и тьмы, постепенно возвращаются настроения первой части.

Седьмая часть «Libera me» («Освободи меня, Господи») представляет грандиозный по своим масштабам эпилог. Он открывается страстным, выразительным речитативом солистки; затем проходят основные темы «Dies irae» и «Requiem aeternam». Композитор завершает свое произведение не традиционной молитвой о вечном покое, а монументальной фугой «Libera me», в теме которой присутствуют интонации «Rex tremendae». Трагически и мужественно звучит последняя часть «Реквиема».

«Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса

Одним из наиболее известных и часто исполняемых крупных произведений Брамса является «Немецкий реквием». Композитор обходится смешанным четырехголосным хором, двумя солистами, обычным составом оркестра, к которому прибавляет только две арфы (в крайних частях), партию органа обозначает *ad libitum*. Напряженная работа по созданию «Реквиема» велась композитором в период с 1857 г. по 1859 г. После исполнения этого произведения в Бремене, принесшего Брамсу славу, «Реквием» зазвучал во многих городах Германии; позднее премьеры состоялись в Лондоне, Париже и Петербурге.

Исследователь М. С. Друскин в монографии «Иоганнес Брамс» отмечает, что по художественным достоинствам «Реквием» Брамса не уступает подобным же сочинениям Берлиоза или Верди, хотя сильно от них отличается. Композитор отказался от традиционного канонического текста заупокойной мессы, заменив его другим – немецким переводом Старого и Нового Завета, выполненным Мартином Лютером. Если канонический текст в обобщенном виде представляет собой молитву об усопших, которым предстоит Страшный суд, то псалмы Давида в переводе на немецкий язык, вошедшие в «Немецкий реквием», напротив, несут слова утешения и надежды. Отличия состоят не только в тексте, но и в новом видении содержания «Реквиема». «Брамс не живописует ужасов “страшного суда”, не обращается с мольбой о покое для усопших – он находит слова

ласки и тепла, идущие от сердца к сердцу, для тех, кто потерял близких («Я хочу вас утешить, как мать утешает», – поется в хоровом рефрене пятой части); он стремится вселить в души страждущих и несчастных бодрость и надежду. Сладостная печаль и эпическая мощь – основные сферы выразительности этой партитуры» (М. С. Друскин).

В окончательной редакции «Реквиема» семь частей, хор звучит во всех семи частях этого сочинения. Исследователь творчества Брамса Е. М. Царева указывает на хорал «*Wer nur den lieben Gott läßt walten*», интонации, дух единения которого скрепляют все произведение.

Первая часть «*Selig sind, die da Leid tragen*» («Блаженны плачущие, ибо они утешатся») посвящена памяти усопших, она полна сдержанной скорби, написана в двойной трехчастной форме (A B A¹ B¹ A² + кода). Начинается произведение с имитационного проведения сумрачного мотива альтов в оркестре, после чего вступает хор (хорал) со словами утешения. В этой части слиты воедино разные состояния духа: твердость (хоральный мотив в оркестровом вступлении), томление (мотив гобоя), страдание и слезы (мотив «вздохов», распевы на слове «*weinen*» – «плакать»), сумрачные погружения в звучание низкого регистра (подчеркнуты тембром тромбонов) и, наконец, радость, получающая здесь лирическое выражение. Частые паузы в звучании хора выделяют значимость оркестровых эпизодов. Индивидуальность первой части подчеркнута оркестровкой: исключение тембров скрипок, кларнетов, труб создает колорит тускловатый и приглушенный, но на этом фоне особенно светло звучат сопрано, завершающие первую часть «мотивом радости», проникновенно, умиротворенно.

Вторая часть «*Denn alles Fleisch, es ist wie Gras*» («Ибо всякая плоть – как трава») повествует о неизбежности смерти, ничтожности и тщете земного существования. Состоит из двух разделов: первый представляет собой похоронный марш-сарабанду в размере 3/4 (редчайший случай в музыкальной литературе). Звучит трагическая тема, передающая мрачное и фанатичное шествие смерти-косца («Смерть-косец» – название одной из немецких народных песен, обработанных Брамсом для хора). Вначале она проходит в оркестре, а затем вариационно повторяется вместе с хором во фригийском варианте, испол-

няющим в октаву мелодию, интонационно близкую григорианскому хоралу «Dies irae».

Контрастом к «шествию смерти» предстает образ светлой надежды. Средства, используемые композитором, близки его песням на народные тексты: каждому звуку мелодии соответствует аккорд, что усиливает черты хоральности. Хоровые голоса дублируются оркестровыми.

После репризы следует второй раздел «Allegro non troppo», представленный двойной фугой. Это гимн радости – разительный контраст похоронному маршу. Фуга построена в свободной форме, в ней нет традиционной экспозиции тем. Первая тема генделевского характера, энергичная и волевая, отличается широкими ходами мелодии, пунктирным ритмом с элементами миксолидийского лада; за темой следует многоголосный ответ («Die Erloseten des Herrn werden»). Перед проведением второй темы на возгласах хора «Freude, Freude» («Радость, радость») проходит интермедия. Вторая тема, написанная также в духе музыкального почерка Генделя, звучит одновременно в двух партиях сопрано и теноров (в увеличении). Внезапно, вместе с резкой сменой динамики (*f* – *p*), появляется небольшой эпизод аккордового склада на слова «Und Schmerz und Seufzen wird weg» («Печаль земная им там чужда станет»), который можно рассматривать как вторую интермедию. Реприза начинается в основной тональности (B-dur) с проведения первой темы у басов. Она воспринимается как логическое завершение стретных проведений темы. Фуга заканчивается кодой с эффектным спадом звучности, приводящей к тихому умиротворению.

Третья часть «Реквиема» «Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss» («Господи, научи меня...») также представляет собой контрастно-составную форму. Диалогу между баритоном соло и хором противостоит мощная фуга. Соло баритона звучит словно голос земного страдания. Очертания темы строги и мужественны, мелодия, несмотря на ее большой диапазон, слагается из попевок хорального склада: в них слышны интонации основного для всего сочинения хорала, а также интонации будущей темы фуги. Главной особенностью фуги является то, что она почти целиком построена на постоянном звучании органного пункта (тоники D-dur).

Четвертая часть «Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!» («Как вожделенны жилища Твои, Господи сил!») и пятая часть «Ihr habt nun Traurigkeit» («Так и вы теперь имеете печаль») – лирический центр произведения. В четвертой части встречаются эпизоды хорального склада, а также эпизоды, выдержанные в духе немецкой лирической песни с элементами полифонии. Примечательно, что хорал и песня написаны на один и тот же текст. В пятой части мягкие, теплые фразы солистки сопрано великолепно сочетаются с хоральным, сдержанным звучанием хора. Это образ утешения, предстающий в облике светлой колыбельной. Мелодические линии оркестровой темы и вокальной партии складываются из уже знакомых интонаций.

Шестая часть «Denn wir haben hie keine bleibende Statt» («Ибо не имеем здесь постоянного града») строится по принципу контрастно-составных форм, где после монолога солиста звучит грандиозная двойная fuga. Эта часть содержит наиболее традиционный для реквиема образ: трубит труба, и мертвые воскресают. Однако Брамс в этой части не живописует картину Страшного суда, здесь ничего не говорится о грешниках. Основная мысль отрывка из Первого послания апостола Павла к Коринфянам – «Поглощена смерть победою» рождает противопоставление бурно-драматического до-минора и триумфального до-мажора кульминационной fugи.

Седьмая часть «Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben» («Блаженны мертвые, умирающие в Господе») – царство покоя – содержит в себе черты тонально-тематической репризы всего произведения. Она непосредственно связана с первой частью.

В заключении звучит тема из первой части, утверждающая основную тональность (F-dur) и образную сферу «Реквиема».

В «Немецком реквиеме» Иоганнес Брамс отразил традиции национальной хоровой культуры, и прежде всего связь с немецкой народной песней, хоралом. Композитор воскресил принципы баховского и генделевского письма, усилил романтические черты: высокая эмоциональность, сердечная отзывчивость сочетаются с просветленной философской лирикой. Лиризм и эпическая мощь – ведущие образные сферы этого сочинения. «Немецкий реквием» оказал огромное влияние на последующую эволюцию жанра.

Эволюция жанра мессы в творчестве Людвига ван Бетховена

Бетховен родился в эпоху, которая лучше всего соответствовала его натуре, – эпоху, богатую великими общественными событиями, одно из которых – государственный переворот во Франции 1799 г. (переворот 18 брюмера), ставший концом Великой французской революции и установлением диктатуры Наполеона Бонапарта. Идеи революции оказали сильнейшее воздействие на композитора, его мировоззрение, творчество. Одной из ведущих идей композитора стала идея героической борьбы. Однако не только общественные события, но и личная жизнь композитора способствовала тому, что героическая тематика заняла в его творчестве основное место. Бетховен от природы был одарен пытливым, деятельным умом философа, его интересы распространялись на политику, философию, литературу, религию, естественные науки. Творческий потенциал Бетховена, поистине необъятный, противостоял страшнейшему недугу – наступлению глухоты.

На пороге зрелости (в написанной в ту пору Третьей симфонии – Героической, 1803), по словам П. И. Чайковского, раскрылась впервые необъятная сила творческого гения Бетховена. Людвиг ван Бетховен вошел в историю музыкального искусства как гений симфонической музыки, мастер монументальных героико-драматических концепций, напитанных идеями эпохи Просвещения и Великой французской революции. К хоровым сочинениям композитора относятся две мессы – Месса C-dur и «Торжественная месса» D-dur, оратория «Христос на Масличной горе», три кантаты – две из них, так называемые императорские, и кантата «Славное мгновение», хоры «Морская тишь и счастливое плавание», «Союзная песня», написанные на слова Гёте. Огромное значение играет хор в финале Девятой симфонии, в «Фантазии для фортепиано, хора и оркестра», в музыке к «Афинским развалинам» и к «Королю Стефану», меньшая роль отведена ему в опере «Фиделио».

Значительные произведения для хора и оркестра («Торжественная месса», финал Девятой симфонии) созданы композитором в последние годы его жизни. Исследователь Д. Локшин отмечает, что хоровая звучность помогала композитору с наи-

большей простотой и доступностью воплотить в музыке глубокие философские замыслы.

К монументальному, гениальному творению, обращенному к жанру церковной музыки, относится «Торжественная месса» D-dur (1818–1823), написанная для четырех солистов, хора, большого оркестра, усиленного группой духовых инструментов и органа. Поводом для создания этого сочинения явилось посвящение эрцгерцога Рудольфа (давнего покровителя и друга композитора) в сан архиепископа. Месса писалась одновременно с Девятой симфонией и фортепианной сонатой op. 106, она родственна им по глубине постановки философских вопросов, грандиозности, новизне интонационного строя и формы.

Произведение состоит из традиционных пяти частей: «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei». Несмотря на то, что сочинение основывается на литургическом латинском тексте, оно не имеет ритуально-церковного смысла, отстранённо от церковных догматов. Ни по масштабам, смыслу, форме «Торжественная месса» не предназначена для церковного исполнения; в ней проявляется стремление к свободе, независимости человеческой мысли, господствует дух беспокойства, сомнения, однако вера в жизнь преодолевает мучительные философские искания.

Композитор рекомендовал исполнять «Торжественную мессу» в концерте в виде оратории. В ней находят воплощение гуманистические идеи, а также идеи борьбы светлого и темного начал. В мессе, особенно в последней ее части «Agnus Dei», слышатся интонации, близкие «теме радости» из Девятой симфонии. Воплощение значительных идей и разнохарактерных образов, как и в симфонии, так и в мессе, потребовало от композитора сложной композиции. Основным содержанием произведения является страдающая человеческая личность, взывающая к пощаде, призывающая надежду, просящая о «мире внешнем и внутреннем».

В «Торжественной мессе» отразились черты позднего стиля Бетховена: использование различных полифонических приемов, начиная от небольших имитационных построений до развернутых фугированных эпизодов, пронизывающих произведение; обращение к традициям предшественников (Палестрина, Лассо, Бах, Гендель); сопоставление эпизодов величавых, героических,

лирических – то согретых светом надежды, то полных страдания, философских размышлений и всеобщей радости. Композитор часто использовал темы, близкие хоралу, а также средневековые лады, иллюстративные приемы, связанные с восхождением, нисхождением; также приемы, типичные для оперы или музыки к драме, например оперный речитатив.

Бетховен восхищался Божественным в природе, в искусстве, в человеческой натуре. Когда композитор достиг вершины своего мастерства и, одновременно, вершины своих земных страданий вследствие наступления глухоты, к нему вернулась потребность написать духовное произведение. Композитор назвал «Торжественную мессу» «своим самым великим и самым удачным произведением». Премьера «Торжественной мессы» состоялась в Петербурге в 1824 г. по инициативе князя Н. В. Голицына, почитателя творчества Бетховена. Исполнителями были Придворная певческая капелла и филармонический оркестр.

Для мессы характерна цельность композиции, между ее частями существует интонационная (почти «лейтмотивная») связь. Строгий тональный план объединяет все произведение, выделяются господствующие тональные центры – D-dur и B-dur. Каждая из пяти частей представляет собой законченное произведение, состоящее из ряда контрастных эпизодов, индивидуальных в музыкальном отношении.

«Kyrie eleison» написана в трехчастной форме: две крайние части, торжественные и величественные, противопоставлены средней, лирического характера, выражающей мольбу, чувство душевной слабости и печали. Первый образ, торжественно-величавый, характеризуется блестящей инструментально-концертной музыкой, построенной на чередовании эпизодов гармонического и полифонического склада; второй же – трогательной вокальной кантиленой, построенной на имитации в различных голосах квартета солистов, хора коротких ниспадающих возгласов и выразительной, певучей темы широкого дыхания. Главной особенностью «Кюрие» является мужественно-жизнеутверждающий тон в отличие от большинства «Кюрие» месс других авторов (Бах, Гайдн, Моцарт), имеющих, в основном, лирический, трогательно-грустный или скорбный характер. Основная бетховенская концепция первой части – победа сил света и жизни над силами мрака и смерти, она решена композитором в мажорных, просветленных тонах.

Ликующая, триумфальная «Gloria» представляет развернутую композицию, состоящую из нескольких контрастных эпизодов, объединенных в единую форму, близкую к сонатной. После нескольких тактов унисонного пения в низком регистре на *p* внезапно вторгается тема «Adoramus te» на *sf*. Мощные унисоны оркестра и хора чередуются со стретными проведениями темы в разных тональностях (D-dur, Es-dur, F-dur). В оркестре прослеживаются интонации Девятой симфонии. Завершается прославление фугой, хоровые партии которой изобилуют сложными мелодическими поворотами, скачками, имеют чисто инструментальный характер. В коде снова звучит хоровой унисон.

Второй эпизод «Gratias» (B-dur) исполняют солисты; он полон проникновенного, трогательного чувства, лирически-певучей мелодии, в которую вскоре врывается новая грозная тема «Domine Deus» («Господи, Боже, царь небесный») с октавными скачками в хоровых партиях. Третий эпизод «Qui tollis» («Который берешь на себя мир, помилуй нас») также звучит вначале у солистов, затем к ним присоединяется хор. Тема у сопрано-соло характеризуется теплотой, человечностью, ее интонации родственны теме из «Kyrie».

В основе третьей части «Credo» (B-dur) лежит танцевальная тема, это редкий в творчестве Бетховена пример звуковой образительности. Следуя традиции предшественников (Бах, Палестрина), Бетховен передает нисходящей мелодией слова «Сошедшего с небес». Традиционный канонический текст о страданиях и смерти Иисуса Христа в молитве «Credo» носит у композитора выразительную трактовку в темпе *adagio espressivo* с характерным ритмом, резкими синкопами, интонациями страдания, где важное значение имеет уменьшенный вводный септаккорд. Сложная, грандиозная по размаху, двойная fuga венчает «Credo».

Часть «Sanctus» трактована необычно. Если в музыке композиторов предшествующего поколения она почти всегда самая торжественная, блестящая, величественная, то Бетховен трактует ее иначе: в начале этой части пишет «andacht» – благоговейно; музыка проникновенна, передает глубокое, сосредоточенное размышление. И лишь затем – «allegro pesante», музыка полна радости и ликования. Оркестровая прелюдия, следующая за «Sanctus», не имеет ничего общего с музыкой традиционной ка-

толической церковной мессы; она таинственна и сумрачна, подобный колорит создается звучностью флейт в низком регистре, разделением альтов и виолончелей, отсутствием скрипок. В последнем оркестровом эпизоде очень светло и нежно звучит солирующая скрипка в высоком регистре, словно с высоты спускается ослепительный свет, она подводит ко вступлению «Benedictus» («Благословен»). Нежную, трогательную, пасторального характера тему подхватывают солисты.

В следующем хоровом номере «Agnus Dei» Бетховен затрагивает тему мира. На партитуре последней части композитор написал: «Я молю о мире внешнем и внутреннем». Эта мольба приобретает живое, волнующее, конкретное звучание в музыке. Открывается часть развернутым вступлением в тональности *h-moll*, ведущим к последующему драматическому повествованию. Солисты и хор повторяют мольбу о мире: «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»). Эта тема изложена в виде фугато, мелодия песенно-танцевального характера, близка к народным напевам. Короткий текст «Dona nobis pacem» широко и разносторонне разработан композитором, эта фраза носит наиболее обобщенное и утверждающее выражение. Неожиданно врывается образ войны, обрисованный в музыке со всей конкретностью программного симфонизма. Разрушение покоя мирной жизни ярко подчеркивается тональным сдвигом (*D-d* и *B-b*). Приглушенным ударом литавр и фанфарам труб отвечает «боязливый» (по авторской ремарке) речитатив солистов. Тема заключительной «победной» фуги нота в ноту повторяет тему «Hallelujah» знаменитой жизнеутверждающей оратории «Мессия» Генделя, которого Бетховен называл «величайшим из когда-либо существовавших композиторов». Образы мирной жизни уже не могут возвратиться вновь. Сила и мощь оркестрового эпизода *presto*, полного внутреннего кипения и борьбы, выходит далеко за пределы молитвенного текста. В звучании *tutti* хора и оркестра «Торжественная месса» заканчивается ликованием, прославляющим веру в жизнь.

Полифонический склад изложения пронизывает всю фактуру «Торжественной мессы», являя высокую контрапунктическую технику и связь с традициями. Композитор часто использует внезапные контрасты, регистровые и динамические, связывая их с выразительным значением слов, а также изобразительные

средства. Несмотря на то, что основу мелодий мессы составляет григорианский хорал, стиль бетховенской мессы в корне отличен от традиционного, что объясняется небывалым разнообразием и масштабом выраженных в ней человеческих переживаний. В этом сочинении Бетховена нашли яркое воплощение глубокие и сильные чувства, образы смятения, страха, а также светлые образы, поразительные по своей проникновенности, чистоте, выражающие не столько радость, сколько надежду.

«Действительно, значение этого гениального произведения в его лирической проникновенности и искренности. При всем величии своем «Торжественная месса» должна быть понятна и доступна непосредственному восприятию большинства людей, потому что язык ее – все-таки язык глубокого и сильного чувства, не теряющий эмоциональной выразительности на всем протяжении колоссального по размерам интенсивного роста сочинения. Зато в отношении исполнения месса содержит непомерные трудности. Если они не преодолены, то это обстоятельство тотчас отзовется на восприятии: месса покажется длинной и скучной. Поэтому хорошее ее исполнение – великий художественный искус» (Б. Асафьев).

Ромен Ролан назвал «Торжественную мессу» и Девятую симфонию – гениальными произведениями Бетховена. Они «отражают внутренние противоречия, борьбу композитора с самим собой». В мессе – этом «гимне возрождения – Бетховен воспевает силы, возвращенные ему природой и Богом. Здесь соединено все: тревога, подавленность, молитвенные порывы, воспоминания, сожаления, отчаяния, нежность, грусть, любовные излияния, героика, борьба, потоки гордости и радости».

Венчает творческий путь великого композитора Девятая симфония, которую Роллан назвал «второй мессой», провозглашающей «братство всех народов, объединенных в Боге».

Исследователь А. А. Альшванг считает, что по сравнению с предыдущими симфониями Девятая охватывает гораздо более широкий круг образов, идей и переживаний, общий тон ее более эпичен, повествователен, размеры монументальнее. Симфония характеризуется наиболее прогрессивными особенностями героического стиля Бетховена: народностью, доступностью музыкального языка, монотематизмом и монолитностью формы.

Новаторство этого гениального произведения заключается в том, что впервые в истории симфонической музыки композитор присоединяет к оркестру хор и голоса певцов-солистов. В основу финала симфонии положен поэтический текст «Оды к радости» Шиллера, вызвавший громадный отклик в кругах немецкой молодежи, воспринимавшийся ими как призыв к всеобщему братству людей и как пламенный клич, зовущий на борьбу за этот идеал. Бетховенская «ода» дышит неукротимой страстью.

Финал Девятой симфонии делится на две части: инструментальное вступление и вокально-инструментальный раздел. Во вступлении главенствуют два элемента: «фанфара ужаса» (по выражению Вагнера) – подобный своего рода вариант главной темы первой части – и строго ритмованные речитативы виолончелей и контрабасов; эти два элемента вступают в «гневный диалог», приводящий к оригинальному эпизоду, где все три предыдущие части симфонии напоминают о себе краткими интонациями своих тем. Заканчивается инструментальное вступление проведением «темы радости» и ее вариаций. В основе этой темы лежит простой песенный напев народного склада, характера марша-гимна. «Тема радости» проходит в одиннадцати вариациях, они, в основном, представлены чередованием массовых жанров – песни, марша, танца. Интонационной ровности «темы радости» противостоят размашистые ходы второй, речитативной темы финала «Обнимитесь, миллионы». Постепенное нарастание звукового материала происходит от спокойной, певучей, торжественной массовой песни, через грандиозный марш, к величественному речитативу, призывающему миллионы к единению, до массово-триумфального ликующего танца. В фугато темы получают обобщенную форму.

Великие творения Бетховена объединяет философско-этическое содержание, монументальный характер, героические идеалы, масштабность композиций, сложность форм, использование различных полифонических приемов для выражения образа, его действенности.

Краткие выводы

«Реквием» Моцарта, являясь лучшим образцом жанра заупокойной мессы, отражает суровую эпичность и вместе с тем проникновенную лирику. Композитор-классик сочетает в своем сочинении черты музыкаль-

ных форм, идущих от Баха, Генделя, предвосхищая тем самым будущую романтическую эпоху.

Верди в своем «Реквиеме» раскрывает сложнейшую гамму человеческих чувств, поднимая тему философского значения: человек и Вселенная, смерть и бессмертие. Композитор, соединив незыблемые приемы католической церковной полифонии, театрально-оперного искусства и симфонической музыки, воплотил потрясающую по реализму картину всемирного Страшного суда, страха смертного человека перед ней.

«Немецкий реквием» Брамса – заупокойная месса не на литургический латинский текст, а на слова Священного Писания в переводе на немецкий язык Мартина Лютера. В этом шедевре зримо сочетаются высокая эмоциональность, сердечная отзывчивость с характерной для Брамса просветленной философской лирикой.

«Торжественная месса» Бетховена, приближающаяся по своему философскому содержанию к его Девятой симфонии, ни по своему содержанию, ни по музыкально-выразительным средствам не укладывается в традиционные рамки канонического церковного жанра. В ней ярко находят воплощение гуманистические идеи, идеи борьбы добра и зла. «Торжественная месса», являясь смелым новаторским сочинением композитора, способствовала дальнейшей эволюции церковных жанров. Выдающаяся Девятая симфония Бетховена была написана в нестандартной для того времени музыкальной форме, что непосредственно выразилось в объединении инструментальных частей с симфонически-хоровым финалом, тем самым отобразив великие движения революционной эпохи. Композитор, завершая эпоху музыкального классицизма, во многом предвосхитил сочинения романтиков, а представители музыкального направления «романтизм», в свою очередь, продолжили традиции бетховенской музыки.

Произведения для изучения

В. А. Моцарт. Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae», № 7 «Lacrimosa», № 9 «Hostias»); *Дж. Верди.* Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae»); *И. Брамс.* Немецкий реквием (№ 1 «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» – «Selig sind, die da Leid tragen», № 4 «Как вожделены жилища Твои, Господи сил!» – «Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!»), № 6 «Ибо не имеем здесь постоянного града» – «Denn wir haben hie keine bleibende Statt»); *Л. ван Бетховен.* Торжественная месса (№ 1 «Kyrie»), финал Девятой симфонии – «Ода к радости».

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Дайте общую характеристику вокально-симфоническому сочинению «Реквием» В. А. Моцарта.
2. Раскройте особенности духовного жанра «реквием» в творчестве Дж. Верди.

3. Назовите важнейшие отличительные черты «Немецкого реквиема» И. Брамса.

Продуктивный уровень:

1. Сделайте музыкально-теоретический анализ хоровых фрагментов «Реквиема» В. А. Моцарта (№ 1, 2, 7, 9), «Реквиема» Дж. Верди (№ 1, 2), «Немецкого реквиема» И. Брамса (№ 1, 4, 6).

2. Определите роль и место «Торжественной мессы» Л. ван Бетховена в эволюции церковного жанра мессы (основная концепция произведения, традиции и новаторство).

3. Проанализируйте хоровые номера «Торжественной мессы» Л. ван Бетховена (№ 1, 2, 3, 4, 5) и финал Девятой симфонии – «Ода к радости».

Творческий уровень:

1. Проследите эволюцию жанра «реквием» в мировой музыкальной культуре.

2. Сделайте сравнительный анализ крупных вокально-симфонических произведений разных стилистических эпох («Реквием» В. А. Моцарта, «Немецкий реквием» И. Брамса, «Реквием» Дж. Верди).

3. Сравните «Торжественную мессу» Л. ван Бетховена с произведениями композиторов-классиков, обращавшихся к церковному жанру мессы.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано музыкальные примеры из произведений В. А. Моцарта, Дж. Верди, И. Брамса, Л. ван Бетховена, включенные в викторину (с. 347–351).

Тема 7. Кантатно-ораториальные произведения в творчестве композиторов-романтиков

Основные вопросы

1. Новаторские черты композиторского стиля Франца Шуберта – зачинателя лирико-романтической эпохи в музыке.

2. Месса G-dur Франца Шуберта – особенности трактовки, образного строя и музыкального языка.

3. Кантата «Венгрия» Ференца Листа. Листовские принципы монотематизма в «Гранской мессе».

4. Кантатно-ораториальные произведения Феликса Мендельсона (оратории «Павел» и «Илия») – особенности хорового письма.

5. Творческий портрет Роберта Шумана – полярные сферы его художественного мировоззрения.

6. Оратория «Рай и Пери» как новый музыкально-поэтический жанр в творчестве Роберта Шумана.

5. Жанр заупокойной мессы в музыкальном наследии Роберта Шумана («Реквием» Des-dur, «Реквием по Миньоне»).

Цель

Раскрыть особенности музыкального стиля крупных вокально-симфонических произведений в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

Ключевые понятия

Оратория, реквием, месса, вокально-симфоническая поэма, кантата.

В историю музыки австрийский композитор **Франц Шуберт** (1797–1828) вошел как автор получивших всемирную известность песен. Только в XIX в. музыковеды начинают изучать его творчество, композиторский дар в других жанрах, отмечают неповторимость и независимость его музыкального мышления, по словам Ференца Листа, «поэтичнейшего из музыкантов, которые когда-либо жили на свете». Но жизнь он прожил короткую (умер в 32 года) и почти не замеченный и не оцененный публикой. В жизнеописании Шуберта, пишет музыковед В. Конен, совершенно отсутствуют яркие общественные выступления, интересные далекие путешествия, романтические приключения, внешние триумфы, характерные для биографий известных музыкантов. И даже в узко профессиональной сфере композитору не сопутствовал успех. Шуберт, как ни один из его великих предшественников (Гайдн, Глюк, Моцарт, Бетховен), не был связан с придворно-аристократическими кругами, был далек от салонно-аристократической среды.

Родился 31 января 1797 г. в пригороде Вены, г. Лихтенталь. Семья Шуберта отличалась музыкальностью, благодаря чему Франц рано приобщился к музыкальному искусству. Отец Франца, будучи школьным учителем, обучал сына игре на скрипке, брат – на клавире, церковный регент преподавал ему теорию музыки, основы композиции, учил игре на органе и фортепиано, познакомил с хоровой культурой. В 11 лет началась учеба в церковно-певческой школе, при которой существовал свой оркестр. Вскоре мальчик исполнял партию первой скрипки и даже дирижировал. Постепенно страсть к музыке усилилась, вытеснив другие интересы. Через пять лет юноша бросает школу, вызвав страшный гнев отца. С течением времени, уступая отцу, поступает в учительскую семинарию, позднее работает в школе отца, преподает арифметику и азбуку. Однако все надежды отца сделать из Франца учителя оказались тщетными: молодой человек уходит со службы. Отец приходит в

ярость, оставляет его без средств к существованию и рвет с ним все отношения.

Молодому Шуберту приходилось жить у друзей, известных композиторов, поэтов, художников. В этот период проводятся вечера, посвященные музыке Франца, так называемые знаменитые «шубертиады». В кругу друзей Франц играет на фортепиано, сочиняя музыку «на лету». Это были трудные и тяжелые годы для композитора: Шуберт жил в неотопливаемых комнатухах, давал частные уроки, чтобы не умереть с голоду, из-за нищеты не смог жениться – любимая девушка предпочла ему состоятельного кондитера. Шуберт не был приспособлен к самостоятельной жизни, часто становился жертвой обмана своих издателей, которые откровенно на нем наживались. Но, несмотря на все это, творческая деятельность композитора не ослабевает; музыка его становится более глубокой, выразительной и масштабной. В 1828 г. друзья организовали Шуберту сольный концерт, на котором оркестр играл его знаменитые песни. Успех был огромным. После успешного концерта композитор с удвоенной силой трудится над новыми композициями, однако через несколько месяцев он заболевает тифом и в ноябре этого года умирает.

Творческое наследие Шуберта значительно, оно охватило все жанры того времени: 16 опер, 22 фортепианные сонаты, оратория «Песнь духов над водами» по Гёте, незаконченная оратория «Лазарь», кантата «Победная песнь Мириам», около 40 духовных произведений для хора, среди которых 6 месс, «Немецкая месса», «Немецкий реквием», «Stabat Mater» на стихи Фридриха Готлиба Клопштока, латинский «Stabat Mater», более 80 светских хоровых сочинений для различных исполнительских составов, 22 квартета, ансамбли, 9 симфоний, 9 увертюры, 8 экспромтов, 6 музыкальных моментов, музыка, связанная с бытовым музицированием – вальсы, ленглеры, марши, более 600 песен, вокальные циклы: «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь».

Шуберт относится к первым австрийским романтикам, в его музыке еще нет сгущенного психологизма, характерного для творчества поздних романтиков. Музыка его лишена нервозности, душевного надлома или сверхчувствительной рефлексии; драматизм, взволнованность, эмоциональная глубина сочетаются с душевным равновесием.

Это композитор-лирик, создатель романтической песни и фортепианной миниатюры, лирико-драматических симфоний, романтических сонат и ансамблей. Лирическая природа музыки предопределила главный жанр его творчества – воспевающую поэзию народного быта песню. Взор художника-романтика обращен во внутренний мир человека, содержащий всю гамму чувств и переживаний. Для передачи в музыке тончайших оттенков настроений Шуберту потребовались не только свобода выражения в сфере лирического высказывания, эмоциональная непосредственность, но и обновление в области средств музыкальной выразительности. Для музыкального стиля композитора характерны яркие рельефные мелодии, опирающиеся на интонации народных австрийских песен, «отзывчивые» к неустойчивости душевного состояния, красочность гармонии и инструментовки, контрастные сопоставления, свободные сочетания разнохарактерных эпизодов. Музыка его ясная, искренняя, тонко передающая детали текста, часто наполненная элементами речитативности, которые позднее становятся основой мелодического почерка Шуберта. Впервые в музыке этого композитора самостоятельное значение приобрела фортепианная партия, она уже служит не просто аккомпанементом, а является носителем музыкального образа.

В хоровой музыке композитор достиг подлинных художественных высот. Он, подобно романтическому герою, болезненно ощущал дисгармонию окружающего мира. Не случайно в 1816 г. Шуберт обращается к жанру духовной кантаты «Stabat Mater», строфы которой передают страдания, муки, одиночество, скорбь и печаль. В двенадцатичастной композиции кантаты, написанной для хора, солистов и оркестра, последовательно чередуются сольные и хоровые эпизоды. Автор отказывается от традиционного канонического латинского текста в пользу немецкого перевода Клопштока. Музыка кантаты далека от суровой молитвенной аскетичности, она отличается искренностью, непосредственностью, эмоциональностью в выражении глубоких чувств, переживаний. Образный строй и музыкальный язык этого сочинения близки вокальным сочинениям Шуберта.

Композитор тщательно подходит к раскрытию словесного содержания кантаты, начиная от общего настроения до передачи смысла отдельных слов. Интерпретация словесного образа,

как считают музыковеды, связана прежде всего с гармоническими средствами: хроматизацией музыкальной ткани, переносом акцента с устойчивости на неустойчивость (аккорды смешанных функций: медианты, двойственные в функциональном отношении побочные септаккорды). Тенденцию, связанную с обращением к фонической стороне функций, можно отнести ко всей кантате «Stabat Mater», в частности к первой ее части, где хоровое аккордово-гармоническое изложение опирается на красочный ряд созвучий.

Для мелодики кантаты характерна ритмическая подвижность голосов. Композитор использует в сочинении контрастную динамику, широкую палитру динамических средств (от мерцающего *ppp* до свободного и яркого *f*), темповых обозначений (*largo*, *allegretto*, *andantino*, *adagio*, *andante*, *larghetto*, *allegro maestoso*, *maestoso*), фактурного изложения: аккордового, гомофонно-гармонического, имитационно-полифонического. Тембрально расцвечивает музыкальный материал, выдержанный в стиле *lamento*. Тембровая контрастность и регулярные каденции усиливают детализацию формы. Эти особенности шубертовского письма придали кантате ярко индивидуальные черты.

Шуберт работал в жанре мессы на протяжении всего своего творческого пути, однако как композитор-романтик он по-новому трактует старый литургический жанр: его мессы камерны, невелики по размерам, в них господствует лирика, песенное начало, они далеки от молитвенной аскетичности.

Небольшая камерная Месса G-dur (1815) была написана композитором за пять дней. В музыковедении она называется как характерная для шубертовской трактовки этого канонического жанра. Композитор в этом произведении использовал только струнный оркестр с добавлением органа. В первой части мессы «Kyrie» устанавливается лирический, светлый, умиротворенный колорит, в отличие от большинства «Kyrie», написанных предшественниками композитора, отличающихся суровым и скорбным характером. Хор написан в трехчастной форме: крайние части исполняются хором, средняя часть («Christe eleison») – сопрано соло с заключительными репликами хора. Для создания лирического, просветленного образа композитор использует спокойное движение хоровых аккордов в средней тесситуре, умеренный темп (*andante con moto*) и динамику, светлую то-

нальность (G-dur), мягкие плагальные гармонии, прозрачную фактуру, плавное сопровождение. Тема проходит в партии сопрано в дециму с партией басов; оркестр дублирует хор. Выразительная, взволнованная жалоба-мольба солирующего сопрано в среднем разделе первой части, подхваченная хором, напоминает лирический романс. Для нее характерны ладовый контраст (a-moll), ниспадающие интонации, мягкие окончания на слабой доле такта. Эмоциональный тонус этой части мессы в целом далек от молитвенной аскетичности текста.

Во второй части «Gloria» слышится радостное ликование, прославление Творца. Стремительные пассажи оркестра переключаются со стройными аккордами хора. В среднем разделе части появляется песенная мелодия – своеобразный дуэт-переключка солирующих сопрано и баса на фоне коротких фраз хора.

Третья часть «Credo» характеризуется большей суровостью и сдержанностью. В ней нет солирующих голосов, нет певучих тем широкого дыхания, на передний план выходит повторяющаяся речитация хора в узком диапазоне, с частыми унисонами, ровным, мерным темпом, приглушенной звучностью. Сдержанность изложения нарушается лишь в кульминации, построенной на мощных аккордах.

Четвертая часть «Sanctus» решена композитором традиционно: она построена на звонких возгласах хора и торжественных переключках оркестра в первом разделе и на имитационно-полифоническом изложении голосов во втором разделе – «Osanna».

Часть «Benedictus» – самая песенная. Начинается грациозным оркестровым сопровождением скрипок, подготавливающих плавную, простодушную, типично шубертовскую мелодию. Ее проводят по очереди солисты – вначале сопрано, затем тенор и бас, а в оркестре разворачиваются вариации на эту песенную тему. Завершается часть резко контрастным эпизодом – повторением фугато «Osanna».

Часть «Agnus Dei» продолжает камерно-лирическую линию предыдущей части. Хор написан в необычной для мессы – куплетно-строфической форме. Структура каждого куплета не квадратна: пять тактов занимает оркестровое вступление, пять тактов – соло, четыре такта – хор. Каждый куплет имеет свою

тональную окраску, а также определенный ладовый колорит. Общая ладовая направленность выражается в движении от минора к мажору: оркестровое сопровождение – минор, соло – минор-мажор, хор – мажор. Закономерность сохраняется и в соотношении тональностей: каждая последующая мажорная тональность на секунду ниже минорной в каждом куплете. Первый куплет – e-moll – D-dur, второй – h-moll – A-dur, третий – a-moll – G-dur. Сопоставление мажора и одноименного минора (A-dur – a-moll), часто встречающееся у Шуберта, возникает при окончании второго куплета и в начале третьего. В основе оркестрового вступления – два коротких повторяющихся мотива-вздоха. Вторая интонация характеризуется внезапной сменой динамики *fp*. Трижды повторяется диалог солиста и хора, партия соло представлена речитативно-декламационным складом. Необычно трактован финал мессы: вместо традиционного мощного хора композитор написал лирическую миниатюру в тихом звучании хора и оркестровой постлюдии, завершающей эту часть.

Ференц Лист (1811–1886) – известнейший венгерский композитор, дирижер, педагог, величайший пианист-виртуоз XIX в. Родился в Доборьяне, тогда считался венгерской территорией (ныне австрийский Райдинг) в семье обедневшего дворянина. Благодаря помощи местных магнатов получил прекрасное музыкальное образование в Вене; его педагогом по фортепиано был К. Черни, по композиции – А. Сальери, Ф. Паэр и А. Рейхи. Уже с девяти лет он вызывал удивление и восторг публики своей совершенной, виртуозной исполнительской техникой и оригинальными, вдохновенными импровизациями.

Лист стал знаменит вначале как пианист-виртуоз. В 1823 г. он посетил Вену, Мюнхен, Париж, Лондон и некоторые другие столицы в качестве пианиста, импровизатора и имел необычайный успех. В период с 1823 г. по 1835 г. жил и концертировал в Париже, развернув там свою педагогическую и композиторскую деятельность. В этот период Ференц познакомился и сблизился с Г. Берлиозом, Ф. Шопеном, Ж. Санд, а также другими виднейшими деятелями искусства и литературы.

С 1835 г. по 1839 г. Лист путешествовал по Швейцарии и Италии в качестве пианиста-виртуоза, совершенствуя свое мастерство. В композиторском творчестве выдвигал идею синтеза

искусств, в частности музыки и поэзии. Основным его принципом стала программность, основанная на сочинении музыки определенного сюжета или образа. Лист гастролировал по всей Европе с неизменным триумфом до 1848 г., однако затем прекратил концертную деятельность, поселился в Веймаре, приняв должность придворного капельмейстера. В 1858 г. композитор оставил эту должность, разочаровавшись в окружающей его обстановке; жил в Риме, Будапеште и вновь в Веймаре. В 1865 г. принял церковный сан, но от внешнего мира не отдалился, посвятив себя педагогике и оказывая покровительство молодым талантливым музыкантам.

В 1875 г. по инициативе композитора в Будапеште открылась Музыкальная академия, которая и в настоящее время носит его имя. Лист стал ее первым президентом и профессором по классу фортепиано. Скончался 31 июля 1886 г. в Байройте (Байрейте).

В русле французского романтизма, в общении с В. Гюго, Г. Гейне, О. Бальзаком, под воздействием творчества Н. Паганини, Г. Берлиоза, Ф. Шопена формируются художественные идеалы композитора. Творческое наследие Листа огромно: «Фауст-симфония» (по Гёте), «Симфония к “Божественной комедии”» (по Данте), два фортепианных концерта, «Этюды трансцендентного исполнения», 12 симфонических поэм, 19 венгерских рапсодий и др. Хоровая музыка, как духовная, так и светская, занимает в творчестве композитора одно из основных мест. Светские хоровые сочинения создавались в 1840–1850-е гг. (хоры а саррелла с сопровождением, две кантаты), духовные – преимущественно в так называемый «римский период» (1861–1869), связанный с увлечением Листа католицизмом и принятием им сана аббата.

Творческая деятельность Листа была очень многогранной, его достижения во многом послужили основой для венгерской национальной музыки. В романтических ораториях, симфонических поэмах, фортепианных, хоровых и вокальных сочинениях композитор широко обращался к мелодическим, ритмическим и гармоническим элементам венгерской народной музыки, в особенности национальному стилю «вербункош». Это проявилось не только в его обработках национальных венгерских

мотивов, мелодий и танцев, среди которых «Венгерские рапсодии», основоположником которых он является, но и в произведениях, отражающих венгерское национально-освободительное движение, например в кантате «Венгрия».

Исследователи Д. Локшин и И. Лицвенко отмечают, что кантата «Hungaria» («Венгрия», 1840), написанная на слова Франца Шобера для солистов (бас и тенор) и мужского хора, возникла как своеобразный музыкальный ответ на стихотворение Михая Вёрёшмарти «Ференцу Листу». В кантате звучит призыв к борьбе за независимость Венгрии. В основу произведения положена мелодия венгерского революционного «Ракоци-марша»^{*}. Все темы кантаты интонационно и ритмически связаны между собой, представляют своеобразные варианты начальной фразы «Ракоци-марша». Мелодия известного марша встречается и в других произведениях композитора, в частности в отдельных частях «Венгерской коронационной мессы». Напев «Ракоци-марша» является лейтмотивом творчества композитора.

Кантата написана в одночастной свободной форме, которая сочетает в себе черты сонатности, вариационности и цикличности. Типично для нее также использование монотематического развития. Характерные черты мелодии – строение по звукам трезвучия, многократная повторность интонации восходящей кварты, острый пунктирный ритм.

Среди духовных произведений Листа можно выделить «Гранскую мессу», хор на текст XIII псалма, «Te Deum». В римский период и последующие годы им сочинено несколько ораторий (легенд) – «Легенда о святой Елизавете», «Христос», «Св. Цецилия. Легенда», «Св. Христофор. Легенда» и др., две мессы – «Хоральная» и «Венгерская коронационная», «Реквием», несколько псалмов и ряд отдельных произведений.

Исследователи выделяют в духовных хоровых произведениях композитора три направления: первому свойствен католический догматизм, аскетическая отрешенность; второе отмечено скорее чертами «религиозного содержания, созерцания, а не выражения»; третье, по существу, чуждо религиозным сюжетам и по музыке близко к светским произведениям композитора. Для произведений первой группы характерно: одноголосное хоро-

^{*} Марш назван в честь Ф. Ракоци, руководителя национально-освободительного движения в Венгрии в начале XVIII в.

вое изложение преимущественно в духе григорианского хорала, например хор «Via Crucis»; полифоническое развитие темы, ранее звучащей одногласно; четырехголосный аккордовый склад с секундовыми сопоставлениями тональностей, например хор «Pater noster». Ярким примером второй группы произведений выступает хор «Ave Maria». Музыкальное содержание произведений третьего направления наполнено земными человеческими радостями, страданиями, порой изысканно-чувственной лирикой.

Рассмотрим «Гранскую мессу», написанную для смешанного хора, квартета солистов и оркестра; первоначально она имела название «Торжественная месса для освящения базилики в Гране (Эстергоме)». Месса состоит из шести частей. В пяти из них («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei») участвуют смешанный хор, квартет солистов и оркестр, в части «Benedictus» – квартет солистов и оркестр.

Новаторскими чертами отмечена третья часть «Credo», написанная в сонатной форме с эпизодом в разработке. В ней наиболее ярко проявились листовские принципы монотематизма: лирическая тема эпизода, проходящая в оркестре, представляет, по существу, преобразованную тему героической главной партии. В разработке, следующей за эпизодом, интонации главной партии хроматизируются, заостряются: диатоническая тема с четко выраженным кварто-квинтовым ходом изменяется до неузнаваемости; большое значение получают интервалы уменьшенной терции и уменьшенной кварты.

Следующие части мессы представлены отдельными хоровыми миниатюрами, в которых «Sanctus» строится на теме «Gloria», «Benedictus» – «Christe eleison», а «Agnus Dei» – своего рода реприза мессы: в последней части поочередно в варьированном виде повторяются темы «Kyrie eleison», «Christe eleison», «Gloria», «Credo», способствуя тем самым целостности композиции.

Основой хорового стиля композитора является гомофонно-гармонический склад, полифония имеет лишь подчиненное значение и строится на гармонической основе. Фактура хорового письма разнообразна: композитор редко придерживается одного вида изложения, его партитурам свойственно переменное количество голосов – от одногласия до многогласия на основе

различных музыкальных складов. Например, в кантате «Венгрия» обнаруживается противопоставление хорового одноголосия экспозиции (главной и побочной партий) хоровому четырехголосию средней части (эпизоду); хорового унисона репризы – хоровому четырехголосию коды.

Оригинальность музыкального почерка Листа состоит в расширении сферы октавных удвоений до четырех голосов. Наиболее часто композитор прибегает к октавным удвоениям в смешанных хорах, например в третьей части «Гранской мессы» «Credo», где в реальном двухголосии удваиваются в октаву два голоса, а в трехголосии – три. В части «Sanctus» удваиваются в октаву четыре мужских голоса четырьмя женскими партиями.

В хоровой музыке Листа огромную роль играет гармония, отличающаяся яркостью колорита и разнообразием музыкально-выразительных свойств: сопоставлением далеких тональностей, применением побочных доминант и субдоминант, эллиптических оборотов, энгармонических модуляций, ладовой переменности. Эти гармонические трудности в исполнении облегчаются безупречным листовским голосоведением.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) – крупнейший немецкий композитор, дирижер, пианист, педагог. Родился 3 февраля 1809 г. в Гамбурге в семье крупного банкира, его дед, Моисей Мендельсон, был известным философом, проповедником еврейского Просвещения. Атмосфера интеллектуальности, которая окружала Мендельсона с самого раннего детства, оказала на его формирование огромную роль. Еще юношей он имел возможность общаться с самыми крупными представителями художественной и научной интеллигенции, которые посещали салон его родителей в Берлине (Гегель, Гейне, Гёте, Гумбольдт, Яков Гримм, Торвальдсен, Вебер, Паганини и др.). Огромное значение для биографии композитора имели занятия с учителем по гармонии К. Цельтером, который смог привить своему ученику веру в идеалы классицистского искусства. Цельтер, основоположник движения «лидертафель» (мужского хорового любительского общества-братства) и руководитель Берлинской певческой капеллы, приобщил юношу к традициям немецкой национальной хоровой музыки. С деятельностью Мендельсона в капелле связано крупнейшее событие того времени – исполнение, по инициативе и под его руководством,

«Страстей по Матфею» Баха, сочинения, которое пролежало в архиве около ста лет и которое Мендельсон открыл заново для слушателей. Композитор пропагандировал и музыку других гениальных мастеров: Палестрины, Лассо, Перголези, Шютца, Генделя, Гайдна, Бетховена, Моцарта.

Мендельсон видел свое предназначение в возрождении высоких идеалов музыкальной классики. В условиях социальных сдвигов, происходивших в Европе между двумя французскими революциями 1830 и 1848 гг., он сознательно пренебрегал оружием музыкальной публицистики, видел высшее выражение духовной культуры Германии в искусстве Баха, Генделя, Глюка, Бетховена; с неисчерпаемой энергией боролся за то, чтобы утвердить их принципы. Произведения его привлекают своей серьезностью, целомудрием, «безукоризненной чистотой стиля» (П. И. Чайковский). Особенность музыки Мендельсона заключалась в ее широкой доступности, она отвечала художественным вкусам демократической среды. Темы ее, образы и жанры были тесно связаны с немецкой культурой. В его сочинениях широко отразились образы национального поэтического фольклора, новой отечественной литературы и поэзии. Композитор прочно опирался на издавна бытовавшие в немецкой демократической среде музыкальные жанры.

В крупных хоровых сочинениях Мендельсона явно прослеживаются старинные национальные традиции, уходящие не только к Гайдну, Моцарту, Бетховену, но еще дальше, в глубь истории – к Шютцу, Баху, Генделю. Популярнейшее движение «лидертафель» отразилось не только на многочисленных хорах композитора, но и на многих инструментальных его произведениях, например известнейших «Песнях без слов». Мендельсона привлекали и бытовые формы немецкой городской музыки: романс, камерный ансамбль, различные виды домашнего музицирования. Композитор проявлял также интерес к народной песне, стремился приблизиться к интонациям немецкого фольклора.

Творческое наследие Мендельсона охватывает абсолютно все музыкальные жанры. Наиболее обширную и значительную часть составляет инструментальная музыка, представленная симфониями, увертюрами, концертами, камерными ансамблями, сонатами для разных инструментов, в том числе и органа,

фортепианными сочинениями. Главным открытием Мендельсона в симфонической области, где он выступил новатором, являются концертные программные увертюры, среди которых «Сон в летнюю ночь», «Морская тишь и счастливое плавание», «Гебриды, или Фингалова пещера», «Прекрасная Мелузина», «Рюи Блаз». Программность в этих произведениях имеет обобщенный характер: композитор не стремился к последовательной сюжетности, к фиксации отдельных подробностей содержания, избегал развернутых литературных предисловий, ограничиваясь заголовками.

Хоровая музыка композитора обширна по тематике и жанрам. Это произведения кантатно-ораториальной формы: оратории «Павел», «Илия», незаконченная оратория «Христос», симфония-кантата «Хвалебная песнь» («Lobgesang»); хоры из одноактной комической оперы «Возвращение с чужбины» и из неоконченной оперы «Лорелея»; хоры из музыки к драматическим спектаклям: «Антигона» Софокла, «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Аталия» Расина, «Эдип в Колоне» Софокла, «Первая Вальпургиева ночь» Гёте. К церковной хоровой музыке Мендельсона относятся семь псалмов, пять мотетов и другие произведения для различных составов а cappella и в сопровождении органа. Кроме духовной музыки, композитором создано много светских хоров а cappella (28 для смешанного состава и 18 для мужского).

Музыкальный почерк Мендельсона индивидуален: ясная мелодичность, что связано с бытовым песенным стилем, использование жанрово-танцевальных элементов, тяготение к мотивной разработке, наконец, уравновешенные, отшлифованные формы, сближающие музыку композитора с искусством немецких классиков. Однако классический стиль в его творчестве переплетается с романтическими чертами. Он тяготеет к отображению светлых сторон жизни, музыка преимущественно элегична, чувствительна.

Выход устремлениям композитора к серьезной вокально-драматической музыке дали две оратории «Павел» и «Илия», сосредоточившие в себе возвышенные, демократические идеи композитора. Обе оратории написаны на сюжеты из Священного Писания; библейские сказания восхищали Мендельсона своими художественно-поэтическими образами.

В музыкально-драматической композиции ораторий явно прослеживается преемственность с классицистскими образцами. Так, например, в оратории «Павел» черты баховского ораториального стиля своеобразно сочетаются с генделевским, в оратории «Илия» обнаруживается преемственность с Генделем, а также с вокально-драматическими произведениями Гайдна и Бетховена. Однако не в этом заключается их художественная сила: в сравнении с хоровыми произведениями Генделя, Баха и Бетховена оратории Мендельсона, несомненно, проигрывают. Философские мотивы легенд получили у Мендельсона лирическую трактовку, а не героико-патриотическую, как было принято у классиков. Несмотря на то, что композитор отлично владел техникой контрапункта и хорового письма, он все же мыслил преимущественно в гармоническом «песенно-фортепианном» стиле. В этих сочинениях нет подлинной классической полифонии, которая наполняет хоры звуковой насыщенностью, внутренним драматизмом, напряженностью, соответствующих героическому характеру ораториального жанра.

Большой художественный интерес оратории «Павел» и «Илия» вызывают как образцы вокально-хорового искусства романтиков. Интимные, элегичные, лирико-созерцательные настроения раскрываются композитором очень тонко, выразительно и оригинально. В. Д. Конен отмечает, что музыкальный диапазон ораторий Мендельсона простирается от прозрачного звучания возвышенного хорального склада до шубертовской красочной романсности и интимной лирики «Песен без слов», от энергичной маршевости до передачи углубленной бетховенской созерцательности. Оратории покоряют вдохновенностью, чистотой стиля и совершенством воплощения. Некоторые сольные номера ораторий приобрели широкую популярность как своего рода народные песни.

Хоры (№ 2, 5, 8) первой части оратории «Павел» отчетливо передают состояние мятежной толпы, взрыва эмоций, гнева, ярости, отчаяния. Им близки по характеру хоры № 12 и № 13 из оратории «Илия». Хоры № 5 и № 8 оратории «Павел» являются кульминационными, они составляют самую драматически насыщенную часть всего сочинения. Центральный хор (№ 11) из первой части оратории «Павел» смягчает напряжение и вносит в хоровую драматургию чувство покоя и смирения. Это дости-

гается нежной тихой звучностью, мягкими благозвучными аккордами, самым характером мелодии, особенностями хоровой фактуры. Характерным приемом для Мендельсона является сочетание гомофонно-гармонической и полифонической фактур в основном полифоническом развитии гармонического эпизода. Такое сочетание характерно для большинства хоров, написанных в трехчастной форме с полифонически развитой серединой.

В целом в романтических ораториях Мендельсона преобладают хоры, исполненные мягкой лирики, просветленной печали. Светлых, лирических хоров больше в оратории «Илия», например очаровательный, нежный женский терцет (a cappella), написанный в духе скерцозных хоров эльфов из музыки для шекспировской пьесы «Сон в летнюю ночь».

Почти все хоры оратории «Илия» написаны для смешанного состава, № 35 – для квартета солистов или хора. В оратории ярко выражены различные виды имитационной полифонии, они искусно представлены композитором в большом драматичном хоре № 24. Одним из основных и любимых Мендельсоном приемов имитации является проведение темы поочередно у мужских и женских голосов. Этот прием часто встречается как в крупных сочинениях (хоры № 11 и № 34 оратории «Илия»), в хоре № 1 из музыки к спектаклю «Аталия», так и в отдельных хорах, написанных для различных составов.

В ораториях «Павел» и «Илия» композитор использует крупные хоры и ансамбли, написанные в сложных полифонических формах, которые сочетаются с небольшими лирическими ариозо, ариями, дуэтами, терцетами, пленяющими мелодиями бытового романского склада. Хоры ораторий просты по гармонии, характеризуются ясностью формы, удобством тесситуры, они рассчитаны на массовое исполнение.

Мендельсон как истинный романтик блестяще воплотил волшебный, фантастический мир в нескольких своих хоровых сочинениях, среди которых ярко выделяется заключительный хор эльфов из музыки для пьесы «Сон в летнюю ночь»: на переднем плане не трагедийность и философская глубина величайших шекспировских творений, не сила драматизма и характеров, а красота и поэзия природы, очарование сказочной народной фантастики, блестящей остроумной выдумки.

Легкое, прозрачное скерцо рисует пленительный, воздушный, сказочный мир эльфов – фантастических духов природы, резвящихся в таинственном ночном лесу. Звучание женских голосов, прерываемое паузами на фоне непрерывного «жужжания» красочной оркестровой темы из увертюры, создает опозитизированные картины природы ночного леса.

Вокально-симфонические сочинения Мендельсона являются одними из самых лучших творений этого жанра романтической эпохи. В них соединяются, переплетаются старый и новый стили. Композитор создал оригинальные, высокопоэтические произведения в жанре оратории, не знавшей до Мендельсона такого лиризма и проникновенной созерцательности.

Роберт Шуман (1810–1856) – немецкий композитор, педагог, влиятельный музыкальный критик, выразитель эстетики немецкого романтизма. Родился в провинциальном саксонском городке Цвикау в семье издателя, книготорговца. Отец, Август Шуман, всячески поддерживал и поощрял склонности младшего сына. С семи лет Роберт берет уроки фортепианной игры у местного органиста и бакалавра И. Кунтша. Одновременно изучает иностранные языки – латинский, французский, греческий. В девять с половиной лет становится учеником Цвикауской гимназии, которую оканчивает восемнадцатилетним юношей.

В годы учебы юного Роберта привлекает не только музыка, он становится страстным поклонником литературы, в изучении которой делает большие успехи.

Знакомится с произведениями Байрона, Жан Поля, Гёте, Шиллера, древнегреческих трагиков. В его музыкальном творчестве явно отразились настроения и образы этой романтической литературы. Юноша постепенно приобщается к профессиональной литературной работе, серьезно увлекается филологией, составляет статьи для энциклопедий, которые выходили в издательстве его отца. Его ранние литературные сочинения были написаны на таком уровне, что их посмертно опубликовали в качестве приложения к собранию его зрелых журналистских трудов. Молодой Шуман в определенный период своей жизни даже колебался, избрать ли ему поприще литератора или музыканта.

В 1828 г. он поступает в Лейпцигский университет, а в следующем переходит в университет Гейдельберга. По настоянию

матери планировал стать юристом, однако не давала покоя мысль стать концертирующим пианистом; музыка все сильнее притягивала юношу. В 1830 г., взяв разрешение у матери, решает полностью посвятить себя музыке. Возвращается в Лейпциг, где берет уроки фортепиано у знаменитого педагога Фридриха Вика, а также занимается композицией у Генриха Дорна. Во время обучения у молодого Роберта постепенно развился паралич среднего пальца руки и частичный паралич указательного пальца, из-за чего пришлось оставить мысль о карьере профессионального пианиста-виртуоза.

Шуман стал серьезно заниматься композицией и одновременно музыкальной критикой. В 1834 г., найдя поддержку в лице своего наставника Фридриха Вика, пианистов Людвиг Шунке и Юлиуса Кнорра, он основал одно из влиятельнейших в дальнейшем музыкальных периодических изданий – «Новую музыкальную газету» («Neue Zeitschrift für Musik»), которую на протяжении нескольких лет редактировал и регулярно публиковал в ней свои статьи. В статьях, написанных нередко в виде сцен, диалогов, афоризмов, Шуман представлял читателю идеал истинного искусства, который он видел в произведениях Баха, Гайдна, Бетховена, Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Шопена, Берлиоза, в игре Паганини и юной пианистки Клары Вик – дочери своего учителя, спустя несколько лет ставшей женой композитора. Шуман собрал вокруг себя единомышленников, которые выступали на страницах популярного журнала как давидсбюндлеры (члены Давидова братства – придуманного Шуманом музыкального братства, которое должно бороться с мещанским отношением к музыке). Свои статьи композитор часто подписывал вымышленными именами давидсбюндлеров Флорестана и Эвсебия, которые олицетворяли две стороны его личности: первый – буйную, импульсивную, пылкую, второй – мечтательную, лирически-созерцательную.

Шуман преподавал в Лейпцигской консерватории, учрежденной в 1843 г. Феликсом Мендельсоном. В 1844 г. композитор вместе с супругой, выдающейся пианисткой Klarой Жозефиной Вик, отправился в гастрольную поездку в Санкт-Петербург и Москву, где их принимали с большими почестями. В том же году Шуман переезжает из Лейпцига в Дрезден, где у композитора впервые проявляются признаки нервного

расстройства. Лишь в 1846 г., немного поправившись, был в состоянии вернуться к творчеству.

В 1850 г. композитора пригласили на должность городского директора музыки в Дюссельдорфе. Однако осенью 1853 г. с ним не был подписан дальнейший контракт по причине размолвок. В 1853 г., путешествуя вместе с женой по Голландии, у композитора вновь стали проявляться симптомы болезни. В момент нервного обострения он попытался покончить жизнь самоубийством, бросившись в Рейн, однако был спасен. Композитора пришлось поместить в психиатрическую лечебницу в Энденихе близ Бонна, где он почти ничего не сочинял, изредка виделся с супругой Кларой. Умер Роберт Шуман 29 июля 1856 г. Похоронен в Бонне.

Творческое наследие Шумана велико: 4 симфонии, камерные ансамбли, концерты для фортепиано, виолончели, скрипки; программные концертные увертюры «Мессинская невеста» по Шиллеру, «Герман и Доротея» по Гёте, «Юлий Цезарь» по Шекспиру; произведения для фортепиано «Лесные сцены», «Фантастические пьесы», «Танцы давидсбюндлеров», Фантазия до-мажор, «Крейслериана», «Новеллетты», «Юмореска», «Венский карнавал» и др.

В вокальной лирике XIX в. песенное творчество Шумана занимает одно из ведущих мест. Композитор, развивая и обогащая шубертовскую традицию, создал огромное количество песен (более 200) и вокальных циклов «Круг песен» на текст «Юношеских страданий» Гейне, «Мирты» на тексты Гёте, Рюккерта, Гейне, Байрона, Бёрнса, Мура и Мозена, «Круг песен» на тексты Эйхендорфа, «Любовь и жизнь женщины» на слова Шамиссо и «Любовь поэта» на слова Гейне. Главной и отличительной чертой большинства вокальных миниатюр Шумана является изобилующий деталями, насыщенный подтекстами, раскрывающий сокровенный смысл поэтического высказывания фортепианный аккомпанемент. В его вокальных циклах лирическое чувство обретает высокую степень конкретности и глубокого психологизма; вокальная мелодика гибко следует за поэтическим текстом.

Хоровая музыка в творчестве немецкого композитора-романтика занимает значительное место. Интерес к хоровому искусству объясняется обширной хормейстерской деятельно-

стью, руководством мужским хором, носившим название «Дрезденский лидертафель», а также любительским смешанным хором. Под руководством Шумана эти два коллектива исполняли сочинения Палестрины, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта.

Хормейстерская деятельность композитора стимулирует его творчество в области хоровой музыки. В этот период им было создано наибольшее количество хоровых сочинений. Среди них песни для смешанного хора, ритуرنели в форме канонов для мужского хора, «Прощальная песня» для хора с ансамблем духовых, «Рождественская песня» для сопрано, хора и оркестра, четыре тетради романсов и баллад для смешанного хора с органом, охотничьи песни. К крупным сочинениям относятся «Реквием по Миньоне» (из «Вильгельма Мейстера» Гёте) для солиста, хора и оркестра (ор. 98б), «Манфред» – музыка к драматической поэме Байрона в трех частях (ор. 115), опера «Геновева» (по пьесам К. Ф. Хеббеля (Геббеля) и Л. Тика), «Странствие Розы» – сказка по поэме Г. М. Хорна (Горна) – для солистов, хора и оркестра (ор. 112), «Королевский сын» (на стихи Л. Уланда) – баллада для солистов, хора и оркестра (ор. 116), месса для четырехголосного хора и оркестра (ор. 148) и др. К самым значительным произведениям Шумана относится оратория «Рай и Пери» (из «Лаллы Рук» Т. Мура). В течение десяти лет, в период с 1844 г. по 1853 г., композитором создавались «Сцены из “Фауста”» (по Гёте).

Крупные вокально-симфонические произведения Шумана совершенно отличаются от подобных сочинений Генделя, Баха, венских классиков и даже Мендельсона. В его творчестве отсутствуют произведения классического кантатно-ораториального жанра, характеризующиеся сквозным драматургическим развитием, монументальностью форм и масштабностью эпизодов. Его вокально-симфонические произведения овеяны лирическими настроениями. «Он открыл, – писал Лист, – новый музыкально-поэтический жанр... не менее возвышенный и чистый, чем оратория, – жанр, который способен возбуждать такой же интерес и так же разнообразен, как опера, но не ставит своей задачей разработку драматической стороны, а, наоборот, предоставляет большой простор лирике и специфически музыкальным элементам. Этим самым он перенес в концертный зал одновременно и церковную и театральную музыку». Его музы-

кально-драматические произведения представляют собой отдельные музыкальные номера, написанные на поэтические тексты, как правило, они не имеют сквозного сюжетного развития.

В. Д. Конен отмечала такую особенность шумановских хоровых сцен, как их близость романсу. «Весь замысел произведения, его композиция, эмоциональная атмосфера больше всего напоминают романсовые сборники самого Шумана, написанные на стихи какого-нибудь одного поэта». Сольные эпизоды, выделяющиеся в художественном отношении, по своему музыкальному языку, фактуре сопровождения и приемам выразительности напоминают романсы композитора. «Близость романсу определила новаторский облик шумановских ораторий, присущие им национально-характерные черты». Несмотря на то, что хору принадлежит довольно значительное место в этих произведениях, он часто играет роль повтора-рефрена, повторяя мысль, высказанную солистом, или является участником диалога с солистом. В вокально-симфонических произведениях Шумана лучшие страницы хоровой музыки представлены образами лирическими и лирико-драматическими.

Оратория «Рай и Пери» является крупным вокально-симфоническим произведением композитора. Сюжетом для оратории послужила одна из восточных сказок, вошедших в романтическую поэму «Лалла Рук» ирландского поэта Томаса Мура; название этой сказки «Тайный пророк из Хорасана». Друг Шумана Э. Флексих предложил композитору сюжет для создания музыкальной композиции, он же специально перевел текст Томаса Мура с английского на немецкий. Окончательная же обработка немецкого текста и превращение его в либретто принадлежит самому композитору.

Героиня поэмы Пери, изгнанная из рая грешница, представлена Шуманом одухотворенным женским образом. Она должна совершить высший нравственный подвиг, чтобы перед ней снова открылись двери Эдема. «Грешная душа во время своих странствий по земле видит много страданий и горя. Пролетая над Индией, Пери видит реки, обогранные кровью, и народ, подавленный жестоким завоевателем; лишь отважный юноша – военачальник индусов – не склоняет головы и, покусившись на жизнь тирана, падает, убитый по его приказу. Первый дар Пери – капля крови героя-патриота – отвергается небом. В Египте, в

глухом лесу, умирает от чумы одинокий, всеми брошенный юноша; но верная невеста тайно пробирается к нему, чтобы, “прильнув с последним долгим поцелуем”, умереть рядом. И “последний вздох любви” отвергнут стражем рая. Лишь третий дар Пери – слеза раскаявшегося преступника, которого расстрогала молитва ребенка, – открывает перед ней двери Эдема» (Д. В. Житомирский).

Оратория трактована композитором своеобразно: соединение тонкой камерной лирики и сцен театрально-драматического и монументально-хорового жанров. В сочинении все характерно для романтика: поэзия сказки, экзотичность сюжета. Форма произведения оригинальна – это поэма в сочетании ораториальных черт и оперных принципов в развертывании сюжета. Сам композитор определил жанр произведения по литературному источнику. «Рай и Пери» – поэма для солистов, хора и оркестра.

Черты поэмности в сочинении проявляются в свободе, текучести повествования, плавных переходах от речи рассказчика и действующих лиц к монументальным хоровым номерам, заканчивающим каждую из частей оратории. При всей грандиозности целого и монументальности хоровых эпизодов в оратории сохраняется свойственный Шуману лирический, задушевный тон высказывания. Всю богатейшую гамму выразительных музыкально-речевых интонаций, найденных им в камерно-вокальной лирике, композитор дополняет и обогащает средствами хора и оркестра.

Оратория насыщена хорами: в десяти из двадцати шести номеров принимает участие хор. Вся первая часть (так называемые «индийские сцены») наполнена хорами, они монументально-простые, проникнутые гражданским пафосом. Первый хор «Но ныне, полны крови, реки там» (№ 6), написанный в тональности Des-dur, выразительно-суровый, мужественный, воплощает рассказ о народном бедствии. Тема, основанная на широких скачках, звучит в партии теноров, после чего исполняется в зловещем унисоне нисходящего звукоряда всем хором. Тревожное тремоло в оркестре, нисходящие интонации, исполняемые хором в октавный унисон, усиливают в музыке драматическое напряжение. В дальнейшем тема становится речитативной; короткие, взволнованные фразы звучат у всего хора в унисон.

После оркестрового эпизода, раскрывающего картину боя, в котором Шуман разработал седьмую вариацию из «Симфони-

ческих этюдов» с ее грозно набегающими, будто «атакующими» пассажами, следует второй хор. В нем передается гнев тирана Газны; интонации хора суровые, решительные. Склад хорового письма – полифонический: вначале тема излагается в унисон сопрано и тенорами, ответ поручен альтам и басам.

Хор переходит в большую драматическую сцену: тема басов-завоевателей, провозглашающих славу Газне, – широкая, величественная, тема теноров, проклиняющих тирана, – воинственная, что подчеркивается фанфарностью интонаций и ритмом. Обе темы, в дальнейшем варьируясь, проходят в виде диалога. Продолжением драматической сцены выступает соло тенора (№ 7), раскрывающее рассказ о непокорившемся, истекающем кровью молодом военачальнике-индусе, и затем драматический эпизод его казни.

Два впечатляющих хора служат откликом на смерть героя. Первый «Горе нам» (№ 8) – народный плач, которым передается глубокая, безысходная скорбь народа в связи с казнью их предводителя; одна из лучших страниц оратории. В женских, а затем и в мужских голосах звучат отдельные возгласы, близкие интонациям вздохов, плача, стенаний. В оркестре звучит выразительная, скорбно-патетическая тема. Общий трагический колорит усиливается тональной окраской (h-moll – fis-moll). После небольшого, но очень выразительного сольного номера следует развернутый хоровой финал, прославляющий народ, который борется за свою свободу и независимость. Основу хорового финала составляет торжественная, героическая fuga, музыка которой исполнена гражданского пафоса и энергии. В этом хоре полифонического склада суровая и решительная тема излагается в унисон сопрано и тенорами, ответ – альтами и басами. За fugой следует другой полифонический эпизод, построенный на новом музыкальном материале. В дальнейшем эти две темы контрапунктически соединяются. Хоровая партитура финала почти полностью дублируется оркестром.

Во второй части оратории выделяется «Хор гениев Нила» с соло Пери, написанный для неполного смешанного состава (сопрано, альты, тенора) в двухчастной форме с заключением (№ 11). Основная тема, разрабатываемая полифонически – энергичная и волевая, она проходит на фоне бурлящего оркестрового сопровождения, напоминающего концертную увертюру

«Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Образ Пери передан поэтичной, романтически взволнованной, лирической мелодией, типичной для Шумана, звучащей на фоне характерной «пульсирующей» фактуры оркестрового сопровождения.

В изящно звучащем идиллическом «Хоре гурий» (третья часть, № 18) выдержанные квинты в сопровождении явно подражают восточной музыке.

Несмотря на то, что в оратории «Рай и Пери» не ликвидируется номерной принцип, композитор все-таки разрушает формальные границы между номерами, сливая их в группы, тем самым образуя крупные музыкально-драматические сцены. Следует отметить еще один очень важный стилистический прием, связывающий ораторию с прогрессивными оперными исканиями того времени, – стремление к сквозным музыкальным характеристикам; в сочинении нет последовательно проводимых лейтмотивов, но в темах, характеризующих героиню оратории, легко увидеть интонационное родство.

В оратории «Рай и Пери» налицо сходство со стилем барочной оратории, использование типичных для Баха и Генделя приемов письма и жанровых черт: пассакалия (№ 9), хорал «Святые слезы покаяния» (№ 24), фугато (№ 25) на тему с уменьшенной септимой.

В своем ораториальном произведении композитор-романтик предвосхищает отдельные черты позднего романтизма с характерной тягой к классической стройности форм, ясности и уравновешенности высказывания, полифонической насыщенности музыкальной ткани. В сочинении воплощена романтическая идея синтеза искусств, сочетаемая с признаками оратории и оперы, чертами камерной вокальной лирики, при этом в совершенно неповторимой форме для каждого конкретного сочинения.

«Реквием» Des-dur (op. 148) написан для квартета солистов, четырехголосного смешанного хора и оркестра; в основе – канонический латинский текст. Сочинение преимущественно хоровое, оттеняемое мелодичными соло или ансамблями солистов. Оркестр, с характерной для шумановского стиля опорой на струнные, выполняет функцию аккомпанемента, поддерживает голоса. Реквием покоряет богатством и пленительным изяществом мелодизма, акварельных тонально-гармонических красок.

Большая часть номеров отличается контрастностью музыкального материала, имеет сквозную безрепризную форму, что придает сочинению оригинальную мозаичность.

Музыка реквиема источает покой и гармонию, в ней преобладают возвышенные, одухотворенно-созерцательные, безмятежные настроения, мягкие мажорные краски. Сдержанной, спокойной манерой, типичной для тончайшего высказывания шумановской лирики, характеризуются драматические вершины и спады. «Реквием» Des-dur можно назвать лирико-поэтическим откровением, в отличие от величественно-монументального «Реквиема» Берлиоза или пышного оперного стиля «Реквиема» Верди. «Реквием» Шумана предвосхищает отдельными своими чертами «Немецкий реквием» Брамса.

«Реквием по Миньоне» представляет собой небольшое сочинение, состоящее из шести номеров; хор участвует в пяти частях. Миньона – танцующая на канате девушка. «Это произведение заслуживает самой высокой оценки, ибо в нем Шуману удалось обогатить и без того совершенное мастерское произведение новой идеей, новыми удачно найденными штрихами» (Ф. Лист). Наиболее интересными являются третья и последняя части.

В третьей части особенно покоряют темы лирического плана, они близки по характеру сольным произведениям композитора. Хор написан для двух солистов, смешанного состава хора и оркестра; преобладающие тональности C-dur – c-moll. Форма произведения – двухчастная, основной принцип изложения – диалогический. Первая часть представлена диалогом солирующей теноровой партии и хора, а также диалогом женского и мужского хоров. Для второй части характерно чередование соло сопрано или дуэта с хором; склад письма – гомофонно-гармонический. Первая часть, исполняемая партией теноров, характеризуется порывистой, взволнованной мелодией. Затем эта тема переходит к хору и дублируется оркестром. В связи с изменением интонационно-ритмической структуры мелодия временами приобретает воинственный характер. Вторая часть более спокойная, лиричная, музыкальные интонации ее темы близки основной теме первой части, однако ее эмоциональный тонус совершенно иной. Эта тема изложена в одноименном миноре (c-moll). Сопровождение, как и в первой части, является типич-

ным для шумановской фортепианной фактуры. В заключительном хоре (№ 6), несколько уступающем по музыке хоровым эпизодам третьей части, также интересны лирические моменты.

Сочинение «Реквием по Миньоне», связанное с каноническим богослужебным жанром, получает в творчестве Шумана совершенно иную, гражданскую трактовку, навеянную личными, интимно-лирическими переживаниями. Это яркий пример использования Шуманом жанра католической заупокойной мессы в связи с конкретными персонажами литературных произведений.

Краткие выводы

Основной тенденцией художественного направления «романтизм» является движение в сторону индивидуализма творческих почерков композиторов, пришедших на смену стилевой организации классического искусства. Композиторы-романтики ответили на идейные запросы передовых людей своего поколения, по-своему раскрыв в музыке богатство сердечных чувств во всем многообразии поэтических оттенков. Романтики выдвинули принципы воплощения тем, образов и конфликтов, характерных для идеальных героев и чувств, привнесли новое, индивидуально-национальное мировосприятие, проникнутое оптимизмом сильных страстей и характеров.

Произведения для изучения

Шуберт Ф. Месса G-dur (№ 1, 2); *Шуман Р.* Реквием Des-dur (№ 1 «Requiem aeternam»). Реквием по Миньоне (№ 3 «Seht die mächtigen Flügel doch an!»). Оратория «Рай и Пери» (№ 6 «Doch seine Ströme sind jetzt rot»); *Мендельсон Ф.* Хор эльфов из музыки к драме «Сон в летнюю ночь»; *Лист Ф.* Гранская месса (№ 1 «Kyrie»).

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Охарактеризуйте хоровое творчество Ф. Шуберта.
2. Назовите крупные вокально-симфонические произведения Ф. Листа.
3. Раскройте творческую деятельность Ф. Мендельсона в области вокально-симфонического жанра.
4. Назовите характерные черты музыки Р. Шумана.

Продуктивный уровень:

1. Раскройте творческий почерк хоровых сочинений венского композитора-романтика Ф. Шуберта – основателя лирико-романтической эпохи в музыке.

2. Осветите шубертовскую трактовку духовного жанра мессы на примере вокально-симфонического произведения Месса G-dur.

3. Определите особенности музыкального почерка Ф. Листа, Ф. Мендельсона на примере их духовных хоровых сочинений.

4. Раскройте роль хоровой и вокальной музыки в творчестве Р. Шумана в контексте склонности композитора к взаимосвязи литературных и музыкальных образов.

5. Проанализируйте крупные вокально-симфонические произведения Р. Шумана с точки зрения проявления в них лирико-философских и психологических тенденций. Выявите в них особенности и специфичность композиторского стиля.

Творческий уровень:

1. Сделайте сравнительный анализ крупных вокально-симфонических произведений разных стилистических эпох (Месса G-dur Шуберта, «Высокая месса» Баха, «Торжественная месса» Л. ван Бетховена).

2. Выявите сходные и отличительные черты крупных вокально-симфонических произведений на примере кантатно-ораториального творчества Р. Шумана, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, венских классиков.

3. Определите черты жанра поэмы в вокально-симфоническом произведении Р. Шумана «Рай и Пери».

ЛИТЕРАТУРА

(Циклические инструментально-хоровые жанры в творчестве западноевропейских композиторов XVIII–XIX вв.)

Основная

1. *Галацкая, В. С.* Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие / В. С. Галацкая. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 1. – 366 с.
2. История зарубежной музыки. Вып. 3 : Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша. С 1789 г. до середины XIX в. : учебник / В. Конен. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1989. – 543 с.
3. *Ливанова, Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн. 2 : От Баха к Моцарту : учебник / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1987. – 467 с.
4. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература : учеб. пособие / Д. Локшин. – М. : Музыка, 1966. – Вып. 2. – 292 с.
5. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература : учеб. пособие / Д. Локшин, И. Лицвенко. – М., 1975. – Вып. 3. – 224 с.
6. *Розеншильд, К. К.* История зарубежной музыки (до середины XVIII века) / К. К. Розеншильд. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 1. – С. 355–405.
7. Хоровая литература : учеб. пособие : в 2 ч. Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература / авт.-сост. О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2007. – 244 с.

Дополнительная

1. *Аберт, Г. В. А.* Моцарт / Г. Аберт ; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1978. – 534 с.
2. *Альшванг, А.* Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – 5-е изд. – М. : Музыка, 1977. – 447 с.
3. *Асафьев, Б. В.* О хоровом искусстве : сб. ст. / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
4. *Ворбс, Г. Х.* Феликс Мендельсон-Бартольди : жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников : пер. с нем. / Г. Х. Ворбс. – М. : Музыка, 1966. – 319 с.
5. *Гейрингер, К.* Иоганнес Брамс : пер. с нем. / К. Гейрингер. – М. : Музыка, 1965. – 368 с.

6. Друскин, М. С. Иоганн Себастьян Бах : монография / М. С. Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 383 с.

7. Друскин, М. С. Пассионы И. С. Баха / М. С. Друскин. – Л. : Музыка, 1972. – 88 с.

8. Друскин, М. С. «Страсти по Матфею» И. С. Баха / М. С. Друскин, Я. С. Друскин. – Л. : Ленингр. гос. филармония, 1941. – 48 с.

9. Живов, В. Л. Великое творение Баха / В. Л. Живов // Музыкальная жизнь. – 1980. – № 16. – С. 9. – Об исполнении «Страстей по Иоанну» Баха хором мальчиков Московского хорового училища и Ленинградским камерным оркестром.

10. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман: очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. – Новое, перараб. изд. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского: Композитор, 2000. – 376 с.

11. Коловский, О. О контрапунктическом искусстве Моцарта / О. Коловский // Моцарт и русская музыкальная культура : материалы к обсуждению на пед. семинаре. – СПб. : ГИК, 1991. – С. 16–20.

12. Конен, В. Д. Шуберт / В. Д. Конен. – 2-е изд., доп. – М. : Музгиз, 1959. – 304 с.

13. Корганов, В. Д. Бетховен : биографический этюд / В. Корганов. – М. : Алгоритм, 1997. – 811 с. – Ориг. изд. : СПб., М. : Т-во М. О. Вольф, [1910].

14. Левандо, П. П. «Реквием» Моцарта в репертуаре Петербургской капеллы / П. П. Левандо // Моцарт и русская музыкальная культура : материалы к обсуждению на пед. семинаре. – СПб., 1991. – С. 30–34.

15. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран / Б. В. Левик. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 2. – 304 с.

16. Письма Бетховена : 1817–1822 / Л. ван Бетховен ; сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишман, Л. В. Кириллина ; пер. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана. – М. : Музыка, 1986. – 634 с.

17. Протопопов, В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII–XIX вв. : учебник / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1965. – 615 с. – Гл. 2 : Полифония И. С. Баха. – С. 67–179.

18. Протопопов, В. В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха : очерки / В. В. Протопопов. – М. : Музыка, 1981. – 355 с.

19. Роллан, Р. Жизнь Бетховена : пер. с фр. / Р. Роллан ; послесл. Д. Житомирского. – М. : Музыка, 1964. – 96 с.

20. Роллан, Р. Гендель : пер. с фр. / Р. Роллан ; сост., ред. и коммент. В. Н. Брянцевой. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.

21. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей : [о стиле И. С. Баха] / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – С. 198–213.

22. Соловцова, Л. Джузеппе Верди / Л. Соловцова. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1986. – 399 с.

23. Хохлов, Ю. Н. Франц Шуберт : жизнь и творчество в материалах и документах / Ю. Н. Хохлов. – М. : Сов. композитор, 1978. – 252 с.

24. Царева, Е. М. Иоганнес Брамс / Е. М. Царева. – М. : Музыка, 1986. – 383 с.

25. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах : пер. с нем. / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1964. – 725 с.

26. Эйнштейн, А. Моцарт : Личность. Творчество : пер. с нем. / Альфред Эйнштейн ; предисл. Е. Черной. – М. : Музыка, 1977. – 453 с.

3. РОМАНТИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ МИНИАТЮРА

Основные вопросы

1. Основные тенденции развития жанра хоровой миниатюры XIX в.
2. Формирование любительских хоровых обществ в Австрии и Германии.
3. Стилиевые особенности хорового письма Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона.
4. И. Брамс: традиции и новаторство хорового творчества.

Цель

Изучить творчество композиторов-романтиков на примере хоровых миниатюр Ф. Шуберта, Р. Шумана, К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса.

Ключевые понятия

Хоровая миниатюра, хор а capella, песня, жанр «песня-хор», традиция «лидертафель».

Тема 8. Хоровая миниатюра в творчестве Франца Шуберта, Роберта Шумана

Художественное направление «классицизм», господствовавшее в искусстве эпохи Просвещения, в XIX в. уступает место романтизму. Эта смена направлений была связана с глубокими социальными переменами, вызванными Великой французской революцией. В этот период сложился новый тип художника – стремившегося к полному раскрепощению духовных сил, к высшим законам справедливости. Известные писатели Гейне, Гюго, Шелли, музыканты, знаменитые композиторы-романтики Вебер, Шуберт, Мендельсон, Шуман, Брамс, Шопен, Берлиоз, Вагнер, Лист и др. отстаивали свои убеждения, берясь за перо.

Важнейшим моментом в становлении новой идеологии явилось глубокое разочарование общественных слоев в результатах революции: принципы «свободы, равенства и братства» стали иллюзорными утопическими мечтаниями. Обманувшиеся в лучших надеждах, художники, писатели, музыканты обращаются к трагической теме разлада между духовным миром челове-

ка, глубиной, многообразием его душевных переживаний и действительностью. Одним из ведущих достижений искусства XIX в. является тонкая разработанность лирико-психологических образов. В музыкальном искусстве господствующее значение приобретает тема «лирической исповеди», и в частности любовная лирика, раскрывающая внутренний мир человека. Эта тема проходит через все искусство романтизма, начиная от камерных романсов Шуберта и заканчивая монументальными симфониями Берлиоза, а также грандиозными музыкальными драмами Вагнера. Композиторы-романтики очень разнообразно и тонко создавали картины природы, убедительные образы томления, мечтаний, страданий и душевных порывов, что обусловлено чувственной природой музыки. Первостепенное значение в романтическом музыкальном искусстве получает лирика; лирическое начало обусловило интерес композиторов к камерным формам.

Светская камерная музыка была тесно связана с песенно-романсовым творчеством Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, с характерным народно-песенным складом мелодии, функционально-отчетливой гармонической фактурой. Хоровые сочинения композиторов-романтиков отличаются простотой и естественностью высказывания, детализированной отточенностью выражения. Они демонстрируют тесную связь творчества с исполнительскими традициями, создававшимися в условиях любительского хорового искусства.

Франц Шуберт (1797–1828) является одним из величайших мелодистов в истории музыки. Исследователи отмечают, что ведущее место в творчестве венского романтика занимает вокально-песенная лирика, в которой ярко проявилась индивидуальность композитора, его самобытные новаторские приемы выражения. Песня проникает в область крупных инструментальных произведений композитора – симфонию, камерную музыку, сонатные формы. Шубертовская песня является ключом к пониманию всего его творчества. Во всем своем обширном музыкальном творчестве Шуберт опирается на образы и выразительные средства, заимствованные из вокальной лирики, композитор мыслил «песенно». Опираясь на песенность, акцентировал то, что не было главным в искусстве композиторов-классиков, – человека в аспекте его непосредственных личных чувств и переживаний.

Б. В. Асафьев писал о лирике Шуберта: «Редкая способность: быть лириком, но не замыкаться в свой личный мир, а ощущать и передавать радости и скорби жизни, как их чувствуют и хотели бы передать большинство людей, если бы обладали дарованием Шуберта. Все личное в его музыке не воспринимается как... внушение людям своих глубоко субъективных ощущений. Личное начало проявляет себя здесь с удивительной скромностью: оно живет сообща и всегда находит выразительный язык, понятный людям и легко усваиваемый... Шуберт больше принадлежал всем – окружающей среде, людям и природе, – чем себе, и музыка его была пением про все, но не лично про себя...».

Главная особенность шубертовских песен – огромное мелодическое обаяние: мелодии всегда легко поются, великолепно звучат, их отличает большая напевность и непрерывность течения, они разворачиваются «на одном дыхании». Часто в них ярко обнаруживается гармоническая основа, используется движение по звукам аккордов. Песенная мелодика опирается на интонации немецкой и австрийской народной песни, а также на мелодику венских классиков. Интонации его песен распевные, нередко тонко сочетающиеся с декламационными, речевыми.

В каждой песне Шуберт находит оригинальное решение фортепианного сопровождения. Так, в песне «Гретхен за прялкой» аккомпанемент изображает жужжание веретена, в «Серенаде» – звучание гитары, в песне «Форель» легкие всплески волн имитируют арпеджированные пассажи. Функция аккомпанемента не сводится лишь к изобразительности, фортепианное сопровождение всегда создает нужный эмоциональный фон к вокальной мелодии. Например, в балладе «Лесной царь» фортепианная партия, характеризующаяся остинатным триольным ритмом, выполняет несколько функций: создает общий психологический фон действия – образ лихорадочной тревоги, имитирует «скачку», обеспечивая цельность всей музыкальной формы.

Шубертовские песни разнообразны по форме: от простой куплетной до сквозной, допускающей свободное течение музыкальной мысли, детальное следование за текстом. В сквозной форме написано Шубертом более 100 песен – это «Скиталец», «Предчувствие война» из сборника «Лебединая песня», «Последняя надежда» из «Зимнего пути». Вершиной песенного жанра является баллада «Лесной царь», созданная в ранний период творчества.

Шубертом написано около шестиста песен, сюжетами их были стихи многих поэтов, разных по дарованию – от гениев, таких как Гёте, Шиллер, Гейне, до поэтов-любителей из ближайшего окружения (Франц Шобер, Иоганн Майрхофер). Около семидесяти песен написано на тексты Гёте, более пятидесяти – Шиллера, позже композитор «открыл» для себя поэтов-романтиков (Людвиг Рельштаб, Генрих Гейне, Август Вильгельм Шлегель и Фридрих Шлегель, Вильгельм Мюллер). У Шуберта, как и у других романтиков, тема личности сочетается с темой природы. Композитора по праву считают основоположником романтической вокальной лирики, им написаны такие известные циклы, как «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» на слова Мюллера.

В творческом наследии композитора хоровая музыка занимает особое место. В период обучения в конvikте (род семинарии), он изучал хоровые произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена. Д. Л. Локшин отмечает, что хоровому почерку Шуберта свойственны черты, присущие во многом хоровому стилю его современника Вебера. Большой интерес в творческом наследии композитора представляют хоры, написанные для мужского состава голосов, их свыше пятидесяти, что свидетельствует о глубокой связи с лидертафельными* традициями мужского хорового пения. Тематика, а также весь комплекс музыкально-выразительных средств хоровых сочинений подобны вокальным произведениям композитора.

Хоры Шуберта, как правило, невелики по размеру, многие из них написаны в куплетной форме, например восемь двух- и трехголосных песен для мужских или женских голосов в сопровождении фортепиано, одиннадцать трехголосных канонов, пять дуэтов, двенадцать ансамблей для трех мужских голосов а саррелла и др.

Хоровые миниатюры раннего Шуберта овеяны лирико-созерцательным настроением; их тематика преимущественно любовная или пасторальная, музыкальный язык ясен, прозрачен и прост. Написаны чаще всего либо в куплетно-строфической, либо в простой двух- или трехчастной форме, невелики по объ-

* Лидертафель – название мужских хоровых обществ преимущественно народно-песенного характера; возник в Германии, в Берлине в 1809 г.; мужские певческие общества получили распространение и в других странах (Англия, Австрия, Франция).

ему. К подобного рода сочинениям относятся хоровые миниатюры «Любовь», «Хоровод», «Ночь» (ор. 17) для мужского хора a cappella.

Хор «Хоровод» небольшой по размеру, в куплетной форме в тональности D-dur. Характеризуется ясностью музыкального языка, компактным хоровым изложением, написан в гомофонно-гармоническом складе. Миниатюре свойственны контрастная динамика, ритмическая структура с паузами, разделяющими небольшие фразы, акценты на сильных долях, очень подвижный темп (*vivace*), размер 6/8, что придает хору танцевальность, упругость.

Хоровая миниатюра «Любовь», написанная в двухчастной репризной форме с заключением, отличается лиричностью, напевностью; основная тональность D-dur. Певучая, выразительная тема, исполняемая партией первых теноров, становится интонационной основой всего сочинения. В репризе тема повторяется в нюансе *pp*. В основе хора гомофонно-гармонический склад письма, компактное хоровое изложение.

Интонационно близок предыдущему сочинению хор «Ночь», написанный в куплетной форме, но он еще ярче, колоритнее; основная тональность D-dur. Композитор музыкально-выразительными средствами органически сочетает музыкальный и поэтический образы, выбирая для этого медленный темп, неторопливо развивающуюся мелодию, мягкие красочные гармонии, разнообразную динамику, преимущественно среднюю tessitura.

Хоры «Деревушка», «Соловей», «Власть любви» (ор. 11), «Весенняя песня», «Наслаждение природой» (ор. 16) более сложные и развитые по форме, характеризуются той же тематикой и сходными музыкальными образами. Так, хор «Соловей» написан в сложной двухчастной форме в тональности D-dur. Первая часть трехчастна с признаками куплетной вариационности, изложена в гомофонно-гармоническом складе. Для мелодии, звучащей в верхнем голосе, характерно волнообразное движение с постепенным увеличением звукового диапазона. Третья строфа звучит в параллельном миноре доминанты (*fis-moll*) с некоторым темповым изменением, в чуть замедленном движении (*tempo più tranquillo*), представляя собой вариацию первой строфы. Склад письма гомофонно-гармонический. Кро-

ме изменения лада и темпа, композитор смягчает и динамику (*pp*), руководствуясь текстом. Хоровое изложение компактно, удобно для всех голосов. Вторая часть резко контрастна первой, отличается острым ритмом, подвижной мелодией, построенной на широких интервальных ходах. Меняются темп (*allegretto assai tenuto*) и размер (6/8), появляется форма полифонической вариации, часто встречающаяся в мужских хорах Шуберта.

Хоровые произведения позднего периода отмечены печатью раздумий, философских размышлений. Их музыкальный язык становится более сложным, форма развитой. К таким миниатюрам для мужского состава хора в сопровождении фортепиано относятся «Лунный свет» на слова Шобера и «Прошлое в настоящем» на слова Гёте. Хоровое сочинение «Прошлое в настоящем» является одним из самых интересных и сложных в творчестве Шуберта по разнообразию тематического материала, гармонического языка, приемов вокально-хорового письма. Основная тональность Des-dur. Необычно оно и по своей структуре: произведение не укладывается в схемы, характерные для многих вокально-хоровых сочинений Шуберта. Основные его черты – романтическая свобода высказывания и, как следствие, «сквозное» развитие. Тональный план: I часть – Des-dur (размер 6/8), II часть – A-dur (4/4), III часть – Des-dur (6/8), кода b-moll – Des-dur (2/4). В чередовании сольных и хоровых разделов наблюдается симметрия (a b b a).

Четырехтактовое фортепианное вступление открывает хоровую композицию, подводя к вступлению солиста – тенора. Мелодия мягкая, напевная, с широкими интервальными ходами голоса, баркарольный размер (6/8) и взволнованная фактура сопровождения создают яркий, впечатляющий образ. Вторая часть резко контрастна первой и в темповом, тональном планах, и вокальном изложении (чередование солистов и хора). Эта часть написана для двухголосного хора (первые и вторые тенора), изложена в трехчастной репризной форме, в ней господствует имитационно-полифонический склад письма. Вторая часть, так же как и первая, написана в трехчастной репризной форме. В среднем ее разделе выделяются характерные для охотничьих немецких песен-хоров призывные роговые интонации. Фортепианное сопровождение дублирует хор. В репризе наблюдается некоторое интонационное сходство с темой пер-

вой части (основная тема, исполняемая солистом-тенором). Склад письма гомофонно-гармонический. После репризы звучит кода в имитационно-полифоническом изложении: проведение темы начинается в партии первых теноров. Тема энергичная, волевая, с большими, несколько «угловатыми» скачками в мелодии; минорный колорит придает ей некоторую суровость. Мелодия этой темы переходит из одной партии в другую, образуя изобретательное сплетение и перекрещивание в четырехголосии. Музыкальное сопровождение чутко следует за вокальным письмом: при сольном проведении темы оно прозрачно, спокойно, в последнем случае – тревожно, решительно.

Как отмечает В. Конен, все хоровые миниатюры Шуберта, вне зависимости от тематики и настроения, обладают основным качеством, составляющим главную ценность любого вокального сочинения, – органическим соединением музыки и слова. Любимыми поэтами Шуберта были Гёте и Шиллер, на их тексты композитором написана большая часть вокальных и хоровых сочинений.

Одним из сильнейших музыкально-выразительных средств в хорах Шуберта является контрастность: практически каждое сочинение включает в себе две контрастные темы, а в более поздних хорах встречаются три, четыре или даже пять самостоятельных тем. Контрастность, разумеется, проявляется не только в тематической структуре хоров. Шуберт использует контрасты темпов, тональностей, размеров, динамики, гармонии, склада хорового изложения. Так, например, если первая часть хоровой миниатюры написана в размере 2/4 или 4/4, то вторая часть – 3/4 или 6/8 («Соловей», «Весенняя песня», «Наслаждение природой»); встречаются и иные соотношения размеров. То же относится и к темпу, если первая часть написана в умеренном или медленном темпе, то вторая часть будет звучать в более оживленном или быстром темпе, и наоборот.

Для шубертовской гармонии характерны сопоставления одноименных ладов, а также мажора и параллельного минора, довольно часто встречаются излюбленные романтиками терцовые сопоставления тональностей, как, например, в хоре «Вино и любовь» D-dur – B-dur или в хоре «Прошлое в настоящем» Des-dur – h-moll.

Обращает внимание и разнообразие музыкальных форм в хоровых миниатюрах Шуберта, напрямую связанных с развитием музыкального содержания. Например, стихотворный текст, содержащий один образ, соответственно воплощен и в музыке. Обычно такие хоры представляют собой запев и повторяющийся вариантный припев, здесь нет особого контраста музыкального материала («Хоровод», «Ночь», «Песня гребцов», «Далёкой»). В хорах, где поэтический текст содержит несколько контрастных образов, форма становится более сложной и разнообразной («Прошлое в настоящем», «Охотничья песня», «Вино и любовь»). Обилие контрастных эпизодов в хоровых сочинениях обусловлено стремлением композитора предельно точно следовать за художественно-поэтическим текстом.

Большая часть хоровых миниатюр выдержана в гомофонно-гармоническом складе с ведущей ролью мелодического голоса, в более поздних хоровых сочинениях Шуберта находят значительное применение имитационно-полифонические элементы.

Робертом Шуманом (1810–1856) написано большое количество хоров а саррелла для различных составов – двойного хора, смешанного, мужского, женского. Д. Л. Локшин отмечает, что в творчестве этого мастера нашли отражение черты, свойственные музыке композиторов-романтиков: созерцание красот природы, отражение народного быта, мира внутренних чувств и переживаний человека. Значительный интерес Шумана к хоровой музыке объясняется его хормейстерской деятельностью, композитор руководил несколькими хоровыми коллективами. Хоровые сочинения написаны Шуманом на тексты известных поэтов И. Гёте, Ф. Рюккерта, Р. Бёрнса, И. Эйхендорфа, Э. Мери́ме. Большую часть произведений составляют хоры а саррелла, многие из них написаны для мужского состава голосов, как и в творчестве других романтиков – К. М. Вебера, Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, что объясняется известной традицией «лидер-тафель». По тематике и жанрам сочинения разнообразны: много хоров лирического, шуточного, юмористического плана, есть хоры философского характера (например, «Свет или тьма» op. 59 № 1 на стихи К. Лаппе) и традиционные охотничьи песни (например, «Охотничья песня» op. 59 № 3 на стихи Э. Мёрике, «В лесу» на стихи И. Эйхендорфа).

В большинстве случаев хоровые произведения Шумана невелики по размерам, написаны чаще всего в куплетно-строфической форме, преобладает в них гомофонно-гармонический склад письма. Основной принцип изложения, подобно хорам Вебера, Мендельсона, Шуберта, – диалогический, основанный на чередовании солиста или вокального ансамбля и хора. В хоровых миниатюрах композитора все средства музыкальной выразительности подчиняются главной цели – наиболее полному воплощению в музыке содержания и настроения художественно-поэтического текста.

Одним из самых миниатюрных сочинений композитора является хор «Доброй ночи», написанный для смешанного хора а cappella. Лирический, светлый характер музыки, полный спокойствия, умиротворения и безмятежности, полностью соответствует содержанию поэтического текста. Динамика представлена всего лишь двумя нюансами: *p* и (в конце) *pp*. Темп, не меняющийся на протяжении всего хора, довольно медленный (*langsam*). Склад письма гомофонно-гармонический, музыкальный материал оживлен небольшими репликами солиста и ответами хора. По структуре эта хоровая композиция представлена периодом, состоящим из двух предложений: первое предложение заканчивается на доминанте (Es-dur), второе, в котором происходит отклонение в b-moll, заканчивается в основной тональности (As-dur).

Хоровая миниатюра «Ночная тишина» – в элегическом хоровом сочинении слышен отголосок вальса; красочный, богатый гармонический язык и тонкие музыкально-выразительные средства рисуют картину ночной природы. Господство динамики *p* и *pp* создает ощущение спокойствия, ночной тишины и полного умиротворения. Склад письма гомофонно-гармонический с элементами имитации.

Одни из самых известных и популярных в современной исполнительской практике – хоры из цикла «Романсы и баллады для смешанного хора» op. 145. Среди них выделяются два хора шуточного, юмористического характера – «Кузнец» и «Гуси».

Очаровательный шуточный хор «Кузнец» написан в трехчастной форме в тональности B-dur. Гомофонно-гармоническое изложение, разнообразие ритмического рисунка в различных голосах, небольшие имитации в третьей части придают фактуре

некоторую оживленность. Легкие акценты и мгновенные затухания звучности (*sfp*, *fp*) усиливают игривый танцевальный характер музыки, а выдержанные в духе народной волынки квинты или октавы в мужском хоре придают миниатюре шуточный оттенок. Третья часть строится на музыкальном материале первой части, однако значительно расширяется. После динамической репризы следует заключение. Для средней части характерны отклонения в тональности d-moll, F-dur, g-moll, преимущественно минорные. Композитор в этой части использует красочные сопоставления мажора и минора, плавность мелодического и ритмического рисунка, что придает веселому танцевальному хору оттенок душевности, мягкой задумчивости.

Довольно развернутый хор «Гуси», написанный для смешанного хора a cappella и квартета солистов, представляет собой остроумную шутку о пастухе Чимохо, безнадежно вздыхающем о своей возлюбленной Бертолине. Средства вокальной выразительности использованы композитором в этом сочинении очень скупно, но исключительно умело. Скерцозная, подвижная музыка полностью соответствует шуточному тексту; легкость и игривость подчеркнуты мелодическим и ритмическим рисунками. Шуточный характер усиливается и другими выразительными штрихами: чередованием соло и хора, имитацией женских голосов мужскими, внезапной сменой динамики.

Тема 9. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Феликса Мендельсона, Иоганнеса Брамса

Лучшая часть хорового творчества *Феликса Мендельсона-Бартольди* (1809–1847) представлена хорами a cappella для мужского и смешанного составов. Часть из них издана с русским переводом текстов А. Ефременкова. Хоровые сочинения написаны на стихи Гёте, Гейне, Эйхендорфа, Уланда и других немецких поэтов. Хоровой музыке композитора присуще влияние немецкой народной, в первую очередь городской, песенной музыкальной культуры; характерна опора на бытовые, демократические жанры и на хоровые исполнительские традиции (лидertaфель). Народные элементы ощущаются в мелодике, метроритме, простой и ясной структуре хоровых сочинений.

Большинство хоров Мендельсона написано в куплетной и куплетно-вариационной форме, реже встречаются простая двухчастная и простая трехчастная формы. Характерным и своеобразным для композитора является прием развития внутри куплета – имитационное повторение мелодического материала в различных голосах. Хорам *a cappella* свойствен лаконизм высказывания – это куплетные хоры: «На юге», «Беги со мной», «Серенада», «Как иней ночью весенней пал», «Пастушья песня» и др. Чаще всего в третьем куплете хоровых миниатюр, или во второй части двухчастной формы, встречаются вариантность мелодии, ладовый или динамический контрасты. В отдельных хорах композитор использует форму канона, в результате чего самостоятельное движение голосов образует перекрещивание, как, например, во второй части мужского хора «Любовь и вино» (ор. 55 № 5).

Основной склад письма хоровых сочинений гомофонно-гармонический, иногда с использованием имитаций. Хоровой состав почти всегда четырехголосный, сравнительно редки *divisi* в партиях. Основным приемом композитора в мужских хорах является чередование сольных и хоровых эпизодов: чаще всего это чередование квартета солистов и хора, иногда – чередование солиста или солирующей партии и хора. Распространенная форма хорового изложения – мелодическое движение одних голосов на фоне других (хоры «На озере», «Среди зелени», «Предчувствие весны» и др.). В хорах *a cappella* Мендельсон достаточно широко использует элементы полифонии, главным образом имитационной. Так, например, в смешанных хорах композитор часто применяет имитацию женским хором мужского (хор «Ранняя весна» ор. 59 № 2), в хоре «Лесные птички» ор. 88 № 4, наоборот, – имитацию мужским хором женского. Особая колоритность звучания создается тембровым сопоставлением мужских и женских голосов в сочетании с динамическими контрастами, контрастами лада, главным образом сопоставлением одноименного мажора и минора.

Хоровое сочинение «Грезы» написано в простой двухчастной безрепризной форме. Первая часть передает эпическое спокойствие величавой картины природы, написана в строго гармоническом, аккордовом складе; певучая, плавная мелодия, неторопливое движение подчеркивают спокойный, умиротворенный,

созерцательный характер музыки. Вторая часть характеризуется тональной неустойчивостью, резкими динамическими контрастами, использованием элементов имитационной полифонии, значительно расширяющей размер второй части.

Хор «Охотничья песня» (ор. 59 № 6) написан в куплетной форме с характерными изменениями в третьем куплете: появлением нового мелодического материала, модуляцией в одноименный мажор (h-moll – H-dur), которым и заканчивается произведение. Смена минора одноименным мажором связана с изменением поэтических образов. Композитор использует прием полифонической имитации, в данном случае женский хор имитирует мужской, благодаря чему вторая половина первого и второго куплетов значительно разрастается.

Хоровая миниатюра «Серенада» овеяна образом покоя («Спи, друг милый, мир объемлет тихий, безмятежный миг») написана для мужского хора в тональности B-dur. Яркий пример органического слияния художественно-поэтического текста и его музыкального воплощения. Спокойная, безмятежная мелодия, ниспадающие интонации, компактное хоровое изложение, мягкие плагальные гармонии, тихая звучность (*p*, *pp*), разнообразие тонких штрихов – все это способствует созданию неповторимого музыкально-поэтического образа.

Многие хоры Мендельсона связаны с народными формами исполнения, включающими охотничьи, роговые интонации, широко бытовавшие в немецком хоровом пении, они близки звучанию валторн, например три «Охотничьи песни» – две для мужского хора (ор. 50 и ор. 120) и одна для смешанного хора (ор. 59).

«Морское плавание» – один из самых поэтических мужских хоров Мендельсона, представляет собой небольшую композицию для хора в сопровождении фортепиано. Благодаря близкому соотношению аккомпанирующих голосов и темы, напевной мелодике, размеру 6/8, гомофонно-гармонической фактуре хоровое сочинение напоминает некоторые фортепианные пьесы из цикла «Песни без слов». После двух тактов вступления трехголосного хора проводится основная тема в партии первых теноров. Главную тему – широкую, напевную, окружают мягко звучащие аккорды, создающие нежный, элегичный образ. Последующие гармонические обороты характеризуются задержа-

ниями и слабыми окончаниями фраз. Свежо и очень светло звучат окончания каждого куплета в одноименном мажоре. В двух первых куплетах композитор достигает акварельной звукописи (в основном – *p*, *pp*), третий куплет отличается большей насыщенностью.

Творчество Мендельсона покоряет своей гармоничностью: классицизм и романтизм в его музыке переплелись в редком единении. С классиками его роднят уравновешенность в выражении чувств, ясность и простота музыкальных форм, прозрачная мелодичность, филигранность и экономность отделки. Но в то же время романтическому мироощущению композитора отвечают сочная красочность звуковых пейзажей, увлечение сказочной фантастикой, интерес к народному искусству. Хоровое искусство Мендельсона основывается на немецкой народной музыкальной культуре: влияние народных элементов ощущается в мелодике, метроритме (обилие танцевальных размеров), в простой и ясной структуре (преимущественно куплетная форма), чередовании сольных и хоровых эпизодов.

Продолжил традиции развития жанра хоровой музыки выдающийся немецкий композитор *Иоганнес Брамс* (1833–1897). В огромном творческом наследии композитора хоровая музыка занимает значительное место. Свои хоровые сочинения он писал главным образом в период с 1856 г. по 1891 г. Поводом для написания хоровых миниатюр послужила дирижерско-хоровая деятельность с придворной капеллой в Детмольде, женским хором в Гамбурге, а также деятельность в качестве дирижера и руководителя Венской певческой академии, с которой композитор исполнял много хоровой музыки (произведения XVII в., Баха, Бетховена, Шумана и собственные хоровые сочинения). Следует отметить, что именно Брамс стал единственным композитором-романтиком, создававшим довольно много сочинений для женского состава.

Музыковеды отмечают, что народная песня и старинная музыка являются основой хоровых композиций Брамса. Композитор углубленно изучал хоровую музыку прошлых веков и сборники с записями народных песен.

Для духовных хоровых сочинений Брамса характерно влияние старинной полифонии: сказываются черты стилизации музыки XVI в. и произведений Баха. Так, например, в трех духов-

ных произведениях для женских голосов (op. 37) композитор применяет различные виды канона: первый хор «O bone Jesu» представляет канон в обращении между первым сопрано и вторым альтом; второй «Adoramus te» – четырехголосный канон, где второй голос вступает в нижнюю кварту, третий – в нижнюю квинту и четвертый – в нижнюю октаву; третий «Regina coeli» – канон в инверсии между солирующими голосами (сопрано – альт).

Впечатление старинной музыки создается благодаря использованию одинаково долгих ритмических длительностей и строгой простой гармонии. В двух пятиголосных мотетах (op. 29) на слова Пауля Сператуса явно ощущается влияние Баха. Первый из них «Es ist das Heil uns kommen her» («Пришло спасенье к нам») начинается гармонизированным хоралом, затем на мелодию каждого отдельного стиха дается fuga, причем голос, вступающий последним (первый бас), излагает тему в виде *cantus firmus*'а в увеличении. Второй мотет «Schaff in mir Gott ein rein Herz» («Сотвори во мне») содержит две фуги, которым предшествует канон в увеличении.

Из сочинений духовного содержания, написанных в форме канона, отметим «Духовное песнопение» (op. 30) – двойной канон в нону, где в теноре дается имитация сопрано, а в басу – альты. Подобно хоровое сочинение «Märznacht» («Мартовская ночь») op. 44 № 12, где смена мелодики и типа изложения носит изобразительный характер. Произведение включает два канона: четырехголосный в квинту («Ночную порою над полой водою гремит гром»), богатый хроматическими ходами, и двойной канон в сексту («Счастьем жизнь вновь полна: это идет к нам весна»).

В хорах светского содержания также сказывается влияние старинной музыки, например, в композиции «Einförmig ist der Liebe Gram» («Любви однообразна грусть») op. 113 № 13 композитор возрождает одну из форм полифонической музыки, в которой четырехголосный канон в приму исполняется сопрано на фоне двух имитирующих голосов альтовой партии. По существу, это подражание известному «Sumer is icumen in» («Летнему канону») XIII в. английской полифонической школы. Для этого канона Брамс взял за основу мелодию шубертовского «Шарманщика».

К. Гейрингер в монографии «Йоганнес Брамс» отмечает, что Брамс, как и великие старые мастера (Палестрина, Бах), никогда не делал искусство контрапункта самоцелью. В этом заключается главная особенность его полифонических сочинений, хотя в некоторых ранних композициях за стилизацией не всегда прослеживаются индивидуальные черты стиля композитора.

Брамс в своем хоровом творчестве нередко совмещает архаизирующие тенденции с народной песенностью, именно это сочетание позволяет композитору добиться особо привлекательного эффекта. Отчетливо он прослеживается в цикле «Песни Марии» (op. 22), где в качестве *cantus firmus*'а используются мелодии, написанные в народном духе. Средневековая традиция переноса мелодии в средний голос отражена в первой и третьей частях хора № 2 «*Marias Kirchgang*» («Мария в церкви»), в которых главную мелодию излагает альт, в то время как другие голоса присоединяются к основной теме контрапунктически. В средней части, на фоне имитации колокольных звонов в партии теноров и басов, проходит мелодия в параллельном движении у сопрано и альтов. Хоровое сочинение «Магдалина» создает впечатление старинной песни паломников, а последняя пьеса цикла, благодаря изменению ритма и размера, воскрешает старую традицию народной танцевальной музыки. Брамс сам дал характеристику этому произведению, указывая на то, что хоровой цикл содержит пьесы «в духе старинных немецких церковных и народных песен». «Брамс творчески подходил к фольклору. Он с возмущением выступал против тех, кто трактовал живое наследие народного творчества как архаическую древность. Его в равной степени волновали песни разных времен – старые и новые. Брамса интересовала не историческая достоверность напева, но выразительность и целостность музыкально-поэтического образа» (М. Друскин).

Композитор обрабатывал народные песни для хора чаще всего в строфической форме гомофонно-гармонического склада, например аранжировка замечательной песни «*In stiller Nacht*» («В ночной тиши»). Старинная песня «*Verstohlen geht der Mond auf*» («Крадется между туч луна») построена в куплетной форме по принципу запевала-хор. В полифоническом складе сделана обработка «*Morgengesang*» («Утренняя песня»).

Сильное влияние народной песни наблюдается в «Песнях и романсах» op. 44, среди которых выделяются пьесы в простом

народном духе. В стиле грациозного танца написана «Песня любви», песня «Жених» отличается имитацией веселых звуков рога, прелестная нежная «Баркарола» и печальная «Невеста» близки по характеру народной песне. Все они написаны в куплетной форме, в них царят непринужденность и естественность.

Особое место занимают четыре мужских хора на слова К. Лемке (ор. 41), где обнаруживается, как пишет М. Друскин, «единственная у Брамса попытка претворения традиций мужского пения “лидертафель”». Это, своего рода, солдатские песни, то веселые, то серьезные, в них композитор выражает свое чувство патриотизма. Наиболее эффектными хоровыми сочинениями являются юмористическая «Маршировка» и полная предчувствий, пророческая «Смотри в оба».

Лишь в очень небольшом количестве хоровых сочинений композитор делает попытку приблизиться к творчеству XIX в. К ним можно отнести шестиголосную песню «Vineta» («Виньетка») ор. 42 № 2 на слова К. Мюллера в сопровождении фортепиано. Композиция написана в сложной трехчастной форме. Романтический характер произведения подчеркнут приемом сопоставления одноименных тональностей H-dur и h-moll на протяжении всего хора, мимолетными отклонениями через побочные доминанты, использованием низких ступеней лада.

В позднем периоде творчества композитора важное значение приобретают полифонические формы, позволяющие наиболее точно отобразить содержание текста. Например, в первой части двойного хора «Wenn ein starker Gewappneter» («Когда вооруженный воин») ор. 109 № 2 Брамсом применен редкий тип имитации: во втором хоре имитируется не только основная тема, но и сопровождающие ее гармонические голоса. В начале средней части этого хора встречается тройной контрапункт октавы, черты производного соединения которого отображаются во втором хоре.

О хоровом полифоническом сочинении «Beherzigung» («Смелое сердце») ор. 93а № 6 на слова Гёте К. Гейрингер пишет: «Кто, кроме Брамса, мог бы в XIX веке создать в форме канона столь сжатое и выразительное художественное произведение, в такой мере соответствующее тексту! Это подлинный

Гёте, подлинный Брамс и, кроме того, также и подлинный канон».

В народном духе сочинены песни на тексты из «Волшебного рога мальчика»^{*}: «Rosmarin» («Розмарин») op. 62 № 1 – в простой куплетной форме, «Von alten Liebesliedern» («Из старинных песен любви») op. 62 № 2 – в куплетно-вариационной форме, а также отдельные хоры, например «Das Mädchen» («Девушка») op. 93a № 2 на слова немецко-чешского поэта и переводчика с сербского Зигфрида Каппера – в двухчастной форме. В первой части хоровой композиции «Das Mädchen» проходит сербская тема в переменном размере (3/4, 4/4) в h-moll, во второй части ей противопоставлена новая тема (оригинальная авторская), написанная в одноименном мажоре, двухдольном размере. Подобное характерно и для хора «Verlorene Jugend» («Потерянная юность») op. 104 № 4 на слова чешского поэта, писавшего на немецком и чешском языках, Й. Венцига, также написанного в двухчастной форме. В первой части хора проходит чешская тема, изложенная в виде бесконечного канона в d-moll, во второй части противопоставляется ей новая тема (оригинальная), написанная композитором в одноименном мажоре. Оба хора построены на тематическом контрасте.

Хоровое сочинение «Der bucklichte Fiedler» («Горбатый уличный скрипач») op. 93a № 1 наполнено интонациями народной песни, однако сквозное развитие и пустые кричащие квинты на словах «Вальпургиева ночь» придают ему черты современного реализма.

Подлинный романтизм проявляется в поздних хорах a cappella, написанных для смешанного состава. Хор «Waldesnacht» («Ночь в лесу») op. 62 № 3 написан в куплетной форме, где каждый куплет представлен простой репризной формой. В хоровом сочинении раскрывается звуковая картина спокойствия лесной ночи. Композитором великолепно используются тембровые возможности певческих голосов, свобода голосоведения часто приводит к их переkreщиваниям.

^{*} «Волшебный рог мальчика. Старинные немецкие песни» («Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder») – сборник народных немецких песен, изданный в Гейдельберге двумя поэтами из гейдельбергского кружка романтиков – Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано. В сборник вошли песни разнообразных жанров – бытовые, любовные, солдатские, разбойничьи, монашеские.

Хор «Невеста ветра» op. 62 № 6 написан в куплетной форме: первый куплет представлен простой безрепризной двухчастной формой (а+в), второй – варьированным повторением второй части (а+в+в₁). В первой части куплета на фоне выдержанных звуков образуется светлое звучание трех верхних голосов. Во второй части происходит смена размера (с 4/4 на 3/4), что вносит заметный контраст, усиливающийся при повторении, когда вместо е-moll неожиданно звучит E-dur.

Краткие выводы

Хоровое творчество композиторов-романтиков Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса отражает исполнительские традиции тех лет, что напрямую связано с организацией в Австрии и Германии «лидertaфелей» – мужских любительских хоровых сообществ, деятельность которых определялась патриотическими целями. Композиторы раннего романтизма создают в западноевропейской хоровой музыке камерный жанр «песни-хора». Тематика его преимущественно любовно-лирическая или пейзажно-созерцательная. Песни-хоры по своему музыкальному складу близки к народной городской песне. Несравненно возрастает роль мелодического начала в хорах романтиков, мелодия становится основой хоровой фактуры сочинения. Музыкальная ткань и структура хоров определяются содержанием художественно-поэтического текста; важное значение приобретает контрастность мелодического материала, темпов и динамики.

Произведения для изучения

Шуберт Ф. Хоры: «Баркарола», «Die Wein und Liebe» («Вино и любовь»), «Im Gegenwärtigen Vergangenes» («Прошлое в настоящем»), «Glaube, Hoffnung und Liebe» («Вера, надежда, любовь»), «An den Frühling» («Весенняя песня»), «Das Dörfchen» («Деревушка»), «Die Nacht» («Ночь»), «Die Nachtigall» («Соловей»); *Шуман Р.* Хоры: «Im Walde» («В лесу») op. 75 № 7, «Traumerai» («Грезы»), «Ночная тишина», «Вечерняя звезда», «Gute Nacht» («Доброй ночи»), «Am Bodensee» («На Боденском озере»); «Der Schmidt» («Кузнец») op. 145 № 1, «Jägerlied» («Охотничья песня») op. 59 № 3; *Мендельсон Ф.* Хоры: «Abschied vom Walde» («Прощание с лесом») op. 59 № 3, «Die Jagdlied» («Охотничья песня») op. 59 № 6, «Die Primel» («Подснежник») op. 48 № 2; *Брамс И.* Хоры: «In stiller Nacht» («В ночной тиши»), «Rosmarin» («Розмарин») op. 62 № 1, «Der bucklichte Fiedler» («Горбатый уличный скрипач») op. 93a № 1, «Vineta» («Виньетка») op. 42 № 2.

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Поясните значение термина «романтизм», определите предпосылки возникновения этого художественного направления.

2. Выделите средства музыкальной выразительности, характерные для хоровой музыки романтизма.

3. Перечислите хоровые миниатюры в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса.

Продуктивный уровень:

1. Проанализируйте хоровое творчество Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Определите стилистику их хорового письма в контексте связи с традициями мужского ансамблевого пения («лидертафель»). Выявите основной круг тем и образов в хоровых миниатюрах композиторов-романтиков.

2. Раскройте сущность хормейстерской деятельности Р. Шумана, дирижерской деятельности И. Брамса. Определите влияние их деятельности на создание хоровых произведений.

3. Охарактеризуйте особенности хорового стиля И. Брамса, выявите его связи с традициями старинных мастеров XVI в. и музыкой И. С. Баха.

Творческий уровень:

1. Раскройте философские и эстетические основы идейно-художественного направления «романтизм».

2. Определите особенности развития жанра хоровой миниатюры в творчестве композиторов-романтиков.

3. Охарактеризуйте исполнительские принципы романтической хоровой музыки.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано фрагменты хоровых миниатюр Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, И. Брамса, включенные в викторину (см. с. 347–351).

ЛИТЕРАТУРА
(Романтическая хоровая миниатюра)

Основная

1. История зарубежной музыки. Вып. 3 : Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша. С 1789 г. до середины XIX в. : учебник / В. Конен. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1989. – 543 с.
2. Локшин, Д. Зарубежная хоровая литература : учеб. пособие / Д. Локшин. – М. : Музыка, 1966. – Вып. 2. – 292 с.
3. Локшин, Д. Зарубежная хоровая литература : учеб. пособие / Д. Локшин, И. Лицвенко. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 3. – 224 с.
4. Хоровая литература : в 2 ч. Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература / авт.-сост. О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2007. – 244 с.

Дополнительная

1. Гейрингер, К. Иоганнес Брамс : пер. с нем. / К. Гейрингер. – М. : Музыка, 1965. – С. 307–325.
2. Друскин, М. Иоганнес Брамс : монографический очерк / М. Друскин. – 4-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 95 с.
3. Конен, В. Д. Шуберт / В. Д. Конен. – 2-е изд., доп. – М. : Музгиз, 1959. – 304 с.
4. Кенигсберг, А. Карл Мария Вебер (1786–1826) : попул. моногр. / А. Кенигсберг. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1981. – 124 с.
5. Шуман, Р. Жизненные правила для музыкантов : пер. с нем. / Роберт Шуман. – М. : Музгиз, 1959. – 40 с.

4. ОПЕРНО-ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ XVII–XIX ВВ.

Основные вопросы

1. Зарождение и развитие жанра оперы. Значение хоровых сцен.
2. Реформаторская деятельность в оперно-хоровом творчестве К. В. Глюка.
3. Жанровое разнообразие опер В. А. Моцарта. Приемы письма и принципы использования хора в драматургии опер «Идомея», «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро».
4. Симфоническая драматургия и психологизм хоровых сцен в опере Л. ван Бетховена «Фиделио».
5. Становление романтического стиля в оперном жанре: «Волшебный стрелок», «Оберон» К. М. Вебера.
6. Роль хора в развитии музыкальной драматургии опер Р. Вагнера «Лоэнгрин», «Летучий голландец», «Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры». Особенности лейтмотивной системы композитора.
7. Драматургические задачи хоров в операх Дж. Верди «Риголетто», «Аида», «Отелло».
8. Основные функции хоровых сцен в лирической опере Ш. Гуно «Фауст».
9. Народно-бытовые сцены в опере Ж. Бизе «Кармен».
10. Драматургические принципы хоровых сцен в оперном творчестве Станислава Монюшко («Гальяка»), Бедржиха Сметаны («Проданная невеста»).

Цель

Изучить оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XVII–XIX вв. Определить приемы хорового письма, функции и принципы использования хора в драматургии опер.

Ключевые понятия

Опера, опера-seria, опера-buffa, стиль bel canto, ария, речитатив.

Тема 10. Становление западноевропейской оперы

Италия – родина европейского оперного искусства. Новый музыкальный жанр первоначально называли «Dramma per musica» – «драма на музыке» или «музыкальная драма». Ее ос-

новоположниками были гуманисты-музыканты, любители музыки, собиравшиеся у богатых меценатов Джованни Барди и Якопо Корси. Они создали музыкально-поэтическое и философское содружество, которое вошло в историю музыки под названием «флорентийская камерата» (ит. *camerata* – кружок) и с деятельностью которого связано возникновение оперы. В сообщество входили знаменитые певцы-профессионалы Якопо Пери и Джулио Каччини.

Ранние оперы появились во Флоренции на рубеже XVI–XVII вв. Первая флорентийская опера «Дафна» не сохранилась, за исключением двух отрывков, сочиненных Якопо Корси. Авторами же оперы были композитор Якопо Пери и поэт, написавший либретто, Оттавио Ринуччини. Две последующие оперы на один и тот же сюжет известного античного мифа об Орфее появились почти одновременно в 1600 г. Обе «музыкальные драмы» назывались «Эвридика»; музыку одной из них написал Якопо Пери, другой – Джулио Каччини, автором либретто выступал Оттавио Ринуччини. Ранние флорентийские оперы характеризуются статичностью действия, господством речитативов, отсутствием арий и ансамблей, внедрением стиля *basso continuo*, записанного в оригинале при помощи цифровых обозначений.

Очагом нового оперного искусства, наряду с Флоренцией, на севере Италии стал ломбардский город Мантуя. Он издавна был известен гуманистическими традициями, немалым числом талантливых и образованных деятелей искусства. Герцоги Гонзага – мантуанские наследные правители, покровительствовали музыкантам, поэтам, привлекая их ко двору и подчиняя их творчество своим велениям и прихотям. С прославленной придворной капеллой в Мантуе была связана деятельность многих выдающихся композиторов и оперных певцов. Так, в 1607 г. там впервые была поставлена опера «Орфей» Монтеверди, в 1608 г. – оперы «Дафна» Марко да Гальяно и «Ариадна» Монтеверди.

Клаудио Монтеверди (1567–1643) – итальянский композитор, имя которого стоит в ряду с именами великих поэтов и художников эпохи Ренессанса. Родился в североитальянском городе Кремоне, который был известен как университетский и музыкальный центр с высокой инструментальной и певческой культурой. Семейства прославленных мастеров – Амати, Гвар-

нери, Страдивари – изготавливали струнные инструменты, равных которым по красоте звучания не было во всей Европе. Будущий композитор получил университетское образование; еще в юности был искусным певцом, играл на виоле, органе, сочинял духовные песни, мадригалы, канцонетты; обладал широким художественным кругозором и придерживался гуманистических взглядов. Учился сочинению у известного в то время композитора и капельмейстера кремонского собора Марко Антонио Индженъери.

В возрасте двадцати трех лет по приглашению герцога Винченцо Гонзага Монтеверди направляется к мантуанскому двору, где получает должность певца и исполнителя-виртуоза на виоле. С 1601 г. становится придворным капельмейстером. Композитор прославился своими мантуанскими операми «Орфей» и «Ариадна». По сравнению с флорентинскими мастерами «Орфей» Монтеверди представлял уже не камерно-пасторальную «сказку», а подлинно музыкальную драму. И композитор, и либреттист А. Стриджо-сын рассматривали античный сюжет в духе гуманистической трагедии. Музыка оперы раскрыла внутренний мир трагического героя; центральное место в ней занимает тема страдания и сострадания.

Монтеверди был новатором в области оркестровой музыки: реализм его драмы с галереей исторических портретов, ярких типовых характеристик потребовал обогащения художественно-выразительных музыкальных средств, прежде всего изменения состава оркестра. Если в первых операх Монтеверди состав оркестра составлял свыше сорока инструментов, по тем временам огромный и даже чрезмерно многоликий, то в дальнейшем композитор сокращает его, вводит скрипки вместо виол, изобретает новые средства музыкальной выразительности: *tremolo*, *pizzicato*. Монтеверди считают подлинным отцом инструментовки. И опера «Орфей» в этом смысле является основополагающей: инструментовка в этой драме эстетически созвучна мелодии, гармоническому колориту и сценической ситуации. Так, концертирующие *solī*, сопровождающие монолог Орфея в подземном царстве, символизируют его искусную игру на лире; в пасторальные сцены вплетаются простые мелодии пастушеских наигрышей; рев тромбонов сгущает атмосферу страха в грозном Аиде – царстве мертвых.

Второе оперное сочинение, написанное Монтеверди в Мантуе, – «Ариадна» на либретто О. Ринуччини, не сохранилось, за исключением всемирно известной арии *lamento* «Плач Ариадны». Ее композитор оставил в двух вариантах: для пения соло с сопровождением, а позднее – для пятиголосного хора в жанре мадригала. Знаменитая ария жалобного, скорбного, печального характера явилась образцом новой манеры драматического пения, где глубина дыхания и пластика мелодического рисунка органично сочетаются с выразительностью драматической декламации.

Для арии *lamento* характерны определенные жанровые черты: нисходящее направление движения мелодии, повторяющаяся в нижнем голосе мелодико-ритмическая фигура (*basso ostinato*), часто в виде хроматического нисхождения на кварту, определенные ритмические формулы и инструментовка. «Плач Ариадны», представляющий собой монолог покинутой героини, явился прототипом всех арий *lamento* последующих эпох. Это сочинение принесло Монтеверди мировую славу, в нем композитор демонстрирует новаторские принципы в отношении музыкального языка, преемственность нового стиля барокко с музыкой XVI в. Созданный композитором тип оперной арии *lamento* быстро проник в оперу, ораторию и удерживался на протяжении всего XVII в.

В течение тридцати лет, прожитых в Венеции, композитор создал восемь опер: «Орфей», «Ариадна», «Андромеда», «Мнимом безумная Ликори», «Похищение Прозерпины», «Свадьба Энея и Лавинии», «Возвращение Улисса» и «Коронация Пепеи».

Благодаря Монтеверди музыка в опере стала занимать не подчиненное, как это было ранее, а основополагающее место. По сути, композитор «открыл» подлинную оперу, стал первым подлинным создателем музыкальной драмы, великим реформатором, совершившим перелом к новой ариозной манере высказывания. Монтеверди, в отличие от своих предшественников Пери и Каччини, которые ввели в свои оперы однообразный речитатив (*tedio del recitativo*), создал остро напряженный, взволнованный, драматический речитатив (*stilo concitato*), характеризующийся внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами. В кульминациях своих опер Монтеверди включал

арии, мелодия в них уже носила не декламационный, а певучий распевный характер. Огромное значение в операх приобрели хор и оркестр, подчеркивающие значимость того или иного момента драмы. Монтеверди в тончайших нюансах смог раскрыть внутренний мир главных персонажей своих опер, а также картины природы, преломленные через призму эмоционального мира поэта.

Опера «Коронация Поппеи», написанная незадолго до смерти композитора, является вершиной его творческого пути. Либреттист Франческо Бузенелло обратился к сюжету древнеримской истории, воспользовавшись «Анналами», т. е. летописями, античного писателя Тацита – крупнейшего историка Древнего Рима. В опере «Коронация Поппеи» впервые раскрыта историческая хроника, на первый план выходят исторические личности, вытеснившие богов и мифических героев. Опера передает реальные исторические события: Нерон, император Рима, страстно влюбленный в куртизанку Поппею Сабину, возводит ее на престол, изгнав прежнюю императрицу Октавию. Император предаст смерти противника этой затеи, своего наставника – философа Сенеку.

Оперу «Коронация Поппеи» называют «первой оперой на исторический сюжет». В ней композитор впервые создал оперные арии различных форм: декламационную, варьированную, двухчастную, арию «*da capo*». В вокальную партию Монтеверди вносит эмоциональность, экспрессию, смелость ритмических оборотов.

В. Конен отмечала шекспировскую силу обобщения, новаторские принципы оперной драматургии, ее важнейшие элементы – все они намечены в музыкальных драмах Монтеверди. «По правдивому воплощению жизненных конфликтов, по широте представленных в ней человеческих типов и ситуаций, по разностороннему раскрытию психологии действующих лиц опера «Коронация Поппеи» не имеет параллелей в моцартовской опере. Возвышенное и бытовое, трагедийное и комическое, благородное и низменное переплетаются здесь с шекспировской силой обобщения». И далее:

«В творчестве Монтеверди берут истоки почти все выразительные элементы оперы и большинство современных музыкальных форм. Ария и речитатив, трехчастная ария *da capo* и

basso ostinato, ритмическая танцевальная остинатность и инструментальные ритурнели, варьированная куплетность и рондо, структура, основывающаяся на замкнутых номерах, и свободная декламационная сцена, драматические дуэты и хоры, построенные на диалогической основе, и такие же ансамбли декоративного плана, народно-песенные жанровые номера и виртуозная блестящая кантилена – по существу, все важнейшие элементы оперной драматургии вплоть до лейтмотивов – были ясно намечены в его музыкальных драмах».

Новаторские принципы оперной драматургии, введенные Монтеверди, впоследствии стали использоваться большинством итальянских композиторов.

К концу XVII в. сложилась новая оперная школа – неаполитанская. Она выступала преемницей венецианских традиций, однако в иных условиях культурной и общественной жизни по-своему их развивала. Неаполь с его окрестностями издавна славился прекрасными народными песнями; роскошное изобилие фольклора стало основой и главным источником оперной мелодики неаполитанской оперной школы. В Неаполе, начиная с XVI в., важную роль играли консерватории, они были своего рода центрами музыкального профессионализма. Так назывались детские приюты, создателями которых вначале выступали частные лица, а затем и церкви. Цель их состояла в обучении мальчиков-певчих музыке и другим ремеслам. Часто в консерватории попадали молодые таланты из «низов», они получали основательное профессиональное образование. Среди музыкантов-педагогов, обучающихся в консерваториях, были выдающиеся мастера: Алессандро Скарлатти, Франческо Провенцале. Воспитанниками консерваторий были знаменитые композиторы Дуранте, Греко, Винчи, а также целая плеяда блестящих певцов-виртуозов.

Неаполитанская оперная школа, возникнув позже других, впитала достижения своих предшественниц во Флоренции, Мантуе, Венеции, Риме. Эта оперная школа не прокладывала себе новые пути, а обобщила и подытожила то, что было сделано ранее, развив жанр оперы до небывалого явления общеитальянской национальной культуры.

Главой неаполитанской оперной школы был *Алессандро Скарлатти*, написавший огромное количество опер (прибли-

зительно 120), месс (около 200), религиозно-библейских кантат (около 600).

Мастера неаполитанской оперной школы стали признанными корифеями оперы как у себя на родине, так и за рубежом. «Они выработали стиль, отличный от изысканной и экспериментальной речитативной драмы флорентинцев, от могучих и глубоких реалистических созданий Монтеверди, от эмоционально перенасыщенного стиля его венецианских последователей, от религиозной экзальтации и пышных хоров римского оперного барокко» (К. К. Розеншильд). В неаполитанских операх преобладали историко-легендарные, бытовые, мифологические сюжеты. Опера была очень богатой по мелодическому наполнению, особенно это проявлялось в ариях. Различные формы оперной музыки – арии, ансамбли, речитативы, инструментальные симфонии – достигли определенной завершенности, художественного единства и равновесия, приблизившись к классицистскому искусству.

В Неаполе утвердился новый стиль оперного пения, который получил название *bel canto*, что означает «прекрасное пение». Этот стиль требовал от певца высочайшего мастерства – виртуозного владения дыханием, ровного и контрастного звучания голоса во всех регистрах, блестящей техники колоратуры (исполнение орнаментальных пассажей-фиоритур). Стиль *bel canto* приобрел общеитальянское признание, вызывая заслуженные восторги у слушателей. Данный стиль способствовал расцвету центральной оперной формы, выражающей художественно-прекрасное и богатое мелодическое начало, – арии, которая получила явный перевес над речитативом. Это была композиционно замкнутая вокальная форма, с мелодикой преимущественно песенного типа. Основным принципом строения арии была трехчастность с несколько видоизмененной репризой; она получила название арии *da capo*, что в переводе с итальянского означало «от головы», т. е. «сначала».

Скарлатти и другие композиторы неаполитанской школы ввели в практику несколько контрастных типов арий, связанных с определенными сценическими ситуациями: *lamento* – скорбные арии, арии патетические, бытовые, характерные, лирические, бравурные, буффонные, арии мести. Каждому типу арии соответствовали свои особенные выразительные приемы, мело-

дический рисунок, ритмические фигуры. В зависимости от типа арии дифференцировалась и певческая манера, например, ария *lamento* характеризовалась опорой на интонацию нисходящей секунды, передающей плач, мольбу, стон, рыдание. Воплощенные в этих ариях образы скорби, печали были наиболее глубокими и сильными у неаполитанцев. Патетическая ария отличалась широкой мелодией приподнятого характера, бравурная – виртуозными колоратурами, в комической арии встречались интонации скороговорки, хохота. Все это относилось и к дуэтам с их различными типами: дуэт ссоры, дуэт согласия, дуэт примирения, характерный или лирический дуэт. Их часто называли «ариями для двоих», партии в них сравнительно мало индивидуализированы. Что же касается хоров, то на неаполитанской сцене они не привились, культивировалось преимущественно сольное пение.

Во времена Скарлатти и его учеников искусство *bel canto* не знало себе равных. Среди вокалистов-виртуозов того времени выделялись такие мастера оперного пения, как Франческа Куццони, Фаустина Бордони, Миньотти, Габриели и др.

А. Скарлатти и другие композиторы неаполитанской школы ввели новшества в отношении *речитатива*, разделив его на два вида – аккомпанированный (*accompagnato*) и сухой (*secco*). Речитатив *secco* включал в себя весь информационный материал, который требовалось донести до слушателя: рассказ того или иного персонажа о событиях, не показанных на сцене. Он служил также и основной формой музыкально-сценического общения – диалога между действующими лицами. Если ария всегда сопровождалась остановкой действия, то речитатив *secco*, напротив, быстро следовал за текстом, напоминал скорее разговорную речь, чем пение; исполнялся скороговоркой в свободной манере – с выделением отдельных слов, словосочетаний, выразительных по смыслу пауз, смен темпа в зависимости от литературного образа. Певец-виртуоз должен был вести себя как драматический актер. Этот вид речитатива не знал тактовой черты, не дирижировался капельмейстером, не поддерживался оркестром, только отдельные аккорды клавесина (*sembalo*) помогали певцу оставаться в тональности.

Речитатив *accompagnato* отличался большей напевностью, экспрессией, типичной завершенностью и, подобно арии, ис-

полнялся в сопровождении оркестра, имел точное метрическое строение с обозначением тактовой черты. Сопровождение было гораздо богаче, чем у речитатива *secco*: оно было построено на развитых и разнообразных аккордовых последованиях, зачастую насыщалось мелодическими голосами, контрапунктированными певцам. Иногда в этом виде речитатива были заключены драматические кульминации сцены или целого акта оперы, часто передавались в них и сложные душевные состояния, борьба чувств. В одних случаях этот вид речитатива непосредственно предшествовал арии, подготавливал ее, а в других – композиционно составлял своеобразную сердцевину акта: арии различных типов располагались вокруг него, они то «вливались» в речитативную декламацию, то «вытекали» из нее.

Композиторы данной оперной школы определили и разграничили назначение арий и речитативов: ария воплощала обычно один образ, какое-то определенное эмоциональное состояние героя, отношение действующего лица к происходящему событию, речитатив же повествовал, развивал действие в монологе или диалоге.

Со временем безграничное и почти бесконтрольное превосходство именно виртуозной стороны вокального исполнения стало господствовать над словом, пренебрегая им и не воспроизводя его смысловые оттенки в интонировании мелодии. Колоратурные импровизации, сладкозвучность часто нарушали границу драматически дозволенного; художественная мера искажалась. В итоге неаполитанская опера пришла в упадок.

Италия стала родиной новых оперных жанров – *оперы-seria* и *оперы-buffa*. Как отмечает исследователь Т. Н. Ливанова, основоположником *оперы-seria* (в переводе с итальянского – «серьезная опера») стал Алессандро Скарлатти. В основе этого жанра лежал мифологический или историко-легендарный сюжет с запутанной, нередко мало правдоподобной интригой и обязательной счастливой концовкой. Скарлатти обладал хорошим драматическим чутьем, он не порывал с полифоническим письмом, был восприимчив к народно-песенным влияниям и не ограничивал свой вокальный стиль виртуозными пассажами. Однако еще при жизни Скарлатти поднималось новое поколение оперных композиторов, сочинения которых вызывали резкую критику. Так, яркий и острый памфлет Бенедетто Марчелло под на-

званием «Модный театр» высмеивал все слабые стороны современного оперного театра. Одаренный композитор, видный политический деятель, просвещенный музыкант, он писал о невежественности либреттистов, которые компоновали тексты оперы в угоду постановочным требованиям импрессарио. Критике подверглись и композиторы, которые создавали свои арии строка за строкой без общего знакомства с либретто, следуя стереотипным приемам растягивания слов виртуозными пассажирами, отдавая дань моде. Бенедетто Марчелло указывал также на утвердившийся культ певца-виртуоза, который мог диктовать композитору свои условия. Певцы-кастраты, а также певицы с их капризами могли произвольно изменять вокальные партии, пренебрежительно относиться к ансамблям, к партнерам по сцене, к публике. Памфлетист отмечал их манерничанье, вульгарность и бахвальство.

В результате этого опера-seria получила обидное прозвище – *концерт в костюмах*: включала в себя различные арии, воплощающие сильные и страстные чувства, лишённые какой-либо логической связи друг с другом. Всё, что относилось к собственно драме, ее развитию, быстро «проговаривалось», не вызывая никакого интереса у публики. Оперы-seria XVIII в. полностью отошли в забвение, они никогда не ставятся на сценах оперных театров как отдельные целостные сочинения, однако арии из них и до сегодняшнего дня входят в классический репертуар певцов.

В противовес опере-seria в 1730-е гг. в Неаполе и Венеции, а затем и за пределами страны, возникла *опера-buffa* (в переводе с итальянского – «шуточная опера»). Комедийный оперный жанр возник позднее серьезного, он родился внутри серьезной оперы на основе интермедий – забавных комедийных сенок, которые включались в оперу-seria для развлечения публики. Этот жанр, основанный на народно-бытовой песенной традиции, ориентировался на несколько иные вкусы; он являлся своего рода отдушиной, веселым и непринужденным отдыхом от условного театра оперы-seria. Опера-buffa с ее веселым, занимательным, грубоватым юмором привлекала самую широкую аудиторию; она была тесно связана с городским бытом, пропитана местным юмором и отражала темы на злобу дня. Тексты первых опер-buffa писал А. Меркотеллис, а затем появились и другие име-

на, на первых порах малоизвестные композиторы итальянского происхождения Б. Риччо, Дж. Венециано, А. Орефиче. Часто запутанная комедия, полная приключений, включала в себя как буффонную, так и трогательную музыку, опираясь на арии, дуэты, терцеты и ансамбли.

Начало этому жанру положил *Джованни Перголези*, создатель первых его классических образцов. Он писал комические интермедии для исполнения в антрактах опер-*seria*, однако эти сочинения постепенно стали выходить из подобных условных рамок, став образцами нового жанра – оперы-*buffa*. Сюжет знаменитого сочинения Перголези «Служанка-госпожа» заимствован из круга типовых сюжетов комедии дель арте. В нем отчетливо наметились основные черты нового жанра: небольшие масштабы, два или три действующих персонажа, веселая буффонада, динамичность и легкость действия, пародия, яркая, живая жанровая мелодика, ясность стиля. В комедии «Служанка-госпожа» всего три роли: Уберто, комический старик, мнящий себя хозяином, служанка Серпина и Веспоне, слуга Уберто (его роль немая, пантомимическая). Сюжет комедии наивен и прост: ловкая молоденькая служанка Серпина хитростью женит на себе своего господина, старого холостяка Уберто. Успех этой добродушной комедии был настолько значительным, что она совершенно затмила серьезную оперу, в рамках которой исполнялась. В результате это сочинение стало представлять собой отдельное музыкальное произведение, самостоятельный спектакль.

Параллельно неаполитанской оперной школе, немного позднее выступила венецианская школа, смело заявившая о себе в области комедийного жанра. Она была представлена известными именами: драматург Карло Гольдони и композитор Бальдасаре Галуппи. Их совместными творениями явились оперы-*buffa* «Лунный мир» и «Деревенский философ». Драматургический талант Гольдони поспособствовал также созданию нового направления оперы-*buffa* – лирико-сентиментального, чувственного. Общеизвестным основоположником этого направления является Никколо Пиччинни, написавший в 1760 г. комедию «Чеккина, или Добрая дочка», которая и послужила началом этого течения.

В творчестве итальянских композиторов Джованни Паизиелло («Севильский цирюльник», «Мельничиха») и Доменико Чи-

марозы («Тайный брак») опера-buffa охватывает широкий круг сюжетов и тем. В их комедийных сочинениях появляются музыкальные образцы с широко развернутой интригой, включающие черты идилличности, элементы сатиры, бытовые и сказочно-фантастические сцены, окрашенные тонким лиризмом. В целом комедия воплощала передовые художественные тенденции того времени.

К середине XVII в. опера стала одним из самых популярных жанров в музыкальном искусстве, она распространилась из Италии в другие европейские страны. Итальянские оперные труппы, с успехом гастролировавшие в Австрии, Германии, Англии, Франции, своими выступлениями стремились вызвать интерес общественности к оперному искусству и пробудить инициативу отечественных композиторов писать в новом жанре. Немецкая оперная школа с невероятным трудом пробивала себе дорогу, вызывая полнейшее равнодушие со стороны элиты, признававшей только искусство итальянских мастеров. Германия в то время была переполнена иностранными приезжими артистами – певцами, дирижерами, композиторами.

Первая немецкая опера-драма «Дафна» была поставлена в 1627 г. в замке Гартенфельс на либретто Мартина Опица по Ринуччини (партитура, хранившаяся в Дрезденской библиотеке, бесследно уничтожена во время Второй мировой войны в результате бомбардировок города). Ее создателем был величайший немецкий композитор XVII в., органист, основоположник национальной композиторской школы **Генрих Шютц**. С его имени начинается галерея великих композиторов, которые принесли мировую славу Германии. Он был ближайшим предшественником И. С. Баха, его по праву считают отцом «новой немецкой музыки». Композитор, как отмечает исследователь К. К. Розеншильд, открыл для нее новую страницу, преодолев «закоснелую лютеранскую узость» и приобщив Германию к высоким достижениям итальянского музыкального искусства. Шютц внес в немецкое музыкальное искусство, как духовное, так и светское, новые новаторские черты – театральность, новые жанры, а также стилевые приемы национального оперного творчества.

Композитор родился в 1585 г. в городе Кёстриц (Тюрингия) в бюргерской семье, будучи мальчиком пел в хоре, получил обра-

зование в «Коллегиуме» при дворе ландграфа Гессен-Кассельского, учился на юридическом факультете Марбургского и Лейпцигского университетов. Закончив учебу, отправился в Италию с целью совершенствования своего музыкального образования под руководством Джованни Габриели. Возвратясь через несколько лет в Германию к кассельскому, а позднее и саксонскому двору, Генрих Шютц знакомит музыкальные круги с сокровищами итальянской музыки. Однако этот процесс прерывается длительной тридцатилетней войной, не способствовавшей развитию музыкального искусства. Капелла саксонского электора, которой руководил композитор, распадается. Несмотря на трудности, Шютц смог стать превосходным композитором, деятельным музыкантом-практиком, деловым организатором, образованнейшим человеком, знатоком древних языков, права и других наук. Композитор оставил после себя ценнейшие теоретические труды, записанные его любимым учеником Кристофом Бернхардом. В зрелые годы Шютц продолжает учиться: для совершенствования своего музыкального образования он повторно едет в Венецию и, уже будучи признанным мастером, осваивает открытия Клаудио Монтеверди. С течением времени композитор вынужден был принять приглашение в Копенгаген на должность капельмейстера. Лишь под конец своей жизни он обосновывается в Германии. Умер в Дрездене в 1672 г.

Позиция Генриха Шютца заключалась не в изобретении нового, а в синтезе богатейших пластов музыкальной культуры, восходящей еще к Средневековью, с новейшими достижениями, пришедшими тогда из Италии. Он скрупулезно прокладывал для отсталой в то время Германии новый путь музыкального развития. Композитор создал целую школу превосходных музыкантов, среди которых – ученик и двоюродный брат, замечательный мастер немецкой песни Генрих Альберт и Иоганн Тейле, композитор, написавший первую гамбургскую оперу.

В 60-х гг. XVII в. начинается новый этап в становлении национального оперного искусства Германии. В крупных немецких городах Дрездене, Гамбурге, Лейпциге постепенно открываются оперные театры, однако главенствуют в них итальянские оперные труппы, пропагандирующие итальянские постановки. Единственным исключением являлся театр в Гамбурге,

который некоторое время сопротивлялся итальянскому господству; только там ставились оперные спектакли на родном языке. Оперные сюжеты были разнообразными – это и библейские, и античные, и исторические, и современно-бытовые, и комические; поражала в них постановочная часть – батальные картины, пиршества, кровавые развязки, сценические трюки, экзотика декораций и реквизита.

Музыка гамбургской оперы отличалась мелодичностью, эмоциональностью, экспрессией, кричащими контрастами жанров, тематизмов, нередко грубоватой бытовой песенностью, вовавшей в себя шлягеры портового города, ритмы его танцев, интонации многоликого говора гамбургской толпы. Авторы опер – Иоганн Сигизмунд Куссер, Иоганн Тейле, Георг Филипп Телеман, Райнхард Кайзер – были увлечены идеей общедоступности немецкой оперы для широкой и разноликой публики, уповая на хорошие денежные сборы.

Талантливым и ярким из гамбуржцев, завоевавшим признание и любовь самых разных слоев публики, был *Райнхард Кайзер*. С именем этого известного немецкого композитора связан расцвет гамбургской оперы. Родился в 1674 г. в Тойхерне в семье саксонского органиста Георга Кайзера. Образование получал в лейпцигской школе Св. Фомы; был учеником Иоганна Шелле. Позднее служил музыкантом в Брауншвейге, Штутгарте, Гамбурге, Копенгагене. В 1704 г. композитору предложили пост директора оперного театра в Гамбурге.

Творчество Райнхарда Кайзера отличается невероятной продуктивностью. Он был феноменально одаренным и плодовитым оперным композитором. В течение сорока лет композитор написал для гамбургской сцены около 120 опер, которые пользовались небывалым успехом, создал также много духовных сочинений – ораторий, кантат, месс, пассион, мотетов, Те Деумов, а также светских – мадригалов, серенад, небольшое количество произведений инструментальных жанров.

Его оперные сочинения отличались разнообразными сюжетами – это и мифологические («Улисс», «Геркулес на распутье»), и исторические («Октавия», «Нерон», «Крез», «Неистовый Мазаниэлло»), комически-бытовые, где особенно часто использовались злободневные темы, элементы сатиры, пародии. Самыми популярными операми, написанными на современные

сюжеты, были «Приятный обман, или Карнавал в Венеции», «Любитель хорошо пожить, или Лейпцигская месса», «Гамбургская ярмарка, или Счастливый обман», «Неудавшийся обман». В 1734 г. написал свою последнюю оперу «Цирцея». Умер композитор в 1739 г.

Райнхард Кайзер явился самым крупным и успешным представителем немецкого оперно-театрального барокко; он был гениально одаренным мелодистом, многогранным художником, мастером контраста. Неотразимое влияние творческого почерка композитора испытали на себе титаны немецкой музыки Гендель и Бах.

С течением времени в гамбургской опере назревает и усиливается кризис: лучшие композиторские силы покинули ее, оперное искусство яростно критикуется церковью, публика охладевает к этому жанру, театр не делает сборов, а сцену заполняют итальянцы. В результате оперный театр в Гамбурге к началу 1740-х гг. заканчивает свое существование. Многим немецким композиторам пришлось искать пристанище на чужбине, сочиняя оперы в итальянском стиле, или же применять свой талант в других жанрах музыкального искусства.

Особая судьба постигла оперное искусство в Англии. Англичане долгое время не принимали европейские новшества. Музыкальная постановка, полностью построенная на пении, не вызвала у них симпатий. Они предпочитали драматические спектакли, в которых было много музыки, однако упор делался на слово, актерскую игру. Основным жанром в Англии выступала *semi-opera* (полуопера), отличающаяся сочетанием музыки и разговорных диалогов.

Революционные преобразование первой половины XVII в. в Англии (от феодального уклада к идеям парламентаризма, народоправия, равенства всех перед законом) оказали влияние на успешное развитие промышленности, экономики в целом. Ими был дан толчок свободной мысли в науке, искусстве, культуре. Это способствовало в том числе созданию национального музыкального театра и национальной оперы.

Одним из крупнейших английских композиторов, мечтавших об английском большом национальном оперном театре, по праву считается *Генри Пёрселл* (1659(?)–1695), представитель стиля барокко. Родился в Лондоне, вероятно в Вестминстере, в му-

зыкальной семье. Отец его был при Стюартах придворным музыкантом.

Генри с детства был связан с придворными и церковными музыкальными кругами. Обладая блестящими музыкальными способностями, пел в хоре Королевской капеллы, обучался вокальному мастерству, композиции, играл на органе и клавесине. Его учителями были руководитель капеллы, певец, сочинитель церковных гимнов Генри Кук, после его смерти в 1672 г. – музыканты Джон Блоу, Пэлем Хамфри. С 1679 г. работал в должности органиста Вестминстерского аббатства. Композитор писал в самых разнообразных жанрах – около 100 бытовых одноголосных песен, полифонические песни, 44 дуэта (two-part songs), 30 од, приветственные песни, патриотические кантаты, псалмы, гимны, мотеты, 60 антемов, церковные интерлюдии для органа, 8 сюит, 2 цикла вариаций и 40 пьес для клавесина, 13 фантазий для струнного ансамбля, 22 трио-сонаты, 4 фантазии – импровизации для органа. Овладев всеми вокальными и инструментальными жанрами, он обращается к высшему художественному жанру – музыке для театра, им написано 53 произведения. Композитор успешно работал в небольшом театре Дорсет Гарден, доступном для широкой публики, создавая десятки своих музыкально-драматических опусов. Он принимал активное участие в постановках, сотрудничал с драматургами, режиссерами, выступал в качестве актера и певца.

В зрелый период творчества Пёрселл написал несколько театральных шедевров: оперы «Король Артур» на либретто Драйдена и «Королева фей» по мотивам «Сна в летнюю ночь» Шекспира, «Пророчица» («История Диоклетиана») по Фрэнсису Бомонту и его соавтору Джону Флетчеру, «Буря» на либретто Джона Драйдена и Уильяма Давенанта (Д'Авенанта) по Шекспиру. Затем последовала опера «Королева индейцев» по трагедии Джона Драйдена и Роберта Ховарда. В этой драматической семи-опере (от лат. *semi* – «полу», букв. – «полуопера») главные действующие герои пьесы не пели, а декламировали слова своей роли: действие развивалось на основе диалогов. Арии «от лица» основных персонажей исполнялись профессиональными певцами, их роль в драматическом действии была минимальной.

Пёрселл считал делом чести английской нации создание большого национального высокохудожественного оперного театра. Однако композитор с горечью осознавал далекость этого идеала от действительности. Глубокий идейный разлад с пуританскими кругами английского общества, от которых зависели судьба композитора, а также судьбы музыки, послужил одним из факторов его преждевременной трагической гибели. Генри Пёрселл умер от неизвестной болезни в 1695 г. в возрасте тридцати семи лет в расцвете творческих сил.

Через три года после смерти композитора был опубликован его сборник песен «Британский Орфей» («Orpheus Britannicus»), который принес композитору известность и славу. В данном сборнике ярко выразились особенности творческого облика Пёрселла как художника национально-английского склада. Распевая эти популярные песни, англичане воздавали должное национальному гению музыки, воплощающей английскую жизнь: картины быта; образы людей различных социальных сословий; ликующий пафос революционной эпохи; искусство народа – его песни, сказания, танцы; легендарные образы исторического прошлого. Пёрселл является одним из самых проникновенных лириков своей эпохи: подобно Шекспиру, он тонко и глубоко отражает в музыке всю гамму душевных состояний. В основе его ладовой системы, еще не вполне отстоявшейся, лежит мажоро-минор, отливающий дорийскими и миксолидийскими оттенками. Народная английская полифония (параллельные подголоски и каноны), периодичность структуры, диатоническая мелодика, обычно с элементами пентатоники и гексатоники, характерные для его музыки, а также танцевальные ритмы, часто с синкопами, восходят истоками к старинной народной песенности. Композитор часто вводит в свои произведения «фольклорные» жанровые темы, тесно сближая их с английскими народными традициями: использует английские «матросские танцы» (hornpipes), «танцы жнецов» (haymakers), наряду с ариями и речитативами – простые песни (songs).

Мелодика Пёрселла легко ложится на поэтический текст, она созвучна фонетике, морфологии и синтаксису английского языка. Его элегичные лирические напевы отличаются изящно и легко очерченным контуром, насыщенными ниспадающими хроматическими линиями с глубокими цезурами на окончаниях

фраз. Встречается у композитора и мелодика виртуозно-колоратурного и речитативно-декламационного типа. Его мелодические образы приобретают различную окраску и нюансировку в зависимости от гармонии: излюбленные приемы – последования выразительных задержаний, цепи диссонансов, септ-аккордов, увеличенных и уменьшенных трезвучий.

Гармония и полифония в творчестве Пёрселла гармонично дополняют и уравнивают друг друга. Композитор прославился как своего рода мастер формы «остинатного баса», на фоне которого развиваются развернутые и свободные мелодические построения. Часто используемые органые пункты собирают воедино оживленные движения разнообразных гармоний.

Самым гениальным его сочинением стала опера «Дидона и Эней». В 1689 г. она, лишь однажды при жизни автора, была поставлена не на театральной сцене, а в «пансионате для благородных девиц» в Челси. Либретто написано известным драматургом и поэтом Наумом Тэйтом; в нем отражен античный миф о жизни Энея, легший в основу поэмы древнеримского классика Вергилия «Энеида». «Дидона и Эней» стала первой полной оперой, тесно связанной с английской традицией театра масок. Тэйт в своем либретто, учитывая возраст исполнительниц, сократил и упростил сюжет Вергилия. Сюжет оперы раскрывает трагедию царицы Карфагена, покинутой троянским витязем Энеем, который, по велению богов, должен отплыть в Италию с целью возрождения разрушенной Трои.

Пёрселл создал камерную оперу, соединив традиции английской драмы со сквозным музыкальным развитием итальянской оперы. Это было единственное сочинение без разговорных диалогов, в котором драматическое действие от начала до конца было положено на музыку. В опере существенным оказалось влияние итальянской оперной школы: огромное значение в ней имело сольное пение, использование некоторых форм и приемов письма венецианских композиторов, а также стиля Монтеверди. В благородной простоте хорового звучания и танцевальных эпизодов явно ощущается и французское влияние Жан-Батиста Люлли. По словам Ромена Роллана, «Дидона» – лучший памятник английского оперного искусства и музыкальной культуры конца XVII в. Сцены прощания и смерти Дидоны было бы достаточно, чтобы сделать произведение бессмертным.

Часто эту оперу называют мадригальной, имея в виду мелодический стиль сольных партий, обилие хоровых номеров гомофонного, имитационно-полифонического, английского мадригального склада. Из тридцати восьми номеров оперы пятнадцать составляют хоры, играя важную роль в раскрытии сюжета, истолковании драмы. Хор сценически составляет окружение главной героини Дидоны, часто выступает в качестве ее советчика. В речитативах звучит то глубокая драматическая экспрессия, то тонкой красоты мелос, интонационно гармонирующие со словом и сценической ситуацией развития драмы.

Пёрселла мы воспринимаем сегодня не только как интересного предшественника Генделя, Глюка или романтиков, не только как символ былого музыкального величия Англии. В его музыке есть та немеркнущая оригинальная красота, та тонкая, одухотворенная выразительность, которые способны обогатить художественную жизнь нашего времени.

С течением времени опера-seria, пренебрегая закономерностями музыкально-драматического жанра, к середине XVIII в. стала представлять особый тип парадной оперы-концерта, предназначенной для придворных кругов, их празднеств и развлечений.

Единственной страной, сумевшей оградить себя от влияния итальянского оперного театра, оставалась Франция. Здесь сложилась своя, оригинальная, самобытная национальная оперная традиция. Любой композитор, желающий покорить Париж, должен был писать исключительно на французский текст и следовать ряду установленных во Франции традиций и обычаев.

Первая попытка создания французской оперы принадлежит поэту Пьеру Перрену и композитору Роберу Камберу; по их предложению в Париже был открыт оперный театр Grand Opera.

Важнейшее значение для дальнейшего развития оперного искусства имела музыкальная деятельность **Кристофа Виллибальда фон Глюка** (1714–1787), осуществившего реформу итальянского и французского оперного театра и оказавшего влияние на творчество последующих поколений композиторов. О жизни Глюка известно немного. Детские годы прошли в северной Чехии, в городе Рейхштадте. Здесь шести-семилетний Кристоф получает не только общее, но и музыкальное образование, обучаясь пению и игре на различных инструментах. Он

был страстно увлечен музыкой. Учителя, видя исключительные способности юного дарования, занимались с ним в свободное от занятий время.

Юношей Кристоф покидает отчий дом и отправляется в столицу Чехии – Прагу, поступает в старинный Пражский университет на курс логики – первой ступени трехгодичного философского образования, которое включало также изучение разделов физики и метафизики, этики и математики. Обучение в университете на философском факультете, руководимое и направляемое иезуитами, носило в то время формально-схоластический характер и мало удовлетворяло фантазию художественно одаренного юноши. Основной целью Кристофа по-прежнему остается музыка. Чтобы заработать себе на жизнь юноша выступает в окрестностях Праги на различных праздничных мероприятиях. Звучавшие здесь песни и танцы, пропитанные своеобразным неповторимым духом чешского народного мелоса, глубоко отпечатались в его восприимчивом сознании: их отголоски слышны во многих произведениях Глюка.

Юноша пел в церковных хорах, в частности в церкви Св. Якова в Праге, где капельмейстером в те годы был знаменитый чешский композитор и органист Богуслав Матей Черногорский. Огромное воздействие оказала на Кристофа и музыкальная атмосфера самой Праги, подверженная в то время сильному итальянскому влиянию. Будущий композитор впервые слышит здесь многочисленные оратории старинных итальянских мастеров – Томáзо Альбини, Антонио Вивальди, Антонио Лотти, Костанцо Порты и др. Наряду с ораториями все большее значение в то время приобретает опера. В Праге регулярно выступает итальянская оперная труппа, в репертуаре которой преобладают сочинения композиторов неаполитанской школы – Алессандро Скарлатти, Алессандро Страделла, Леонардо Винчи, Леонардо Лео, Никола Порпора. Молодой композитор, начинающий свой творческий путь, имел возможность слушать разную музыку – от простейших песенно-танцевальных мелодий чешского национального фольклора до сложных примеров вокальной полифонии позднего барокко и виртуозного оперного *bel canto*.

В 1735 г. Глюк переезжает в австрийскую столицу – Вену, где становится домашним музыкантом князей Лобковиц. В до-

машней капелле князей Кристоф имел возможность соприкоснуться с высокой культурой камерного музицирования, характерного для салонов столичной аристократии. Огромное впечатление произвело и пышное великолепие придворной оперы. На одном из вечеров в салоне князей Лобковиц с молодым композитором познакомился итальянский аристократ и меценат А. М. Мельци, который был очарован его пением и игрой на музыкальных инструментах. Меценат пригласил Глюка в свою домашнюю капеллу в Милане. Здесь Глюк знакомится с крупнейшим миланским органистом и композитором Джованни Баттиста Самmartини, став его учеником, а позднее – и близким другом. Самmartини раскрывает перед ним новые выразительные приемы итальянской инструментальной музыки, оказав несомненное влияние на инструментальный стиль Глюка, определив характерные черты оркестровых вступлений к известным операм композитора. В этот период, под влиянием Джованни Самmartини, Глюк начинает создавать собственные сочинения. Он полностью овладевает так называемым гомофонным стилем письма, постижение которого было очень важно для творчества композитора, так как в западноевропейском музыкальном искусстве в то время господствовала главным образом полифония.

Оперным композитором Кристоф Виллибальд Глюк становится исключительно благодаря своему дару острой наблюдательности и врожденному чутью музыкального драматурга. Молодой композитор за годы жизни в Милане прослушал огромное количество опер, подготовив тем самым почву для своих первых сочинений в этом жанре. Все оперное творчество композитора условно можно разделить на три периода.

I период – *дореформаторский* – с 1741 г. по 1761 г. Глюк создает свои первые восемь опер: «Артаксеркс», «Деметрий», «Демофонт», «Тигран», «Софонисба», «Гиперместра», «Пор», «Ипполит». Композитор обладает поистине титанической энергией, творческой продуктивностью, вдохновением. Более половины своих опер он пишет на тексты Метастазии, которого считали классиком оперного либретто. До нашего времени дошли лишь фрагменты этих сочинений в виде арий, однако по ним можно судить о самобытном характере творческих исканий молодого композитора. Сквозь покров итальянской театральной

условности все чаще проскальзывает серьезная драма человеческих чувств, переживаний и страстей героев его опер, намечается приверженность к драматическим коллизиям.

В 1745 г. композитор едет в Англию, в Лондон, сопровождая князя Ф. Ф. Лобковица; получает приглашение на должность директора Итальянского оперного театра в Лондоне. В лондонском театре состоялись премьеры двух его опер – «Падение гигантов» и «Артамен», которые не имели особого успеха и после нескольких представлений были сняты с репертуара.

В 1746 г. Глюк покидает Англию; работает в двух оперных труппах в качестве капельмейстера: вначале в итальянской оперной труппе П. А. Минготти, затем в такой же труппе Локателли в Праге. Подобного рода странствующие труппы были очень популярными в то время, они выступали в разных европейских городах, резиденциях местных властителей, распространяя влияние итальянского оперного искусства. За это время Глюк создал еще шесть новых итальянских опер, пять из них написаны на либретто Метастазіо: «Узнанная Семирамида», «Аэций», «Милосердие Тита», «Антигон», «Король-пастух».

С 1752 г. Глюк поселился в Вене, где сначала был капельмейстером оркестра у князя Йозефа Саксен-Хильдбургхаузенского, а с 1754 г. – дирижером и композитором придворного оперного театра. Пишет французские комические оперы: «Освобожденная Китира», «Мнимая рабыня», «Очарованное дерево», «Кавардак, или Дьявольская свадьба», «Остров Мерлина», «Исправившийся пьяница», «Одураченный кади». Глюк обращался к бытовым, острокомедийным и комедийно-фантастическим сюжетам. В этих операх словно оживают его музыкальные впечатления детства, проведенного в Чехии; мелодика их поражает своей близостью к народной песне, носит танцевальный характер не традиционно оперного, а простонародного склада.

II период – *венский реформаторский* – с 1762 г. по 1770 г., когда были созданы композитором три реформаторские оперы: «Орфей и Эвридика», «Альцеста», «Парис и Елена». Мысль о необходимости реформы оперы-seria возникла у Глюка на основании многих разносторонних его наблюдений над оперным театром современности. В 1761 г. Кристоф познакомился с итальянским поэтом Раньери де Кальцабиджи, который оказал-

ся единомышленником композитора во взглядах на проблемы оперного искусства. Все три реформаторские оперы написаны на либретто Кальцабиджи.

Реформа оперы-seria явилась отражением просветительских идей того времени. Перед театром была поставлена важнейшая задача: не развлекать, а воспитывать слушателей; однако ни итальянская опера-seria, ни французская «лирическая трагедия» с этой задачей не справлялись. Они всецело подчинялись аристократическим вкусам, проявлявшимся в пышном музыкальном зрелище с красивой музыкой, в неумеренном пристрастии к виртуозному пению, полностью заслонявшему содержание оперы, в развлекательной, легковесной трактовке героических и мифологических сюжетов с их обязательным счастливым финалом. Кристоф Глюк стал первым композитором, сумевшим создать оперное искусство, созвучное современности. В его творчестве опера, переживавшая в то время острейший кризис, превратилась в подлинную музыкальную драму, наполненную сильными чувствами и страстями, раскрывающую высокие идеалы верности, долга, готовности к самопожертвованию.

Непосредственное осуществление реформы началось с оперы «Орфей и Эвридика». Ее справедливо считают шедевром музыкально-драматического таланта Глюка. Основу сюжета составило античное предание об Орфее и Эвридике, изложенное в «Метаморфозах» Овидия. Действие оперы разворачивается в древней Фракии – сравнительно суровой северной области Греции. Известный миф о певце, вдохновенное искусство которого укрощало диких зверей, приводило в движение деревья и скалы, еще на заре оперного искусства привлекал внимание музыкантов.

Либретто, которое создал Раньери де Кальцабиджи, полностью отвечало давним стремлениям композитора к драматически действенному оперному сюжету. И поэт, и композитор стремились освободиться от груза театральных условностей того времени и утвердить новые принципы музыкальной драмы. Музыка, по их мнению, должна истинно соответствовать поэзии, исходя из правильной декламации; она должна отразить все тончайшие оттенки декламации: остановки, медленность, быстроту, звук голоса – то отяжеленный, то ослабленный, то приглушенный и т. д. Все готические, причудливые вычурности

были изъяты из музыки: пассажи, каденции, ритурнели. Глюк и Кальцабиджи стремились воплотить в драме глубокие и сильные страсти, органично подчинив музыку драматическому развитию. Речитативы, арии, пантомимы, хоры, балетные представления должны были придавать драматическому сочинению стройность, стилистическое единство, полностью раскрывая образный смысл действия, разворачивающегося на сцене.

Премьера оперы состоялась 5 октября 1762 г. в венском городском театре, вызвав разноречивые мнения. «Орфей и Эвридика» отличалась величавой простотой действия, правдивостью и естественностью переживаний, чувств главных персонажей оперы, значительностью выдвинутых авторами морально-этических проблем – все это тяжело и постепенно прокладывало путь к сердцам и умам слушателей, привыкших к замысловатым сюжетам прежних опер-seria.

Драматургическая структура оперы «Орфей и Эвридика» построена на законченных музыкальных номерах, которые, подобно ариям итальянской школы belcanto, пленяют своей мелодической красотой и завершенностью. В развитии действия выделяются две основные темы, которые пронизывают все сочинение – верности, любви и чудодейственной силы искусства.

Первый акт раскрывает сцену оплакивания Эвридики. В уединенной роще из лавров и кипарисов высится гробница, возле которой в сопровождении пастухов и пастушек находится опечаленный Орфей. Звучит траурный хор, обращенный к тени Эвридики – «О, если в роще сей унылой», в исполнении пастухов и пастушек, которые, вместе с Орфеем, переживают его горе, сочувствуя ему. Погребальное шествие воссоздает мерная поступь басов в оркестре и остинато аккордов в аккомпанементе; на их фоне возникает печальная, плавная мелодия с мягкими величаво-скорбными интонациями полутоновых вздохов у хора, прерываемых паузами. Уменьшенные септаккорды, задержания придают музыке тревожный, взволнованно-трагический характер. Неумолкающие стенания хора, переданные в градации от еле слышного шепота до громогласных восклицаний, прерываются трижды горестно-призывным возгласом Орфея: «Эвридика». Для передачи его трагичности композитор использует простую и естественную интонацию нисходящей октавы; эта деталь свидетельствует о стремлении Глюка к правдивости

в выражении чувств. Скорбный характер музыки подчеркивается минорным ладом (с-moll) и строгим аккордовым складом письма. Построение фраз характеризуется симметричностью, что соответствует строгому классическому стилю.

Вторая часть «О, пожалей несчастного супруга!» начинается в мажоре, она отличается более яркой мелодической фразой, но вскоре снова возвращается первоначальное настроение глубокой грусти и скорби. Хоровые стенания чередуется с краткими речитативами Орфея, умоляющего спутников оставить его одного. Глюк в своей первой реформаторской опере широко использует возможности аккомпанированного речитатива, позволяющего передать все тончайшие оттенки чувств и переживаний героя. Хоровому письму композитора характерны строгое четырехголосие, гомофонно-гармоническое изложение, удобное, плавное голосоведение, доходчивая мелодия, прозрачная фактура, функциональная ясность гармоний. Простыми и лаконичными средствами Глюк добивался поразительных художественных эффектов: яркой мелодической и гармонической выразительности.

Для продолжения реформы итальянской оперы-seria Глюк делает решающий шаг, обратившись к знаменитой трагедии Еврипида и новаторскому замыслу «Альцесты». Новые оперные принципы, которые лишь намечались в «Орфее», находят в опере-трагедии «Альцеста» зрелое воплощение. Важнейшие положения своей реформы, которые по праву считают эстетическим манифестом, композитор сформулировал в предисловии к «Альцесте». Главным пунктом предисловия был вопрос о взаимоотношении музыки и драмы. Глюк, как истинный представитель эпохи Просвещения, стремился возвысить роль драмы, музыка же, по его мнению, должна сопутствовать, подчиняться драме. Музыкально-драматическое развитие оперы всецело должно быть подчинено раскрытию основной идеи сочинения. Монументальные хоровые сцены в драме «Альцеста», в которых народ выступает в качестве главного действующего лица, придают опере характер подлинно античной трагедии. Центральный конфликт произведения выходит за пределы сферы личных переживаний и приобретает черты эпического размаха и величия.

Однако реформаторская деятельность композитора не встретила поддержки в австрийской столичной Вене, поэтому Глюк предпринял несколько поездок в Париж.

III – *парижский реформаторский* – с 1773 г. по 1779 г. Этот период, проведенный композитором в столице Франции, был временем его наивысшей творческой активности. Глюк создает и ставит в Королевской академии музыки свои новые реформаторские оперы: «Ифигения в Авлиде» по трагедии Жан-Батиста Расина, «Армида» по поэме Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», «Ифигения в Тавриде» по драме Гимона де Ла Туш (обработка трагедии Еврипида), «Эхо и Нарцисс» (на сюжет древнегреческого мифа), перерабатывает «Орфея» и «Альцесту», сообразуясь с традициями французского театра.

Реформаторская деятельность Глюка всколыхнула музыкальную жизнь Парижа, вызвав острейшую полемику; в музыкальной истории она известна как «война глюкистов – сторонников французской оперы и пиччинистов – сторонников итальянской оперы». Борьба закончилась победой Глюка, на его стороне выступили французские просветители Дидро, Руссо и др., которые приветствовали рождение истинно высокого героического стиля в опере.

Последним значимым сочинением композитора был четырехголосный псалом для хора с сопровождением «De profundis» («Из бездны взываю я»), созданный им в 1781 г. Это монументальное духовное произведение стало его траурной мессой. Кристоф Виллибальд Глюк скончался 15 ноября 1787 г. в Вене. Под управлением ученика композитора, Сальери, во время заупокойной службы впервые прозвучало это духовное сочинение в память о маэстро.

Влияние новаторской оперной реформы Глюка было глубоким и плодотворным как для современников, так и для творчества последующих поколений композиторов. Смелость и новизна музыкального мышления композитора, его драматургические принципы и эстетические взгляды предвосхитили некоторые образно-стилистические черты стиля великих венских классиков – Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Глюк создает исключительно возвышенное и серьезное искусство, жертвуя всеми развлекательными моментами, певческими эффектами, побочными линиями лирического или коми-

ческого свойства; он не дает зрителю «перевести дух», отвлекаясь от хода драмы. Все компоненты драматургии в его оперных спектаклях логически целесообразны, призваны выполнять определенные, важные для развития действия функции в общей композиции: хор и балет становятся главными участниками событий; интонационно выразительные и мелодичные, свободные от излишеств виртуозного стиля речитативы естественно сливаются с ариями, увертюра предвосхищает эмоциональный строй будущего действия; относительно законченные музыкальные номера превращаются в большие сцены.

Тема 11. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков

Одним из самых популярных, оказавшим глубокое влияние на дальнейшее развитие западноевропейской музыки был величайший австрийский композитор, исполнитель-виртуоз *Вольфганг Амадей Моцарт* (1756–1791). Наряду с Гайдном и Бетховеном является значительным представителем венской классической школы.

Родился Вольфганг в Зальцбурге в семье придворного скрипача, был седьмым ребенком в семье. Первые занятия музыкой проходили под руководством отца – Леопольда Моцарта. Уже в трехлетнем возрасте начал делать первые успешные шаги в музыке. Он слушал, как отец играл на клавесине, а затем сам на слух подбирал созвучия. С самого раннего детства слыл «чудо-ребенком»: когда ему пошел четвертый год, отец начал учить его играть менуэты и другие пьесы на клавесине, на пятом году жизни он сам сочинял маленькие пьесы, а с шести лет уже блестяще выступал с концертами по странам Европы.

Мальчик обладал великолепной музыкальной памятью и потрясающей работоспособностью. Интересен такой факт из жизни четырнадцатилетнего Вольфганга: он поразил всех, записав по памяти сложнейшую хоровую партитуру «Miserere» Аллегри после двухкратного прослушивания ее в исполнении Сикстинской капеллы.

В 1770 г., во время пребывания в Италии, занимаясь с падре Мартини, Вольфганг в совершенстве овладел мастерством хо-

ровой полифонии. По совету маэстро молодой музыкант держал испытание на получение почетного звания члена Болонской филармонической академии. В несравненно более короткий, чем это полагалось по условиям, срок Моцарт сочинил по всем правилам строгого письма четырехголосный антифон и был удостоен высокого звания. Папа Римский Климент XIV наградил его почетным званием рыцаря ордена Золотой шпоры.

В 1770 г. на сцене Миланского оперного театра была поставлена первая опера композитора «Митридат, царь Понтийский»; в 1772 г., на этой же сцене, вторая опера – «Луций Сулла», а в 1775 г. в Мюнхене – опера «Мнимая садовница». В 1777 г. совершает путешествие по Франции и Германии, где с неизменным успехом концертирует. В 1781 г. переезжает в Вену, заканчивает оперы «Идомей» и «Похищение из серая». В период с 1786 г. по 1787 г. пишет самые известные свои оперы – «Свадьба Фигаро», поставлена в Вене, и «Дон Жуан», впервые представлена на сцене Пражского оперного театра.

В 1790 г. на сцене Венского оперного театра была поставлена опера-buffa «Так поступают все», а в 1791 г. композитором написаны сразу две оперы – «Милосердие Тита» и «Волшебная флейта». Последним сочинением Моцарта стал его знаменитый «Реквием», завершал который его любимый ученик Ф. К. Зюсмайер.

Умер композитор в возрасте тридцати пяти лет от неизвестной болезни 5 декабря 1791 г. в Вене.

Творческое наследие Моцарта, несмотря на его короткую трагическую жизнь, огромно. Композитором создано свыше 600 произведений различных жанров, многие из которых признаны вершиной симфонической, концертной, камерной, оперной и хоровой музыки: 19 опер, 50 симфоний, 66 концертов для различных инструментов, 26 концертов для ансамблей, 97 сонат, 32 струнных квартета. Среди хоровых сочинений – «масонские» кантаты, 18 месс, оратории «Освобожденная Бетулия», «Кающийся Давид», несколько светских кантат, «Реквием».

На протяжении всей своей творческой жизни композитор создавал оперы в различных жанрах – это и оперы-buffa («Мнимая простушка», «Мнимая садовница», «Свадьба Фигаро», «Так поступают все»), зингшпили («Бастьен и Бастьена», «Похищение из серая», «Волшебная флейта»), драматические

оперы-seria («Митридат, царь Понтийский», «Луций Сулла», «Идоменей, царь Критский», «Милосердие Тита»).

Хоры в операх Моцарта использованы в неравной степени, наиболее насыщена ими одна из ранних опер-seria «Идоменей», написанная на античный сюжет. Либретто Джамбаттисты Вареско основывалось на текстах Антуана Данше для оперы Андре Кампра «Идоменей», которые, в свою очередь, базировались на одноименной трагедии в пяти актах Проспера Кребийона. В основу сюжета положен древнегреческий миф о критском царе Идомее – полководце, участнике Троянской войны, на которую он отправился во главе могущественного флота. В центре либретто – распространенный фольклорный мотив рокового обета – клятва богам принести в жертву первое встреченное существо, которым оказывается его собственный ребенок. То ли Идоменей испугался такого жертвоприношения, то ли жертва оказалась неугодной богам, однако боги наслали на Крит моровую язву. Чтобы смягчить их гнев, жители изгнали критского царя, он умер на юге Италии, далеко от своей родины.

В опере преобладают большие виртуозные арии, возрастает значение речитатива в драматических эпизодах, увеличивается роль оркестра, в частности солирующих инструментов. Композитор использует не свойственные жанру оперы-seria формы, такие как терцет и квартет, большие массовые сцены и балетные сюиты.

В опере «Идоменей» хоры несут значительную драматургическую нагрузку. Так, смешанный хор из первого действия («Der Friede lebe»), который следует после арий Илии и Адаманта, прославляет торжество любви. Он изложен в гармоническом складе, форма его – трехчастная репризная, отличается светлым, жизнерадостным, ликующим характером. Средняя часть, как это часто встречается в оперных хорах Моцарта, исполняется дуэтом солистов.

Двойной мужской хор из первого акта, написанный в тональности *c-moll*, интересен по своему сценическому замыслу. Царь Крита Идоменей, возвращаясь со своими сподвижниками от стен Трои, попадает в бурю на море. Все музыкально-выразительные средства хорового и оркестрового звучания направлены на раскрытие драматической ситуации, они способствуют глубокой передаче душевного смятения, тревоги. Для воплоще-

ния этого образа композитор использует тревожные возгласы мужских голосов в высокой тесситуре, выраженные полутоновым движением в октаву, напряженные терпкие гармонические сочетания, звучание септим и секунд на сильной доле такта. Оркестровое вступление к хору полно тревоги, оно подчеркивает напряженную драматическую ситуацию: непрерывное движение шестнадцатыми, секундовые сочетания, фигурации флейты пикколо, использование диссонирующего интервала тритона при большом усилении звучности.

Одним из самых крупных оперных хоров композитора является заключительная хоровая сцена из первого действия (D-dur). Она представляет собой чередование хоровых и сольных номеров, причем хоровые номера выполняют роль рефрена. Иногда дуэт женских или мужских голосов сменяется квартетом солистов. Изложение хора, в основном, аккордово-гармоническое, однако встречаются парные имитации хоровых партий в дециму.

Хор из второго действия «Спит безмятежно море», написанный в тональности E-dur, выступает полной противоположностью, контрастом мужскому хору из первого действия. Характер музыки светлый, умиротворенный. Форма произведения – простая трехчастная: крайние части хоровые, средняя часть представлена солирующей партией Электры. Композитор тонко передает картину мерно колышущегося, безмятежного моря, используя подходящие средства музыкальной выразительности, а также некоторые приемы звукоизобразительности: мажорные тональности, «баркарольный» размер 6/8, ясные, прозрачные гармонии, плавное голосоведение, парные имитационные переключки голосов. Для хора характерна резкая смена динамики (*f-p*), оркестровое сопровождение дублирует хор.

Заключительный хор из второго действия «Спасайтесь, скрывайтесь, чтоб нам не погибнуть» (для смешанного хора), написанный в тональности d-moll, является одним из лучших номеров оперы. Посейдон, верховный морской бог, разгневанный обманом Идомея, посылает огромное чудовище, преграждающее путь кораблю. Начинается хор небольшим оркестровым вступлением, построенным на резкой смене динамики; за ним следует мощное унисонное звучание хора. Постепенное движение голосов вверх по звукам тонического трезвучия создает естественное нарастание звучности. Одним из ярких

средств музыкальной выразительности является чередование восклицаний всего хора и ответов партии альтов. В хоровой партитуре преобладает звучание уменьшенных вводных септаккордов

(d-moll, A-dur, g-moll). Все разрастающийся размах музыкальных «волн» в оркестре передает состояние взволнованности и напряженности. Хор по своей структуре трехчастен, однако четкого деления на разделы не существует. Средняя часть построена на имитационных проведений: на выдержанном органном басу в различных голосах проходит в виде нисходящей секвенции рельефная выразительная мелодия, создавая в определенных местах дуэт сопрановой и теноровой партий. В репризе тема проходит дважды в унисонном звучании хора, построенная на звуках ре-минорного трезвучия; в третий раз она звучит в партии сопрано и теноров. Завершается хор постепенно затихающими восклицаниями. Разыгравшаяся стихия постепенно успокаивается, последний возглас сопрано звучит как эхо.

Хор из третьего действия «О! Тобою, несчастный, обет дан напрасно», написанный в тональности c-moll, является одним из самых драматических хоров оперы; по образно-эмоциональному строю он близок некоторым страницам «Реквиема» композитора. В нем выражена глубокая скорбь народа и безутешное страдание и горе Идоменея, вынужденного принести в жертву Посейдону своего сына Идаманта.

«Хор народа и монолог главного жреца красоты поразительной и в пафосе почти равняется с лучшими вдохновениями Глюка» (А. Серов). По глубине выражения скорби он близок хору из оперы «Орфей и Эвридика» Глюка «О, если в роце сей унылой», однако у Моцарта больше эмоциональной сдержанности и драматизма. Написан он в трехчастной форме, средняя часть представляет короткий речитатив главного жреца. Равномерное движение триолей в оркестровой партии, относительно спокойное движение у хора, темп *adagio* образно передают сдержанность чувств и сосредоточенность. Скорбь и смятение подчеркнуты в оркестровом сопровождении хроматическими ходами, постепенным усилением звучности, терпкими гармониями уменьшенных септаккордов. Взрывом скорби звучат хоровые стенания-возгласы. Постепенно тесситура повышается,

нарастает чувство тревоги. Гармоническое изложение, октавные удвоения, общий тонус оркестрового сопровождения предвосхищают драматические страницы сочинений Бетховена.

В комической опере «Свадьба Фигаро» выделяются смешанный хор (D-dur) из первого действия и изящный небольшой двухголосный женский хор из третьего акта, довольно часто исполняемый в концертной практике. Этот хор звучит после дуэта солистов: дуэт выступает в роли запева, а хор создает впечатление хорового припева. Подобный прием часто встречается в оперных хорах композитора.

В опере «Дон Жуан» хор почти не задействован, исключение составляет хоровой рефрен, исполняемый после дуэта Церлины и Мазетто из первого действия. Дуэт написан в куплетной форме в духе народных песен, каждый из трех куплетов заканчивается рефреном женского или мужского хора, а в финале звучит смешанный хор. Очень выразительны реплики мужского хора, звучащие в унисон, они сопровождают речитатив Дон Жуана.

В последней опере композитора «Волшебная флейта» представлено немного хоров и хоровых эпизодов. Среди них выделяется замечательный изящный мужской трехголосный хор рабов из первого действия «Откуда приятный и нежный тот звон», написанный в тональности G-dur. Он выразителен по мелодии, ритму и гармонии, тонко сливается с текстом. В первом и втором актах оперы имеются небольшие по размерам, типичные для финалов смешанные хоры торжественного характера. В начале второго действия ария Зарастро сопровождается двумя небольшими четырехтактными фразами мужского хора жрецов. Квинтет из второго действия заканчивается четырехтактным унисоном мужского хора. Во втором акте звучит мужской хор жрецов, написанный в тональности D-dur, он аналогичен по составу мужскому хору из первого акта (два тенора и бас). Финал оперы представлен небольшим смешанным хором «Слава священным» – очень живым, танцевальным по характеру, гармонического склада изложения с подвижной партией сопрано.

Хоры в драматургии опер Моцарта, за исключением «Идомея», не играют особой роли: чаще всего они или иллюстрируют действие, или повторяют мысли, высказанные солистами. При этом, как писал величайший представитель фортепианного

исполнительства А. Г. Рубинштейн, «оперно-хоровая музыка Моцарта отличается неподражаемым обаянием, высокой поэтичностью, вдохновенностью, “хрустальной прозрачностью стиля”».

Один из самых исполняемых композиторов в мире, последний представитель венской классической школы **Людвиг ван Бетховен** (1770–1827) – великий немецкий композитор, пианист, дирижер. Точная дата его рождения неизвестна, сохранилась лишь запись в метрической книге боннской католической церкви о том, что Людвиг крещен 17 декабря 1770 г. Родился мальчик в музыкальной семье. С детства его обучали игре на клавесине, органе, скрипке, флейте. Однако по-настоящему серьезные занятия музыкой начинаются с органистом и композитором Кристианом Готлобом Нефе. Учитель познакомил юное дарование с «Хорошо темперированным клавиром» И. С. Баха, произведениями Г. Ф. Генделя, музыкой старших современников Ф. Э. Баха, Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Людвиг работал напряженно, в десять лет стал овладевать приемами композиторской техники, учась у Нефе искусству контрапункта и генералбаса. В двенадцать лет уже работал помощником придворного органиста.

Бетховен с детства любил читать, стремился понять сущность знаний лучших и мудрейших людей разных эпох: увлекался трудами древнегреческих авторов Гомера и Плутарха, английского драматурга Шекспира, немецких поэтов Гёте и Шиллера.

В 1789 г. юноша начинает посещать лекции в Боннском университете. В это время в Бонн приходит известие о произошедшей Французской революции. Один из известных профессоров университета издает сборник стихов, воспевающих революцию. Молодой композитор подписывается на него и сочиняет известную патриотическую «Песню свободного человека».

В этот период происходит знакомство Людвиг с уже знаменитым композитором Йозефом Гайдном, который проездом из Англии останавливается в Бонне. Гайдн с одобрением отзывался о композиторских способностях Бетховена. Молодой музыкант решает переехать в Вену, чтобы брать уроки у прославленного композитора, и осенью 1792 г. покидает Бонн.

Переехав в Вену, Людвиг начинает заниматься с Гайдном, однако занятия быстро разочаровали как ученика, так и учите-

ля. Впоследствии Бетховен утверждал, что композитор его ничему не научил. С течением времени Гайдн переезжает в Англию и передает своего ученика известному педагогу и теоретику Альбрехтсбергеру, однако юноша сам выбирает себе наставника – Антонио Сальери. Уже в первые годы пребывания в Вене молодой музыкант завоевал славу пианиста-виртуоза, его впечатляющая и своеобразная игра поражала слушателей. Он смело противопоставлял крайние регистры, широко использовал педаль, массивные аккордовые созвучия, что было совершенно нехарактерным для той эпохи. По сути, он создал свой неповторимый фортепианный стиль, далекий от традиционного в то время изысканно-кружевного стиля клавесинистов.

За десять лет, проведенных в Вене, Бетховен написал ораторию «Христос на Масличной горе», балет «Творения Прометей», Первую и Вторую симфонии, двадцать сонат для фортепиано, три фортепианных концерта, восемь сонат для скрипки, квартеты, камерные сочинения. Сочинения Бетховена начали широко издаваться, они пользовались успехом.

Дальнейшая жизнь и творчество композитора были осложнены развитием болезни – тиннитус (воспаление внутреннего уха). Он начал терять слух; через некоторое время врачи признали, что недуг неизлечим. Полнейшая глухота отделяла Бетховена от внешнего мира, композитор был на грани самоубийства.

Он покинул общество, высший свет и по совету врачей надолго переехал в маленький городок Хайлигенштадте, где жил в уединении. Покой и тишина не улучшили его самочувствия: Бетховен понимает, что глухота неизлечима; он становится угрюмым, замкнут. Людвиг лишается звукового восприятия, некоторое время продолжает писать по памяти, воспроизводя звуки в своей голове. В эти трагические дни он не прекращает писать: создает свою единственную оперу «Фиделио», которая с успехом ставится в Вене, Праге, Берлине, приступает к работе над новой, Третьей симфонией, которую впоследствии назовет «Героическая». Эти гениальные сочинения раскрывают величайший талант музыкального титана.

В последние годы жизни Бетховиным были созданы фортепианные сонаты с 28-й по последнюю, 32-ю, две сонаты для виолончели, квартеты, вокальный цикл «К далекой возлюблен-

ной». Много времени Бетховен уделяет обработкам народных песен: наряду с шотландскими, ирландскими, уэльскими, выделяются русские и украинские. Главными шедеврами последних лет стали два самых монументальных произведения Бетховена – «Торжественная месса» и Симфония № 9 с хором.

В результате развития тяжелого заболевания печени здоровье композитора резко ухудшилось. Смерть Бетховена стала огромным горем для всех поклонников гения. Скончался он 26 марта 1827 г. на пятьдесят седьмом году жизни. Во время похорон была исполнена его любимая заупокойная месса – «Реквием» Луиджи Керубини.

Опера «Фиделио» представляет одно из самых значительных явлений в музыкально-драматическом искусстве XIX в. Исследователь А. Альшванг пишет, что единственная опера Бетховена «Фиделио» сюжетно и музыкально связана с оперным творчеством Керубини. Она состоит из двух действий, авторами либретто являются Иозеф Зоннлейтнер и Георг Фридрих Трейчке; сюжет оперы «Фиделио» заимствован из оперы французского композитора Пьера Гаво «Леонора, или Супружеская любовь» на либретто французского писателя времен революции Жан-Николя Буйи. Основой сюжета послужило реальное событие эпохи революционного террора. Буйи, занимавший в то время должность департаментского комиссара в Туре, был свидетелем героизма одной туренской дамы, которой он помог в ее благородных усилиях спасти мужа, ставшего жертвой личной мести губернатора. Действие было перенесено в Испанию XVII в., однако современники без труда угадывали в оперном сочинении отклик на революционные события. Отличительные черты сюжета – драматизм, идея героического подвига, мотив тираноборчества, этический пафос, прославление чистоты и силы супружеской любви – ярко характеризуют художественную индивидуальность Бетховена. Главным действующим лицом оперы композитор сделал отважную и преданную Леонору, все мысли которой были направлены на одну цель – освобождение заключенного без суда в застенки любимого супруга Флорестана. Кульминационный момент развития драмы – столкновение проникшей в подземелье Леоноры с начальником тюрьмы Пизарро. Мрачная злобная фигура мстительного, попирающего законы Пизарро стала олицетворением жестокой тирании.

С большой выразительностью обрисован образ Флорестана – страдающего узника, умирающего от истощения.

«Фиделио» относят к героической опере, музыка ее характеризуется возвышенно-патетическим складом, напряженным драматизмом. Главная сюжетная линия – борьба против угнетения, героическая действительность, победа и торжество народа. Основную роль в опере играют ораториальные сцены, которые чередуются с бытовыми, нередко комедийно окрашенными. Наряду с развернутыми музыкальными эпизодами – ариями, ансамблями, развитыми речитативами, композитор использует в опере так называемую мелодраму (речь, сопровождаемую музыкой), а также разговорные диалоги, связывающие оперу «Фиделио» с традициями немецкого зингшпиля. Бетховен в своей опере опирался на традиции и принципы различных школ, мастерски их объединяя: возвышенный стиль глюковских трагедий и генделевских ораторий с чертами немецкого зингшпиля и французской оперы. Развитие оперного действия в целом можно сравнить с излюбленной Бетховеном структурой героико-драматических симфонических циклов – «через борьбу от мрака к свету».

«Фиделио» близка оперному стилю XVIII в., однако новаторство Бетховена заключается в том, что для отражения социально-трагической линии композитор использует новые выразительные средства, черпая их в собственной симфонической музыке. Роль симфонической драматургии в опере обширна: оркестровая партия глубоко и выразительно раскрывает чувства и мысли героев, приподнятую атмосферу героизма, страдания и борьбы. Роль оркестровой партии по своей выразительности не только соперничает с вокальной, но иногда даже превосходит ее. Примером может быть зловещая сцена в темнице второго акта, почти полностью основанная на симфоническом развитии. И также вокальная партия в «Фиделио» в большей мере лишена привычных черт оперной песенности. Декламационный характер музыкального материала близок к Девятой симфонии.

Как утверждает исследователь В. Д. Конен, стилистические источники «Фиделио» нельзя ограничивать только оперной музыкой, некоторые ее важнейшие элементы содержания и эстетики связаны с классической драмой Шиллера. Бетховенскую оперу наполняет шиллеровский дух благородной борьбы за справедливость и веры в ее грядущую победу.

По-новому трактованные хоры в опере поражают психологической правдивостью. Хор узников из финала первого действия принадлежит к числу наиболее проникновенных и трогательных страниц бетховенского творчества. В финале разворачивается потрясающая драматическая сцена: «несчастливые узники, лишенные света, выпущены человеколюбивым Рокко на прогулку, вопреки распоряжениям Пицарро. Они по-детски радуются солнечным лучам. Но один из заключенных прерывает их мечты о свободе и счастье. Он напоминает товарищам о страже. Несчастливые, вспоминая о своей доле, предостерегают друг друга: “Товарищи, тише”» (А. А. Альшванг).

С огромной реалистической силой передан контраст между робкими возгласами дрожащих от страха узников и мощным гимном благодарности, в который эти возгласы перерастают в конце второй сцены второго акта. Сцена разворачивается на площади перед крепостью. Музыка полна света, ликования, торжества. Народ прославляет счастье любящих, героизм супружеской пары. Леонора снимает цепи с Флорестана. Бетховен ввел в текст хора слова Шиллера из оды «К радости»: «Кто нашел себе милую подругу, присоединяйтесь к нашему ликованию». В этой сцене Бетховен впервые попытался создать гимн радости, предвосхищающий финал Девятой симфонии.

Опера «Фиделио» оказала огромное влияние на дальнейшее развитие немецкой романтической оперы. Симфонизм, инструментальная трактовка голоса, декламационность, заложенные Бетховеном в этом сочинении, получили свое развитие у Вагнера, но на совершенно другой идейной основе.

Тема 12. Хор в опере раннего и позднего романтизма

Становление немецкой народно-национальной романтической оперы исследователи связывают с именем *Карла Марии фон Вебера* (1786–1826), композитора, дирижера, пианиста, литератора. Расцвет творчества композитора припадает на годы величайшего демократического подъема в общественной жизни Германии, как и Европы в целом, вызванного движением за идеалы «свободы, равенства и братства», правозглашенные Французской революцией, а затем горечью их иллюзорности и

приверженностью им. Первые музыкальные знания Карл Вебер получил в семье: мать была певицей, отец виртуозно играл на скрипке, контрабасе, был оперным капельмейстером и заставлял сына играть бесконечные упражнения и пьесы на рояле, знакомил с тонкостями сценического искусства. Педагогами Карла были также его старший брат Фриц, позднее – Иоганн Петер Хойшкель, молодой музыкант, сумевший разбудить музыкальные способности юного Карла и заложить основы его виртуозной игры на рояле.

Однако занятия с Хойшкелем продолжались недолго – семья Веберов покидает город Ойтин (традиционно – Эйтин). Во время проживания в Зальцбурге Вебер посещает спектакли, концерты, становится учеником Михаэля Гайдна, брата великого композитора Йозефа Гайдна, позднее берет уроки у аббата Фоглера – известного органиста, композитора и теоретика того времени. Он жадно впитывает все новое, изучает творения великих мастеров, по настоянию Фоглера углубляется в изучение национального народного мелоса. Им было уже написано несколько оперных сочинений («Сила любви и вина», «Лесная девушка», «Петер Шмоль и его соседи»).

В 1804 г. по рекомендации своего учителя Фоглера становится дирижером нового, Национального театра в Бреславле. С юношеской горячностью окунается в работу, вникая во все тонкости театрального искусства. С этого момента начинается самостоятельная жизнь Вебера в театральном искусстве, формируются вкусы, взгляды, убеждения, задумываются крупные оперные сочинения.

Он занимает должность капельмейстера в различных театрах Германии и Швейцарии – в Баде, Карлсруэ, Штутгарте, Мангейме, Дармштадте, Франкфурте, Мюнхене, Берлине; с 1813 г. – пост директора оперного театра в Праге. Молодой композитор постепенно устанавливает связи с выдающимися поэтами, писателями, прозаиками, государственными деятелями, мыслителями, философами, композиторами Германии того времени – И. В. Гёте, К. Виландом, К. Цельтером, Э. Т. А. Гофманом, Л. Тиком, К. Brentано, Л. Шпором, эстетические принципы которых во многом повлияли на его творчество.

Вебер был известен в художественных кругах не только как выдающийся пианист, дирижер, но и как великолепный органи-

затар, смелый реформатор. Он утвердил новые принципы размещения инструменталистов в оперном оркестре: если раньше духовые инструменты располагались вокруг дирижера, а струнные – за ними, то Вебер поменял их местами, посадив струнников непосредственно перед дирижером, а сзади разместил трубы и литавры. Ввел строгую систему репетиций, изменил статус дирижера, который должен был выполнять роль и режиссера, и руководителя постановочной части оперного спектакля. Возглавляя театры, Вебер отдавал предпочтение постановкам немецких и французских опер, в отличие от более обычного преобладания итальянских.

Помимо творческой работы композитор активно вел музыкально-общественную деятельность, выступая в роли писателя, критика, общественного деятеля, гражданина-патриота. Он серьезно размышлял над дальнейшим развитием музыки в Германии, решив посвятить себя служению национальному искусству. В его неоконченном биографическом романе «Жизнь художника», в немногочисленных критических статьях, посвященных разбору новых музыкальных сочинений, отразилась духовная зрелость композитора, его темперамент и широкий кругозор. В публицистических работах, адресованных в основном широкому кругу любителей музыки, он остро критикует оперное искусство Германии того времени. Вебер намечает новые пути, которые могли бы освободить немецкую оперу от трафаретной мифологической героики или легкомысленного развлекательства, господствовавших в музыкальном театре.

Среди наиболее значимых сочинений этого периода выделяются романтическая опера «Сильвана», зингшпиль «Абу Гасан», 9 кантат, 2 симфонии, концерты для фортепиано, концерты для кларнета, 4 фортепианные сонаты, увертюры, пьеса «Приглашение к танцу», восточные сцены в опере «Оберон», многочисленные камерные инструментальные и вокальные ансамбли, свыше 90 песен. В сочинениях проступают черты зрелого оперного стиля, ставшие впоследствии определяющими в творчестве композитора: песенно-танцевальный тематизм, своеобразие и красочность гармонии, свежесть оркестрового колорита и оригинальность в трактовках отдельных инструментов. В своем творчестве Вебер опирался на народные истоки; в его песенных мелодиях явно обнаруживаются обороты местно-

го музыкального фольклора – баварского, швабского, саксонского, тирольского, нижегерманского. Многие песни написаны для мужских ансамблей, что было популярной традицией в немецком музыкальном быту; некоторые песни созданы для голоса в сопровождении гитары. Народный характер мелодий, свойственный поздним операм Вебера, был подготовлен в большой мере его песнями; особенно ярко это проявилось в массовых сценах.

1814-й год был кульминационным в сражениях европейских монархов против Наполеона. В этот год композитор находился в Берлине, охваченный патриотическим чувством, сочиняет несколько песен на стихи Теодора Кёрнера, поэта, вступившего в партизанский отряд и в 1813 г. погибшего в бою. Затем последовал сборник патриотических песен под названием «Лира и меч». Массовое воздействие этих песен на немецкую молодежь было потрясающим. В следующем году композитором была написана кантата «Битва и победа» на текст Вольбрюка (по случаю последнего и неудачного сражения Наполеона при Ватерлоо).

В период с 1817 г. по 1826 г. композитор находился в Дрездене, взяв на себя руководство немецким музыкальным театром. Этот период отмечен блистательной композиторской работой, ставшей кульминацией в его творчестве – оперой «Волшебный стрелок». В этом сочинении Вебер сконцентрировал и утвердил идеалы нового романтического немецкого оперного искусства, которое стало основой для последующего развития оперного жанра. Премьера оперы «Волшебный стрелок» состоялась в новом немецком театре «Schauspielhaus», став историческим событием. Опера была показана во всех крупных театрах Германии, сделав Вебера самым популярным композитором.

Последними его сочинениями были героико-романтическая опера «Эврианта» на сюжет французской рыцарской легенды, предназначенная для Венской оперы, и сказочно-фантастическая опера «Оберон», созданная по заказу лондонского театра «Ковент-Гарден». Последнее произведение композитор дописывал уже будучи тяжело больным. Успех оперной постановки «Оберон» был неслыханным для Лондона. 5 июня 1826 г. ком-

позитор умер в доме дирижера Джорджа Смарта вскоре после премьеры.

Либретто оперы «Волшебный стрелок» было написано другом Вебера, Киндом, по новелле, входившей в сборник под названием «Книга духов» лейпцигского юриста Иоганна Августа Апеля при непосредственном участии самого композитора. Сюжет оперы связан со сказочным фольклором, образом «черного охотника», продавшего душу дьяволу. «Зрители безошибочно почувствовали в новом произведении Вебера рождение национальной оперы. Шелест леса, звук охотничьих рогов, песни и танцы крестьян, образы немецких и чешских сказок – всё для них ассоциировалось в этой опере с родной природой, с народным бытом, с национальными идеалами, ради которых они недавно воевали. Никогда прежде на оперной сцене жизнь и быт немецкого народа не были отражены с такой художественной правдивостью и поэтичностью, как в этом сказочном “зингшпиле”» (В. Д. Конен).

Музыкальный язык оперных хоров в «Волшебном стрелке» близок по своей мелодике и ритмике немецкой и чешской песне. Таковыми являются песня Килиана с хором, двойной хор из первого акта, хор охотников из третьего акта, а также заключительный хор. Чрезвычайно близок к народным танцевальным напевам хор подруг Агаты из третьего действия оперы; форма его типична для народных песен: сольный запев и хоровой припев. Во многих оперных хорах встречаются охотничьи фанфарные мотивы, они связаны с «роговыми» интонациями и попевками, распространенными в немецком быту.

Хор крестьян и охотников из первого действия оперы «Волшебный стрелок», написанный в тональности F-dur, имеет веселый, жизнерадостный характер. Форма произведения – двухчастная репризная. Размер 6/8 придает музыкальному образу легкость, подвижность. Склад изложения смешанный: гомофонно-гармоническая фактура сочетается с небольшими имитациями. Оригинален хоровой состав. Композиция написана для двух хоров: первый хор – мужской (егеря), второй хор – смешанный (крестьяне). Первая часть характеризуется призывными интонациями женского хора, которому отвечает мужской. Две последующие фразы, отличающиеся имитационным построением, исполняет двойной хор. Вторая часть, написанная в тональности B-dur, начинается очень выразительной и напевной мелоди-

ей. В репризе контрапунктически соединяются обе темы: первая тема звучит в хоре охотников, вторая в хоре крестьян. Заканчивается хор общим четырехголосным звучанием крестьян и егерей.

Хор подруг из третьего действия написан для соло сопрано и двухголосного женского хора (C-dur). По структуре и типу мелодики – это типичная куплетная народная песня. Начинается хор оркестровым вступлением, затем следует сольный запев, который проходит дважды. Подвижный темп, форшлаги на сильных долях подчеркивают танцевальный характер музыки. Хоровой припев состоит из двух фраз: первая фраза распевная, широкая, для нее характерны ходы по звукам трезвучия, движение четвертями, секстовое соотношение голосов; вторая фраза игривая, легкая, отличается ритмической подвижностью голосов. Оркестровое заключение строится на интонациях припева.

Хор охотников из третьего действия является одним из самых известных оперных хоров Вебера. Это произведение стало настолько популярным, что часто исполняется как самостоятельный концертный номер. Оркестровое вступление построено на «золотом» ходе валторны, в основе хора – фанфарные интонации охотничьего рога, построенные на народных попевках. Мелодия хора близка немецким народным песням; народный склад отразился и в форме хора, представляющей куплет – запев и припев. Композитор мастерски использует характерный для народных песен прием мелодической вариантности, опирающейся на тонико-доминантовые гармонии (D-dur). Вторая часть («промчится ли серна») состоит из двух фраз, интонационно и ритмически подобных; каждая из них звучит дважды. Аккордовое изложение придает некоторую сдержанность, а отклонение в минорную тональность (fis-moll) добавляет некоторую мягкость звучанию. Припев звучит у квартета (или октета) на фоне повторяющегося звука в хоре; склад письма гомофонно-гармонический. Основная тема поручена первому тенору, выдержана она в характере трубных сигналов. Оркестровое заключение утверждает жизнерадостный характер, оно также строится на фанфарных интонациях.

Работу над оперой «Оберон» композитор начал в 1825 г., уже будучи смертельно больным. Эта небольшая фантастическая опера, написанная по заказу дирекции лондонского театра «Ко-

вент-Гарден», создана с учетом вкусов и предпочтений английской публики. Либретто написал английский писатель и археолог Джеймс Робинсон Планше, заимствовав сюжет повести «Гуон Бордосский» из сборника старинных французских повестей «Синей библиотеки». В этом сюжете использовались мотивы героико-романтической французской поэмы о любви христианского рыцаря и сарацинской принцессы. Сюжет у Планше превратился в пестрое, запутанное либретто, лишенное драматургического стержня – скорее, текст феерии с музыкой, а не либретто настоящей оперы. Вебер хотел переработать оперу для немецкой сцены, исправив недостатки в либретто и заменив речитативы разговорными диалогами, однако этим планам не суждено было сбыться из-за смерти композитора.

Опера «Оберон» небольшая, содержит разнообразные средства музыкально-художественной выразительности для создания сказочно-поэтического, фантастического мира. Отдельные аккорды, разделенные паузами, звучат загадочно и таинственно в динамике преимущественно на *pp*; тонкое причудливое сочетание хоровых и оркестровых красок ярко воплощает картину зачарованного царства. Форма произведения – двухчастная репризная: первая часть заканчивается в тональности доминанты (C-dur). Вторая часть мелодически более яркая; необычным, впечатляющим выразительным средством в ней служит контраст глубокого звучания баса в оркестре (органный пункт на доминанте) и компактной, затаенной звучности хора. Лейтмотивом зачарованного царства выступают переключки женского хора и теноров на фоне чарующих, красочных оркестровых аккордов.

Выделяется превосходный по музыке хор эльфов из первого акта, написанный в тональности F-dur для неполного смешанного состава (сопрано, альты, тенора).

Хор огненных духов из второго действия сказочной оперы написан для смешанного состава хора в тональности D-dur. Он представляет собой хоровую сцену, раскрывающую яркую изобразительную картину. Хору поручены отдельные фразы речитативного характера, а также аккорды-восклицания. Композитор умело использует тембры различных голосов, чередует отдельные хоровые партии и хор, что в целом создает и усиливает красочность, образную выразительность романтической карти-

ны. Оригинальным выразительным моментом является вступление смешанного хора в высокой тесситуре на вершине хроматической гаммы оркестра. Октавный унисон басов и альтов, а затем теноров и сопрано создает поразительный контраст. Краткие мелодические линии поочередно вступающих хоровых партий сменяются аккордами tutti в высокой тесситуре с острым ритмом, прерываемым паузами, и терпкой гармонией уменьшенных септаккордов.

Вебер упорно искал пути к созданию народно-национальной оперы, опираясь на новейшую романтическую немецкую литературу. В произведениях писателей-романтиков того времени ярко отразилась борьба за независимость Германии, усилился интерес к народному творчеству, что заметно повлияло на формирование эстетических принципов композитора.

Карла Марию фон Вебера исследователи называют основоположником немецкой романтической оперы, предшественником Вагнера.

Развитие немецкой романтической оперы венчают музыкальные драмы *Рихарда Вагнера* (1813–1883), композитора, дирижера, теоретика искусства, талантливого поэта-драматурга.

Вагнер с детства увлекался литературой и театром под влиянием отчима, актера Людвига Гейера. Большое внимание уделял античной литературе, греческому и латинскому языкам. Самостоятельно, без помощи педагогов изучал теорию композиции, брал уроки фортепианной игры у органиста Г. Мюллера, теории музыки – у кантора церкви Святого Фомы Теодора Вайнлига.

В период с 1834 г. жил беспокойно, часто в большой нужде, занимал должность капельмейстера, работал в различных оперных театрах хормейстером, дирижером. В 1839–1842 гг. жил в Париже, где написал свое первое сочинение – историческую оперу «Риенци, последний из трибунов». Премьера оперы в 1842 г. имела триумфальный успех. Она была поставлена в Дрезденской придворной опере, где Вагнер до 1849 г. работал капельмейстером и дирижером. Здесь были поставлены его зрелые произведения «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин».

За участие в революционных движениях в Дрездене за свержение монарха и установление республики композитора объя-

вили государственным преступником, и он был вынужден бежать в Швейцарию. В этот период Вагнером были созданы его основные литературные труды «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего», «Опера и драма», в которых он выступал в качестве реформатора оперного искусства. Он провозглашал главенство драмы над музыкой, оркестр в его понимании должен быть равноправным «действующим лицом», а не находиться в подчинении у певцов. Музыкальная драма должна представлять собой универсальное художественное произведение, способное нравственно воздействовать на аудиторию. Этого воздействия можно добиться, оперируя только философско-эстетическими понятиями, обобщенными в мифологическом сюжете.

В 1860 г. композитор получил разрешение вернуться в Германию, полная амнистия его ожидала лишь через два года. В том же году, по настоянию своего покровителя короля Людвига II Баварского, он приступил к сочинению своей новой оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры», возобновил работу над «Зигфридом» и начал составлять наброски будущего «Парсифаля».

Композитор всегда сам писал либретто для своих опер. Каждый его персонаж, и даже некоторые предметы, важные для развития действия и сюжета, например кольцо, имеют в операх свои музыкальные характеристики, так называемые лейтмотивы. Музыкальная канва опер Вагнера зиждется на системе лейтмотивов; эти новаторские идеи были воплощены композитором в грандиозной тетралогии – «Кольцо Нибелунга», представляющей цикл из четырех опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов». В 1859 г., параллельно с работой над тетралогией, Вагнером была создана еще одна опера – «Тристан и Изольда».

Благодаря королевскому покровительству в Байройте был построен фестивальный театр «Festspielhaus», призванный пропагандировать творчество Вагнера. В 1876 г. на открытии этого театра впервые была поставлена тетралогия «Кольцо Нибелунга», а в 1882 г. увидела свет последняя драма, названная композитором торжественной сценической мистерией, – «Парсифаль». 13 февраля 1883 г. Рихард Вагнер умер в Венеции, похоронен в Байройте.

Хоровое творчество композитора наиболее полно представлено в его операх-драмах: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Парсифаль». Как считают исследователи Д. Локшин и И. Лицвенко, в развитии музыкальной драматургии опер огромную роль играет хор, составляющий органическую основу идейно-смыслового и эмоционального развития спектакля. В драмах ярко воплощены национальные черты немецкого народа, его старинные легенды, сказания, отражен сложный мир человеческих чувств и переживаний, даны колоритные картины природы. В опере «Летучий голландец» проступают характерные черты вагнеровской музыкальной драмы: частое применение лейтмотивов и усиление драматургической роли оркестра, стремление к преодолению законченных номеров и построению драмы отдельными сценами.

В операх-драмах композитор применяет однородные, неполные и полные смешанные, «двойные» и «тройные» составы. Например, мужские хоры в «Летучем голландце», «двойные» в «Лоэнгрине» и «тройной» в «Тангейзере», реже – женские, а в «Парсифале» – детский. В «Мейстерзингерах» и «Парсифале» используются неполные смешанные хоры в составе: альты, тенора первые и тенора вторые. Вагнер редко придерживается строгого четырехголосия в смешанном хоре, как, например, в известнейшем свадебном хоре из оперы «Лоэнгрин». Обычно композитор в смешанных хорах применяет *divisi* в мужских партиях. Начиная с оперы «Лоэнгрин», Вагнер часто поручает пение основной мелодии двум хоровым партиям в унисон: альтам и тенорам. Соединение этих голосов, с одной стороны, дает новую тембровую окраску, а с другой – ровное звучание мелодии на всем протяжении звукового диапазона; высокие звуки свободно берутся альтами, низкие – тенорами.

В романтической опере «Летучий голландец» воплощена идея скитания мятежного человека, ищущего свой прекрасный идеал, любовь чистой сердцем женщины, способной искупить его от страшного заклятия – странствия по свету. Эта опера трехактна в отличие от его предыдущих пятиактных «больших» опер.

В опере сочетаются фантастика и реальный быт: фантастический мир представлен образом корабля-призрака и его таинственного экипажа, а реальный мир – жизнью норвежских матро-

сов и бюргерским бытом. Музыкальный материал оперы основан на трех ведущих лейтмотивах, характеризующих главные образы. Центральным является лейтмотив корабля-призрака и бушующего моря, второй – лейтмотив любящей Сенты и идеи романтического спасения (тема искупления), третий – пляска норвежских матросов.

Хор матросов из первого акта и развернутый хор матросов из третьего акта построены на унисонных восклицаниях, звучащих на фоне развитого оркестрового сопровождения, раскрывающего картину бури на море.

После короткого вступления во втором акте звучит один из самых ярких оперных хоров Вагнера – женский «хор прях», в музыкальных интонациях которого слышится тема искупления. Хор написан в сложной трехчастной форме с оркестровым вступлением и эпизодом в средней части (диалог между экономкой и девушками). Мелодия хора легка и изящна, сопровождение иллюстративно передает непрерывное движение – жужжание вращающейся прялки.

В начале третьего акта оперы разворачивается крупная хоровая сцена, состоящая из двух основных частей. Первая часть (G-dur) представлена хором норвежских матросов и девушек, вторая (h-moll) – хором экипажа «Летучего голландца» и хором норвежских матросов. Первая часть сцены написана в сложной трехчастной форме с серединой разработочного характера: ARA_1 , где А – хор норвежских матросов, написанный в простой трехчастной форме со вступлением и заключением. Моряки весело празднуют в порту счастливое возвращение домой. Отличительными чертами хора матросов являются акцентированная остановка на слабой доле двухдольного такта и постепенно повышающаяся тесситура. Фанфарные интонации в начале фраз придают хору энергию, блеск, мужественность, даже некоторую грубоватость. R – разработочный раздел первой части тонально неустойчив, в нем звучат тема «искупления», тема пляски норвежских матросов, а перед общей репризой – тема корабля-призрака и бушующего моря.

После динамической репризы звучит короткая модуляционная связка, подводящая ко второй части сцены. Эта часть, так же как и предыдущая, представляет собой сложную трехчастную форму. Вступлением ко второму разделу служит хор эки-

пажа таинственного корабля, построенный на лейтмотиве корабля-призрака с выкриками-возгласами «го-го-гей». Первый раздел написан в трехчастной форме. Тема его, звучащая гармонически остро, интонационно-угловато, почти вся исполняемая в унисон, носит фантастический характер. Середина второго раздела является общей кульминацией хоровой сцены, где происходит столкновение норвежских матросов и экипажа «Летучего голландца». Динамическая реприза насыщается хроматизмами и исполняется в постепенно ускоряющемся темпе. В финале сцены в оркестре звучат лейтмотивы корабля-изгнанника, вечного странника, и «искупления».

В опере «Летучий голландец» Вагнером с большим мастерством применяются различные виды однородных составов. В мужских хорах преобладает одноголосие, например, хор норвежских матросов в первом акте построен на интонациях «го-го-го»; хор экипажа таинственного корабля в третьем акте – на возгласах «го-го-гей». Одноголосна также хроматическая тема экипажа «Летучего голландца» и ее развитие, приводящее в кульминации к изложению хроматическими аккордами, подчеркивающими фантастичность таинственного корабля.

Трех- и четырехголосие встречаются преимущественно в эпизодах песенного характера («хор прях», хор норвежских матросов). Для изображения реальных персонажей композитором применяется в основном диатоника, для характеристики экипажа «Летучего голландца» используется развернутая хроматическая система, как в одноголосии, так и в многоголосии. Фактура в хоровых сценах преобладает гомофонно-гармоническая, полифония не применяется, за исключением сцены столкновения, которая строится на принципах «полифонии пластов» с элементами политональности.

В опере-драме «Тангейзер» Вагнер соединил три старинные легенды: о рыцаре-миннезингере XIII в., предававшемся долгие годы чувственным наслаждениям в царстве богини Венеры, о состязании певцов в Вартбурге в замке ландграфа тюрингского, покровителя музыкантов и поэтов, и о святой Елизавете. Главным действующим персонажем этой романтической драмы является рыцарь-миннезингер Тангейзер, который нигде не может найти себе удовлетворения и покоя. Борьба двух противоположностей – нравственного христианского долга и чувственных

наслаждений составляет основу драматургического конфликта оперы. Мятущемуся Тангейзеру, который не находит счастья ни в одном из этих миров, противопоставлен светлый возвышенный образ Елизаветы, искупившей ценою своей жизни вину Тангейзера. Каждый из миров имеет свой музыкально-интонационный образ. Хоры в драме не играют непосредственно действенной роли в развитии драматургического конфликта, отсутствуют в ней и народные бытовые сцены.

Первая сцена рисует вакханалию в гроте Венеры. На теме главной партии сонатного *allegro* вступления изложен женский хор сирен, полный чарующих, опьяняющих звучаний. Сладостное пение сирен призывает путников забыться в любовных объятиях. Хору нежных женских голосов чувственную прелесть придают мягкие диссонирующие задержания, «разрешающиеся» то в уменьшенный септаккорд, то в доминантсептаккорд.

Вторая картина первого акта создает потрясающий контраст: вакхические пляски и знойная страсть в гроте Венеры внезапно сменяются тишиной Вартбургской долины. Тангейзер, освободившись от чар Венеры, возвращается в родные места и видит идиллическую картину весеннего утра. Играя на свирели, пастух поет песню в народном духе, приветствуя весну. Молчание оркестра способствует созданию впечатления тишины блаженного утра. С пением духовной песни на родном языке проходит толпа пилигримов, отправляющихся в долгий путь в Рим за отпущением грехов.

В хоре пилигримов Вагнер использует выразительный прием включения в четырехголосную фактуру протестантского хора унисонной мелодии, напоминающей своим суровым колоритом духовную песню – это пример «жанрового слияния» (термин В. Цуккермана). Композитор соединил черты старинной духовной песни и хора. В музыкальном искусстве хорал издавна являлся художественно-выразительным средством для передачи возвышенных и серьезных чувств, сосредоточенных размышлений. Отличительными чертами хора как жанра духовной музыки являются аскетичность напева, размеренность ритмического движения, четырехтактовость, диатоничность. Вторая половина песни пилигримов основана на хроматической теме покаяния, которую подхватывает Тангейзер, погруженный в мо-

литву. Он потрясен всем увиденным, его охватывает глубокое чувство раскаяния.

Совершенно по-иному звучит протестантский хорал в третьем действии, сцене возвращения пилигримов, когда они получили прощение за свои грехи и полны радости и уверенности. Слова их обращены к родной земле: «Счастливым, могу я ныне глядеть на тебя, отчизна, могу радостно приветствовать твои милые долины». Хорал наполняется новыми средствами мелодической выразительности, свойственной немецко-австрийской хоровой песенности. Композитор отказывается от членения мелодии на четырехтакты, использует трехдольный размер, изменчивый ритм, широкие по диапазону и дыханию, «размашистые», волевые, решительные интонации, характерные для песен эпохи Реформации. В основе темы пилигримов лежит присутствующий хоралам XVI в. восходящий квартовый скачок с последующим замещением и плавным распевным мелодическим оборотом.

Во втором акте оперы (четвертая сцена) звучит торжественный марш-хор «Рады мы видеть». Показано собрание гостей в замке ландграфа, прибывших на состязание певцов – миннезингеров. Эту музыку, настоящий гимн во славу искусства, отличает пышность, праздничность; марш написан в сложной трехчастной форме. Вначале тема звучит в оркестре, а затем, после трубных фанфар, исполняется мужским хором, выдержанным в гомофонно-гармоническом складе. Яркая тональность H-dur придает блеск и торжественность звучанию первой части, энергичная мелодия, построенная на пунктирном ритме, носит фанфарный характер. Хоровая партитура дублируется духовыми инструментами, тем самым усиливая густоту тембров мужских голосов.

Средняя часть, темброво контрастная, звучит в исполнении трехголосного женского хора. Мелодия сопрано, несмотря на пунктирный ритм, отличается напевностью, широтой, более развитым ритмическим и мелодическим рисунком, в то же время в партии альтов сохраняются фанфарные интонации и ритм марша. Во втором эпизоде средней части снова звучат мужские голоса: «Да, здесь слышат своды клич веселый». У всех партий хора поочередно проходит активная тема. Маршевое трио строго аккордового склада представлено в эпизоде «Рады мы, рады

видеть»; минорные гармонии (fis-moll, h-moll, e-moll, a-moll) придают трио мягкость и теплоту. В конце средней части снова звучат фанфары, восстанавливается первоначальная тональность H-dur. В заключении реприза и кода сливаются в ликующий финал, где хоровое tutti звучит в дублировании оркестра. Динамическая реприза строится на принципах «полифонии пластов».

Действительно новаторской является сцена состязания певцов, которые в песнях стремились раскрыть сущность любви. По очереди выступают миннезингеры, аккомпанируя себе на арфе: они воспевают идеальную «божественную» любовь как чистый родник, как далекую звезду, которую можно лишь созерцать с благоговением, но коснуться которой никто не смеет. Хор отражает реакцию восторженных слушателей на выступление певцов, воспевающих, каждый по-своему, силу высокой и чистой любви. Тангейзер противопоставляет миннезингерам свое понимание любви: жаркое чувство, охватывающее человека, источник, к которому нужно жадно прильнуть. Пылкое выступление Тангейзера, исполняющего гимн богине Венере, подарившей ему восторг истинной любви, сначала вызывает у присутствующих удивление, а затем возмущение и гнев. Отрывистые реплики рыцарей и хора, сумятица голосов очень образно передают ужас, вызванный выступлением Тангейзера. Хоры и ансамбли в этой финальной сцене чередуются с сольными фрагментами, среди которых особенно выделяется голос Елизаветы, выступающей в защиту Тангейзера. Пение ее по мере развития приобретает хоральный оттенок, особенно там, где она говорит о готовности молитвой искупить грех Тангейзера. Ее мелодию, интонационно близкую хоралу пилигримов, подхватывают голоса рыцарей. Из большого ансамбля выделяется голос страдающего Тангейзера. Ансамбль, построенный на канонической имитационной полифонии, широко развертывается и вместе с хором и оркестровым tutti достигает большой мощи. Заканчивает сцену Вагнер приемом резкого контраста: на кульминации хора рыцарей, бросающихся на Тангейзера, чтобы поразить его мечом, за кулисами раздаётся пение женского хора *a cappella* (младших пилигримов) – символа искупления и прощения греха.

Описав в опере «Тангейзер» певческий турнир миннезингеров – певцов-рыцарей, Вагнер задумывает оперу о мастерзингерах – бюргерских певцах. В обоих произведениях наградой победителю за певческое состязание служит рука прекрасной девушки. В опере «Нюрнбергские мастерзингеры» показана певческая школа, реально существовавшая в XVI в. в Нюрнберге. Основной идеей оперы явилась борьба искусства с рутиной. В сущности – это борьба самого композитора со схоластикой и консерватизмом, которую он вел на протяжении всей своей жизни. Вагнер реалистично показывает жизнь горожан-ремесленников, воспекает их любовь к родному певческому искусству. Для этого композитор использует множество жанрово-бытовых хоровых сцен. Опера-драма была задумана Вагнером как утверждение миссии художника, служащего своим искусством народу и его единству. Главный персонаж оперы – немецкий поэт, музыкант, башмачник Ганс Сакс.

В опере живописно раскрыты колоритные картины средневекового города, его своеобразной жизни, обычаев и традиций. На этом широком, красочном народном фоне завязываются отношения главных действующих лиц Вальтера и Евы. Хоры в опере поражают мощью своего звучания и полифоническим богатством, в них воплощена сила народа, его оптимизм, жизненность и душевная красота. Музыка оперы близка к немецкому фольклору, отличающемуся богатством и выразительной мелодикой, светлой лирикой, юмором, оптимизмом. В оперной партитуре композитором широко и разнообразно применена система лейтмотивов.

Восторженно отзывался об опере В. В. Стасов: «“Нюрнбергские певцы” – это апофеоза поэзии и художника, побеждающих тупое музыкальное филистерство, это выраженное в ярких сценах торжество молодости, жизни, стремящихся вперед сил – над старыми преданиями и закоснелым консерватизмом». Н. А. Римский-Корсаков, вообще выступавший против крайней напряженности стиля Вагнера, называл музыку этой оперы превосходной. Особенности языка оперы он отметил в статье «Вагнер и Даргомыжский»: «Преобладание изысканного стиля очевидно; отступления в пользу строгого или свободного стилей составляют исключения; такие исключения более всего за-

мечаются в «Нюрнбергских певцах» (наиболее диатоническом из вагнеровских произведений)».

В качестве одной из основных тем, характеризующих мейстерзингеров, композитор использует «фанфары» – первые семь звуков известного напева «Длинный тон» Генриха Мюглинга, составлявшего основу многих напевов других мастеров того времени. «Нюрнбергские мейстерзингеры» – наиболее хоровая опера Вагнера, в ней встречаются совершенно разноликие хоры: торжественно-шумливые марши ремесленников, танцевальные «хорики» учеников, величественные гимны народа. Они выполняют важную роль в драматургии оперы: все ее акты и финальные сцены завершаются хорами и ансамблями, подводящими итог в развитии действия.

В трех сценах первого акта, действие которого происходит в церкви, хор участвует эпизодически. В первой сцене на фоне хора прихожан, исполняющих протестантский хорал, происходит знакомство Вальтера и Евы. Во второй сцене ученики готовят все необходимое для участия певцов в состязании. Давид (ученик Ганса Сакса) отказывается помогать подмастерьям. Ученики укоряют его в заносчивости; в этом хоре композитор использует неполный смешанный состав. На одной из реплик Давида, обращенных к хору учеников, в оркестре проходит тема фугато. Хор высмеивает «ученость» Давида и отвечает ему, повторяя тему фугато в виде параллельных секстаккордов, что противоречит правилам строгого письма.

Действие второго акта разворачивается на улице; хор участвует в первой и седьмой (заключительной) сценах. Музыка первой сцены основывается на интонациях песенки о «веночке». Ученики посмеиваются над любовью Давида к его стареющей возлюбленной Магдалене. В каденции песенки используются предельно высокие ноты диапазона альтов и теноров; композитором применяется фальцетное пение, характерное для эпохи Средневековья.

Очень необычно трактуется хор в финале второго акта – комической сцене ночной драки. Каждая хоровая группа (ученики, подмастерья, мастера, соседки, соседи) поет различные реплики, что вместе с солистами образует очень сложный ансамбль, иногда достигающий 12–14 голосов. Вся эта сцена близка по форме двойной фуге: обе темы являются вариантами серенады Бекмессера, первая строится на каденционной части

серенады, вторая воспроизводит ее начало. Первую тему характеризуют квартовые скачки, изображающие тупые удары, и непрерывное движение шестнадцатых длительностей, создающих впечатление невероятной суматохи. После небольшой интермедии вступает хор матросов (партия басов), начиная вторую тему, остальные же группы хора исполняют одновременно первую тему и противосложение к ней.

Затем обе темы подвергаются виртуозной разработке. В момент наивысшей кульминации развития фуги раздается звук рога ночного сторожа – участники драки разбегаются (заключение фуги). Хоровые группы в фуге представляют собой большой многоголосный смешанный хор своеобразного состава: сопрано I, II, III – соседки; альты и тенора I, II – ученики; тенора III и басы I – подмастерья; басы II – мастера и пожилые горожане. Все эти пестрые группы и ансамбли объединяются в одно целое, составляя сложнейшую вокально-хоровую партитуру.

В третьем акте хор участвует в заключительной (пятой) сцене оперы – сцене состязания бюргерских певцов. Начинается она несколькими хорами представителей различных ремесленных цехов. Каждый из приходящих цехов ставит свое знамя около эстрады певцов и прославляет свою профессию. Эти хоры по своей интонационной природе очень близки подлинным старинным напевам мейстерзингеров, а по характеру гармонизации – хоралу, составляющему основу немецкой музыки той эпохи. После прибытия на место турнира представителей различных цехов и танца девушек, исполненного на фоне отдельных реплик хора учеников, открывается помпезное шествие мейстерзингеров. Шествие построено на двух темах оперы – лейтмотиве «шествия» и лейтмотиве «мастеров пения». Эти темы в первой части сцены составляют интонационную основу отдельных хоровых реплик и целых хоровых эпизодов. Приветствуя Сакса, народ исполняет торжественный гимн, написанный на слова поэмы Ганса Сакса «Виттенбергский соловей» (XVI в.), посвященной М. Лютеру. Следующее за гимном прославление Сакса построено на лейтмотиве «шествия», написанного для шестиголосного смешанного хора полифонического склада.

Вторая часть сцены раскрывает отношение и оценку народа к выступлениям Бекмессера и Вальтера. Отрицательная реакция на пение Бекмессера передается через речитатив, иногда своди-

мый к одному слову в той или иной хоровой партии. Восхищение вызывает у народа выступление Вальтера. Он исполняет песню, написанную в куплетно-вариационной форме. Варьированная мелодия третьего куплета становится одной из главных тем оперы; шестиголосное хоровое изложение этой темы звучит после выступления Вальтера. Ликование народа переходит в заключительный марш-гимн мейстерзингеров, построенный на лейтмотивах «мастеров пения» и «шествия», которыми начинается и заканчивается опера.

Стиль оперы Вагнера многогранен, композитор широко претворяет здесь замечательные традиции немецкой музыки и стилистические особенности различных исторических эпох. По словам Б. В. Асафьева, «в творчестве Вагнера “Мейстерзингеры” своего рода критическое усвоение классического наследия в современность (вагнеровскую) с соответствующим отбором и акцентами». Вагнер использовал интонации, типичные для духовной песни и хорала, часто встречающиеся и «издавна проникшие в общественное сознание» немецкого народа. В этом выявляется демократическое начало вагнеровского творчества, несущего в себе внутренние связи с «интонационным словарем устной музыкальной традиции», достоянием которой и были духовная песня, хорал эпохи Реформации: большинство их напевов возникло в народе, где и продолжало жить веками. Во времена Вагнера каждому жителю Германии еще с детства были знакомы протестантские хоралы и потому понятна «эмоционально-смысловая значимость» интонаций хоралов, отобранных и использованных Вагнером в его операх.

Хоралы в драмах Вагнера выполняют различные драматургические функции: одни из них связаны с изображением сцен народной жизни, исторических обычаев, являются необходимым компонентом завязки действия, а также характеристики идеи оперы, их функция в опере скорее идейно-обобщающая, нежели сюжетная.

Различие драматургических функций хорала сказалось и на принципах развития музыкального материала этого жанра в оркестровой партии. Симфонизация оперы была одной из наиболее новаторских, самобытных и сильных сторон творчества композитора, и, естественно, что симфоническое развитие оперных хоралов составляет одну из ярких и интереснейших

страниц во всем, что удалось Вагнеру внести в многовековую традицию немецкого хорала.

Композитор вошел в историю музыкальной культуры как великий оперный реформатор, стремившийся к созданию синтеза музыки и драмы, музыки и поэзии. Это стремление привело его к отказу от законченных оперных номеров, к преобладанию речитативного начала, к системе лейтмотивов, к новым принципам программного симфонизма.

Джоаккино Антонио Россини (1792–1868) – итальянский композитор, прозванный «пезарским лебедем», был одним из немногих композиторов, который на протяжении всей своей жизни пользовался огромной славой. Немецкий поэт Гейне назвал его «солнцем Италии». Известный французский писатель Стендаль сказал, что «слава Россини ограничена только пределами цивилизации». Пушкин восторженно говорил о нем: «Европы баловень – Орфей...».

Россини родился в небольшом городе Пезаро в семье музыкантов. Отец, Джузеппе Россини, играл на трубе и валторне в оркестре, служил городским трубачом. Мать, Анна Россини, обладала прекрасным голосом, выразительным от природы сопрано. И хотя она не получила специального музыкального образования, но могла хорошо разучивать роли на слух, что давало ей возможность работать в провинциальных театрах, отлично справляясь с исполнением партий первых героинь в комических операх.

Джоаккино обладал красивым сильным голосом, унаследованным от матери, и первоначально родители пророчили сыну карьеру певца. В 1802 г. семья Россини переехала в городок Лугго, неподалеку от Болоньи. Местный священник, образованный музыкальный руководитель Дж. Малерби, обратил внимание на прекрасный голос мальчика и зачислил его в певческую школу. Джоаккино каждый день ходил к учителю, чтобы упражняться также на инструменте чембало (итальянское название клавесина). У Малерби часто музицировали, и Джоаккино впервые мог познакомиться с произведениями Гайдна и Моцарта.

В 1804 г. семья обосновалась в одном из главных музыкальных центров Италии – Болонье. В музыкальном лицее преподавал и сам сочинял церковную музыку падре Маттеи. Его ученику, падре Анджело Тезеи, было поручено дальнейшее обучение

Джоаккино основам теории музыки, игре на скрипке и альте, а также пению. Успехи были поразительными. Вдохновленный отец пригласил для занятий с сыном известного в то время итальянского тенора Маттео Бабини. В 1806 г. четырнадцатилетний Россини был единогласно избран почетным членом Болонской филармонической академии.

В период с 1806 г. по 1810 г. Россини занимался в Болонском музыкальном лицее, показав себя блестящим учеником. Большое значение для молодого композитора имела дружба с известным певцом Доменико Момбелли и его женой Винченциной. Момбелли предложил Джоаккино сочинить оперу для руководимой им оперной труппы. Винченцина, занимавшаяся немного поэзией, составила либретто оперы под названием «Деметрио и Полибио»; его передавали Россини по частям. Композитор не знал всего содержания либретто, а просто с увлечением сочинял музыку на предложенные ему разрозненные тексты, в которых выражались чувства героев. Россини быстро написал несколько фрагментов: получались различные арии, дуэты, квартет. И только спустя несколько лет, в 1812 г., все это было объединено в двухактную оперу, которая с большим успехом была поставлена в Риме.

Опере «Деметрио и Полибио» предшествовал ряд других опер. Так, первый успех на этом поприще принесла композитору опера «Брачный вексель», поставленная в 1810 г. в Венеции, затем опера «Странный случай», поставленная в Болонье в 1811 г., также имевшая большой успех. В 1812 г. композитор создал несколько маленьких комических опер, так называемых «фарсов»: «Счастливым обман», «Шелковая лестница», «Пробный камень», «Странный случай» и в 1813 г. «Синьор Брускино». Постановки этих комических опер в разных театрах Италии принесли Россини славу и популярность.

Как зрелый мастер Джоаккино Россини выразил себя в двух операх – героической «Танкред» и комической «Итальянка в Алжире», написанных в 1813 г. В них нашли отражение патриотические чувства итальянского народа. В 1814 г. композитором создана комическая опера «Турок в Италии», в 1815 г. – большая историческая опера «Елизавета Английская», поставленная в неаполитанском театре «Сан-Карло».

Однако по-настоящему триумфальной стала его опера «Севильский цирюльник», написанная в 1816 г. на сюжет первой части трилогии Пьера Бомарше; первоначально называлась «Альмавива, или Тщетная предосторожность». В ней воплотились лучшие традиции итальянского оперного стиля *bel canto*, народно-жанровая основа, красота и щедрость итальянских мелодий, дух жизнерадостности. В «Севильском цирюльнике» композитор предстает выдающимся оперным драматургом, продолжателем традиций Моцарта. Подлинно реалистическая музыкальная комедия явилась своего рода итогом и обобщением векового развития итальянской оперы-буффа. Россини создал ее в рекордно короткий срок – за 20 дней. Музыка комической оперы зажигательная, темпераментная, сверкающая остроумием и весельем, яркой театральностью; ее интонации коренятся в традиционных жанрах итальянских народных песен и танцев. Образы и повадки главных действующих лиц, раскрывающихся в ариях, отличаются меткостью, типическими характеристиками, выхваченными из жизни. Музыка ярко и точно передает неожиданные повороты событий, смены ситуаций, настроений, а также мгновенно меняющиеся, разноречивые чувства героев. Ансамбли чрезвычайно динамичны. Опера принесла композитору всеевропейскую славу, гениальная музыка обеспечила «Севильскому цирюльнику» долгую жизнь на оперных сценах всего мира.

В 1816 г. в Неаполитанском оперном театре была поставлена опера «Отелло, или Венецианский мавр» на сюжет трагедии Шекспира. Как отмечает О. В. Ключикова в своей «Маленькой повести о большом композиторе, или Джоаккино Россини», в этом сочинении явно заметны веяния романтизма, охватившего итальянское оперное искусство первой половины XIX в. Так, в последнее действие оперы композитор вводит народную песню венецианского гондольера, совсем не свойственную итальянской опере-*seria*. Этой песне интонационно близка очаровательная в своей народной простоте мелодия песни Дездемоны об ивушке, песни «под стать страданью» брошенной возлюбленным девушки.

С 1816 г. по 1823 г. Россини жил в Неаполе, за эти годы им были созданы несколько комических опер: «Золушка» и отчасти «Сорока-воровка». Последняя не укладывается в рамки жанра оперы-*buffa*, к ней обычно применяется определение

semiseria («полусерьезная»), так как комедийные ситуации отодвигаются на задний план, а на первый выходит дидактическое, морализующее начало. В этот период композитор обращается и к жанру героико-патриотической оперы. В них Россини отражает патриотические чувства и национальное самосознание народа. Для того же неаполитанского театра он пишет оперы «Армида», «Моисей в Египте», «Гермиона», «Женщина с озера», «Магомет II», «Зельмира», «Семирамида». В героических операх широко использует хор и большие ансамбли.

В 1823 г. Россини переехал в Париж, приняв должность директора театра «Итальян», в 1826 г. был назначен королевским придворным композитором и генеральным инспектором пения. Изучив принципы французской оперы, он переработал «Магомета II», «Моисея в Египте», дав им другие названия – «Осада Коринфа» и «Моисей и фараон». В Париже композитором были созданы также оперы «Граф Ори» и «Вильгельм Телль».

В 1836 г. композитор вернулся в Италию, заняв пост директора Болонского музыкального лицея, в котором сам в юности учился. В 1855 г. вновь переезжает в Париж, пишет свои духовные сочинения и камерную музыку. Скончался композитор в Пасси близ Парижа; в 1887 г. его прах был перенесен во Флоренцию.

Последний шедевр композитора – народно-патриотическая опера «Вильгельм Телль» написана на либретто старинной швейцарской легенды. Это сочинение стало новой страницей в истории жанра, связанной с развитием героико-романтической оперы XIX в. Все в опере поражает новаторством. Главным действующим лицом является народ, борющийся за свое освобождение. В произведении отражено восстание швейцарцев против австрийских поработителей. Композитору удалось показать народ не как безликую массу, не как бытовой фон, а как живую, кипучую, действенную силу: народ живет, радуется, скорбит, мечтает, сопротивляется, борется и побеждает. Отсюда – многообразие хоровых массовых сцен (из 21 номера – 12 массовые сцены), общий приподнято-ораторский тон. В сочинении задействован большой состав оркестра, который не ограничивается аккомпанирующей ролью, а играет в драматургии огромную роль, придавая опере характер монументального

спектакля. Оркестр ярко и рельефно воплощает характеристики героев, а также обрисовывает сценические ситуации.

Композитор использует в музыке швейцарско-тирольские напевы, тонко и живописно передает образы природы: горный ландшафт Швейцарии, ее озера, леса, долины, что вносит в оперу определенные романтические черты. Совершенно по-новому трактует Россини героиню, она воплощена не в отвлеченно-возвышенном плане, характерном для музыки классицизма, а в тонком переплетении с лиричностью, простотой, удивительной человечностью, а также бытовым началом. Композитором широко использован национальный фольклор, бытовые жанры, например, в свадебном хоре и хоре тирольтцев. Выстраивая общую драматургию оперы, Россини дифференцировал музыкальные обрисовки двух противоборствующих сил: народа и поработителей. Народные хоры отличаются гибкой, певучей мелодикой, они богаты ритмически; хоры австрийских солдат и охраны Гесслера интонационно бедны, однообразны, ритмически угловаты.

Опера «Вильгельм Телль» открыто выразила революционно-патриотическую идею, ее вокальная сфера – глубокую драматическую правдивость и выразительность, и постановка оперы вызвала бурную политическую демонстрацию.

В оперном наследии Джоаккино Россини, имеющем огромное историческое и художественное значение, ярко выделяются два направления: комическая опера, являющаяся итогом и обобщением векового развития итальянской оперы-буффа, и героико-патриотическая, сыгравшая важную роль для дальнейшего развития этого жанра в творчестве Беллини и Верди.

Россини обладал редким мелодическим дарованием: бесконечный поток его пленительных мелодий, то задушевно-лирических, то искрометных, то героико-патриотических, наполняет музыку его опер. Россини отдает дань не только «хорошей», но и «плохой» традиции итальянского оперного искусства, которая выражалась в господстве вокальной виртуозности в ущерб драматическому смыслу. Особенно ясно колоратурное пение обнаруживается в его неаполитанских операх, написанных в период с 1815 г. по 1823 г. Однако в лучших его комических операх «Итальянка в Алжире», «Севильский цирюльник», «Золушка»

вокальная виртуозность имеет образный смысл и служит одним из средств музыкальной характеристики.

Джузеппе Верди (1813–1901) – итальянский композитор, с творчеством которого связан расцвет оперы в Италии, произведения которого как сокровищница мирового оперного искусства звучат и сегодня – уже более чем столетие. Верди родился в итальянской деревне Ле Ронколе (недалеко от г. Буссето) в семье трактирщика. Любовь к музыке проявилась очень рано: народные песни и пляски крестьян, а также пение и игра бродячих музыкантов стали его первыми музыкальными впечатлениями. С семи лет Джузеппе прислуживал в церкви, пел в хоре, где впервые услышал орган. Первые уроки музыки брал у органиста местной церкви Байстрокки, который учил его не только игре, но и музыкальной грамоте. Затем занимался в музыкальной школе в Буссето под руководством местного «музыкального маэстро» Ф. Провези.

В 1832 г. Верди приезжает в Милан с целью поступления в Миланскую консерваторию. Но экзаменаторам не понравилась его игра на фортепиано, и двери консерватории оказались для него закрыты. Джузеппе обратился к одному из миланских музыкальных деятелей, выдающемуся педагогу В. Лавиньи, который охотно согласился заниматься с ним. За год серьезных занятий с педагогом Верди показал блестящие результаты. Благодаря своему учителю получил возможность бесплатно посещать оперные спектакли в театре «La Scala». Знакомясь с современной оперой, молодой композитор под руководством В. Лавиньи изучает сочинения Палестрины, Марчелло, многочисленные образцы итальянской оперы-buffa, оперные партитуры Моцарта, перед искусством которых он преклонялся. Джузеппе также усиленно занимается гармонией и полифонией.

Закончив обучение у Лавиньи, Верди возвращается в Буссето, где в течение трех лет занимает должность директора Филармонического общества. В этот период молодой композитор организовывает концерты, выступает в качестве дирижера, занимается с певцами и оркестровыми музыкантами. Несмотря на интенсивную концертную и педагогическую деятельность в Филармоническом обществе Верди пишет свои первые оперы. В 1839 г., получив освобождение от должности директора, Верди переезжает в Милан. В этом же году состоялась премьера его

первой оперы «Оберто, граф ди Сан-Бонифачо». Успех был настолько потрясающим, что право на издание партитур оперы купил глава известной музыкально-издательской фирмы Джованни Рикорди. С тех пор оперные партитуры Верди неизменно издавались этой издательской фирмой. Большую известность и популярность принесла автору опера «Навуходоносор», проникнутая идеями территориального единения Италии, государственности и независимости. Патриотическая тема звучит также в его операх «Ломбардцы», «Жанна д'Арк», «Аттила», «Битва при Леньяно»; это оперы бунтарского, романтического направления, наполненные яркими событиями, пышностью и эффектами. После их постановок Верди стал национальным героем Италии.

В поисках новых сюжетов для своих опер композитор обращается к творчеству великих драматургов. Так, по пьесе Виктора Гюго создал оперу «Эрнани», по трагедии Уильяма Шекспира – «Макбет», по драме «Коварство и любовь» Фридриха Шиллера – «Луизу Миллер».

В зрелом возрасте композитор стремится показать живых людей, в музыкальных образах и драматических ситуациях раскрывает не только их сильные человеческие эмоции и чувства, но и характеры. Таковы жизненно правдивые музыкальные драмы «Риголетто» (по драме В. Гюго «Король забавляется») и «Травиата» (по драме А. Дюма-сына «Дама с камелиями»).

В 1850–60-х гг. Верди вновь обращается к историко-патриотическим сюжетам в связи с ростом национального движения за единую Италию, приведшего к образованию в 1861 г. самостоятельного государства – Итальянское королевство. Таковы оперы «Сицилийская вечерня», «Симон Бокканегра», «Бал-маскарад». По заказу Большого (Каменного) театра в Петербурге Джузеппе Верди написал оперу «Сила судьбы» в 1861 г. и в связи с ее постановкой (в 1862 г.) дважды посещал Россию, где его ждал теплый прием. Для «Grand Opéra» в Париже Верди создал сложную психологическую драму «Дон Карлос», а специально по заказу египетского правительства к открытию нового театра в Каире написал оперу «Аида».

Высшими достижениями его оперного творчества были драма «Отелло» и последний шедевр композитора – комическая

опера «Фальстаф» (на сюжеты Шекспира). Скончался Джузеппе Верди 27 января 1901 г. в Милане.

Оперы Джузеппе Верди принесли ему славу любимейшего композитора Италии, они звучали и продолжают звучать сегодня на всех мировых сценах.

Опера «Набукко» – в ее основе библейский сюжет о страданиях поработанного народа; произведение было воспринято итальянцами как современное, символизирующее повесть о страданиях итальянского народа под чужеземным игом. Библейская история пророчества Захарии о падении Вавилона воспринималась публикой как предсказание об освобождении Италии от австрийского гнета.

Главным действующим лицом в опере становится народ, и, соответственно, в музыке «Набукко» наибольшее значение приобретают монументальные, героические хоры, приближающиеся к ораториальному стилю Генделя. Величественные хоры не оторваны от действия, они органически включены в драматургию оперы. Один из лучших эпизодов оперы – знаменитый хор уведенных в рабство евреев из 3-го действия «Ты прекрасна, о Родина, наша» (русский перевод текста «Лети, моя мысль, на золотых крыльях к далеким холмам»). Этот хор стал национальным гимном Италии; под его музыку народ прощался с великим композитором. Певучая, широкого дыхания мелодия, сравнимая со стилем итальянского *bel canto*, проходит в унисон всего хора, обволакиваемая мягкими гармониями на фоне арпеджированных аккордов в оркестре; тема звучит проникновенно, она передает чувства любви народа, находящегося в изгнании, к своей родине. В динамическом разрастании хора от *pp* до мощного *ff* и последующего возвращения к исходной звучности чувствуется яркий драматический темперамент композитора. Середина построена на контрасте мощных, патетичных аккордов хора и выразительных, декламационного характера музыкальных фраз на *pp*. Динамическая реприза усиливается взволнованными интонациями струнных в оркестре.

Огромное признание получили оперы, созданные композитором в 1850-е гг., в зрелый период творчества: «Риголетто», «Трубадур», «Травиата». Они поражают драматизмом, реалистичностью, углубленным психологизмом. На первый план выходят судьбы простых людей, трагедия социального неравенства.

ва, сословных предрассудков; зачастую их изображение принимает острую критическую направленность. Главным лейтмотивом опер является обличение уродливых явлений жизни, порожденных социальным неравенством. Композитор стремится тонко и глубоко передать чувства и переживания людей, страдающих и гибнущих в конфликте со средой.

Оперу «Риголетто» композитор написал по мотивам пьесы Виктора Гюго «Король забавляется». В драме Гюго показаны люди униженные, обездоленные, презираемые «обществом», однако наделенные высокими моральными качествами. Пьеса подвергалась жестким нападкам со стороны реакционной прессы как подрывающая и порочащая авторитет королевского двора.

Верди сам наметил план оперы, разработал драматические положения, продумал характеры действующих лиц. Либретто было составлено поэтом Франческо Мария Пьяве, долгое время сотрудничавшим с композитором. По настоятельному требованию цензуры место действия было перенесено из Франции в Италию, исторический король был заменен герцогом мантуанским, безобразный и немощный урод Трибуле – шутотом Риголетто; изъята сцена в спальне. Основным стержнем драмы является трагедия придворного шута, любимая и нежная дочь которого стала жертвой любовной интрижки легкомысленного герцога мантуанского.

Центральным эпизодом в сцене похищения дочери шута, Джильды, является хор придворных «Тише, тише» (вторая картина первого действия). Ужас и драматизм ситуации усиливаются тем, что Риголетто, обманутый придворными герцога, сам помогает им в этом деянии. Мужской четырехголосный хор звучит тревожно, приглушенно, таинственно, короткие, отрывистые фразы гармонического склада с нервной, прихотливой ритмикой исполняются в нюансе *pp*, на легкое настороженное *staccato*, *sotto voce*, создавая впечатление осторожных, крадущихся шагов в темноте. Хор написан в сложной двухчастной форме с кодой. Вторая часть («Если только похитим красотку») является последующим развитием первой, ее продолжением. Придворные герцога неистово желают отомстить шуту за его насмешки над ними, они чувствуют, что это им удастся, и еле еле сдерживают свою радость. Композитор великолепно, мастерски передает их чувства, используя резкие тональные сдвиги-

ги, подвижную и контрастную динамику (*crescendo* и *diminuendo*, *forte* и *subito piano*). Особенно ярко это проявляется в коде («И пусть он, кто так над нами вечно злобно насмехался»). В хоре выделяются красочные, выразительные, изобразительные короткие нисходящие секвенции («Тише, тише, не шумите») по целым тонам (G-dur, E-dur, D-dur), которые вместе с заключительной фразой («Без шума, тихо, осторожно мы красотку унесем») изображают удаляющихся похитителей.

Опера «Травиата» писалась композитором для венецианского театра «La Fenice». Либретто ее составил Франческо Мария Пьяве под руководством Верди по мотивам нашумевшего романа «Дама с камелиями» Александра Дюма-сына. Цензура обвиняла композитора в том, что он распространяет развращающее влияние французской литературы, что главным действующим персонажем в драме является не романтическая героиня, а женщина, отвергнутая обществом. Верди сознательно подчеркнул это названием сочинения («травиата» в переводе с итальянского – «падшая женщина»). Очень необычный как для пьесы, так и для оперной постановки того времени был выбор главной героини – куртизанки, умирающей от неизлечимой болезни – чахотки.

Хор в опере служит своего рода фоном, оттеняющим драму основной героини-куртизанки. Так, например, хоровая сцена из первого действия, рисующая картину шумного веселья на званом вечере у Виолетты, характеризующаяся вальсовыми ритмами, меланхолическими мелодиями застольной песни, а также хоровая сцена из третьего действия, раскрывающая карнаваль-ный праздник, отличающаяся вальсовым ритмом, брызжущая весельем и беспечностью, подчеркивающими и углубляющими трагизм ситуации.

В 1868 г. египетское правительство обратилось с просьбой к маэстро Джузеппе Верди написать оперу по случаю открытия нового оперного театра в Каире. В основу оперы-драмы «Аида» легла старинная египетская легенда, сценарий которой был тщательно разработан известным французским ученым-египтологом, директором Каирского музея Огюстом Мариеттом. Для того чтобы правдиво раскрыть исторические образы, Верди с увлечением изучает историю Египта, его природу, жизнь древних египтян, знакомится с древнеегипетским искусством.

Основа исторического сюжета – борьба египетского фараона против эфиопов. Драматургическим зерном оперы является трагический конфликт между стремлением к свободе, любви, счастьем и губительной силой ненависти, зла, угнетения, насилия. Сильные человеческие чувства, переживания, надежды, страсти сталкиваются с неумолимостью рока, судьбы. Главные действующие лица драмы Аида, Радамес, отчасти Амнерис, а также пленные эфиопы являются жертвами трагических событий. В обобщенном образе зла, насилия, фанатичной жестокости и лицемерия воплощены египетские жрецы.

Опера-драма «Аида» по стилю близка «большой французской опере», она отличается крупными масштабами (трагедия разворачивается в четырех действиях, семи картинах), декоративной пышностью, «зрелищностью», блеском, обилием массовых хоровых сцен, развитых ансамблей, выразительной ролью балета, грандиозными торжественными шествиями. Вместе с тем черты большой оперы подчинены национальному характеру, а некоторые из них уводят «Аиду» от этого стиля. Как отмечает Л. Соловцова, «прозрачность, чистота линий, своего рода “вокальность” оркестрового стиля “Аиды” истоками своими имеют искусство старых итальянских мастеров». В опере элементы «Grand Opéra» глубоко сочетаются с чертами лирико-психологической драмы. Идейное содержание акцентируется на психологическом конфликте: все главные герои оперы испытывают острее внутренние противоречия. Так, Аида страдает, она видит в своей любви к Радамесу предательство по отношению к отцу, преступление перед родиной, угнетаемой Египтом; в душе Радамеса борются воинский долг и любовь к Аиде; между любовью, страстью и ревностью мечется Амнерис. Вся опера построена на драматических столкновениях и напряженной борьбе не только между врагами, но и между любящими героями драмы.

Огромное место в опере отводится хорам. Хор девушек из второй картины первого действия сопровождает облачение Амнерис по случаю празднования победы египетских войск над эфиопами, а также встречи с возлюбленным. Общее звучание хора светлое, радостное, пронизанное ожиданием встречи и любви. Хор представлен в виде торжественного марша, написан в куплетной форме, начинается развернутым вступлением ар-

фы, переходящим затем в аккомпанемент. Вступление голосов – имитационное, построено в форме декламационного диалога. Средний раздел «Приди, чело украсим мы» отличается более мягким, лирическим, кантиленным звучанием. Пение девушек-рабынь в конце каждого куплета прерывается любовными и страстными репликами Амнерис: «Мой милый, приди мое блаженство, приди, моя любовь, мне сердце успокой», подчеркнутыми теплым взволнованным фоном тремолирующих струнных.

Финал второго действия занимает центральное место в драматургии всей оперы. «Это одна из грандиознейших и сложнейших массовых сцен в итальянской оперной литературе; драматургический узел оперы и в то же время кульминация театральной пышности, блеска и богатства красок. В этой монументальной картине участвуют, кроме основных действующих лиц, несколько больших хоров, духовой оркестр на сцене, балет. Безупречная стройность формы здесь логически вытекает из развития действия» (Л. Соловцова). Массовая сцена, наполненная огромным количеством участников, состоит из множества разнохарактерных тем и образов: грандиозный торжественный гимн во славу Египта и богов, певучая лирическая тема женского хора «Лавровыми венками», победный марш, звучащий в инструментальном соло трубы, зловещий лейтмотив суровых жрецов, драматическая тема монолога Амонасро, отца Аиды, выразительная мелодия мольбы эфиопов о помиловании, о жизни и прощании с нею.

Множество эпизодов, входящих в финал массовой хоровой сцены, объединяются в стройную композицию, состоящую из трех частей. Первая часть написана в трехчастной форме, она обрамляется торжественным ликующим хором «Слава Египту и богам» и суровым аскетичным пением жрецов. Середина представлена знаменитым триумфальным маршем и музыкой балета. Вторая часть контрастна крайним, полна драматизма; ее образуют эпизоды с участием Амонасро и эфиопских пленников, молящих фараона о помиловании. Третья часть – динамическая реприза, начинается с еще более мощного звучания темы «Слава Египту и богам». В заключительный раздел финала композитор вводит объединенный хор народа, жрецов и пленных, прославляющих богов, а также солистов, главных героев дейст-

вия – Рамфиса, Аиду, Амонасро, Радамеса, Амнерис. Эти разнохарактерные выразительные психологические линии объединяются по принципу контрастной полифонии и венчают в едином стройном сплаве грандиозный ансамбль финала.

Опера «Отелло» является высшим достижением композитора, одним из лучших шедевров мировой оперной классики. В основе драмы лежит литературный первоисточник – одноименная трагедийная пьеса Уильяма Шекспира. В 1881 г. Арриго Бойто представил Верди полный текст либретто и в соответствии с указаниями композитора по многу раз его переделывал. Верди работал над драмой в течение шести лет, добиваясь предельной ясности и лаконичности в построении шекспировского действия. Изменения, внесенные композитором и либреттистом, значительны: отсутствует первое действие драмы, в связи с этим и эпизоды, относящиеся к похищению Дездемоны; нет театрально эффектной сцены в сенате, изъят ряд побочных действующих лиц. Ход событий дан более сжато и ускоренно, противопоставления характеров и драматических ситуаций в опере обозначены резче. Нет и знаменитого монолога Отелло над убитой Дездемоной, однако композитором введены новые сцены, которые отсутствуют у Шекспира, они необходимы были для большей определенности и полноты выявления характеров главных персонажей. Примером может служить сцена у костра и любовный дуэт Отелло и Дездемоны из первого акта; «кипрский хор» из второго действия.

Музыкальная драма развивается лаконично, стремительно и трагично, композитор порывает с принципами номерной структуры, вводя сцены сквозного развития, включающие ариозно-песенные эпизоды, хоровые и ансамблевые номера. Главная отличительная особенность музыкальной драматургии оперы – интонационная цельность.

По случаю победы Отелло над турками в таверне отмечается веселое празднование. Узловым моментом сцены, имеющим важное значение для драматургического толчка, влияющего на весь дальнейший ход событий трагедии, является «Застольная песня» Яго с хором – это прекрасный пример органического «врастания» песни в сценическое действие оперы. Яго подталкивает действие к трагической развязке, искусно разжигая ссору между Кассио и Родриго, вплетая в нее и Монтано. Облик

его в застольной песне характеризуется резкими динамическими акцентами, неожиданными угловатыми поворотами мелодии, острыми синкопированными ритмами, придающими музыке гротескно-разгульный характер. Хоровая партия в застольной песне лишена самостоятельности, хор вторит Яго, став послушным орудием в его руках.

Ярким примером интонационного единства и богатства музыкальных образов является сцена бури, служащая в музыкальной драме прологом. Красочной оркестровой звукописью с ярчайшими динамическими контрастами композитор мастерски рисует картину бури. Этот грозный музыкальный пейзаж не ограничивается лишь зарисовкой природы, а имеет глубокое значение, вводя в драму и давая краткие, но очень выразительные характеристики Яго и Отелло. Жители Кипра с тревогой следят за бушующим морем и борьбой корабля Отелло с морской стихией. Волнение, страх, тревога отчетливо слышатся в сумрачных и грозных унисонных репликах мужского хора «Горе тем, кто в эту бурю». Наиболее развитой и яркой второй темой сцены выступает молитва «Грозный лев святого Марка», отличающаяся суровым и мужественным звучанием. Для нее характерны хоральный склад, громкая звучность, сочетание напевности и четкого маршевого ритмического рисунка, сопоставление натуральных трезвучий разных ступеней лада. В этих особенностях, присущих многим мужественным хоровым темам опер Верди, сказывается тесная связь с национальными народными истоками, ощущается дыхание героической эпохи, наполненной революционными песнями-маршами. Драматическая кульминация сцены бури – возгласы хора в наиболее напряженный момент действия – корабль Отелло разбивается.

Злобная фраза Яго, предсказывающая трагедию («Пучина мрачная могилою Отелло будет»), интонационно связана с репликами мужского хора, однако отличается заостренностью мелодических контуров, угловатостью ритма, что придает ей злобный характер.

Разительным контрастом мрачно-взволнованной картине бури и словам Яго внезапно выступают радостные и ликующие возгласы хора «Спасен он»; народ приветствует и славит бесстрашного полководца Отелло. Реплики солистов, отдельных хоровых групп, свободно сочетающихся с плотными, густыми

звучаниями всего хора, соединяются в стройно развертываемую народно-массовую сцену, драматургически организованную, обладающую логикой построения и единой динамической линией.

Хор кипрских жителей во втором действии также выполняет особую драматургическую функцию: он раскрывает облик Дездемоны и играет роль «отстранения» двух драматических диалогов. В кипрском хоре композитор проявляет изобретательность в нахождении новых декоративных деталей, колоритных вариантов звучания, подчеркивающих выразительность разных хоровых групп: использует хоровые педали, остинатные скандирования слов, напевные подголоски.

В драме «Отелло» идеально соотносятся речитативно-декламационное и песенно-ариозное начала, мелодическая щедрость вокальных линий не отходит от народно-песенных истоков, ярче становится гармонический язык, подвижнее тональный план, колоритнее и разнообразнее выполнена функция оркестра.

Идейно-художественное богатство, гуманистическая, национально-патриотическая направленность творчества Джузеппе Верди обусловили его историческое значение, популярность во всем мире. Композитор основывался на принципах итальянского *bel canto*, насыщая вокальную мелодику своих опер ярким драматизмом, героическими песенными интонациями, близкими национальным народным истокам. Он значительно изменил характер и структуру традиционной итальянской оперы, создав свой, «смешанный» вокальный стиль, основанный на слиянии песенно-ариозных и декламационных принципов, что послужило основанием для свободных форм монолога и диалога в опере. Важнейшим зерном драматургического развития в операх-драмах становятся крупные вокальные сцены, существенную нагрузку несет оркестр, однако незыблемым приоритетом для композитора является вокальное начало.

Шарль Франсуа Гуно́ (1818–1893) – выдающийся французский композитор, органист, музыкальный критик, капельмейстер, писатель-мемуарист. Является основоположником нового направления в оперном жанре, получившего впоследствии название «лирическая опера». Родился композитор в пригороде Парижа в семье художника. Учился в Парижской консерватории под руководством Ф. Галеви, Ж.-Ф. Лесюёра (Лесюэра) и

Ф. Паэра. По окончании консерватории в 1839 г. за кантату «Фернан» был удостоен Римской премии, которая давала ему возможность в качестве стипендиата поехать на три года в Италию для совершенствования своего мастерства; посетил также Берлин, Лейпциг и Вену. С 1845 г. Гуно в течение нескольких лет занимал должность органиста, а затем и капельмейстера одной из парижских церквей. В период с 1852 г. по 1860 г. был назначен директором парижского объединения хоровых обществ «Орфеон». Во время франко-прусской войны Гуно переехал из Парижа в Лондон, где прожил с 1870 г. по 1875 г., основав знаменитое в то время лондонское Королевское хоровое общество. В 1875 г. композитор вернулся в Париж, где оставался уже до самой смерти.

Творческое наследие Гуно огромно, оно представлено различными жанрами – 12 опер: «Сафо», «Кровавая монахиня», «Лекарь поневоле», «Голубка», «Филемон и Бавкида», «Царица Савская», «Мирей» («Мирейль»), «Ромео и Джульетта», «Фауст», «Сен-Мар», «Полиевкт», «Дань Заморы»; кантата «Галлия» (1871); хоры к трагедии Понсара «Одиссей», музыка к драме Эрнеста Легуве «Две королевы Франции», музыка к драме Жюль Барбье «Жанна д'Арк»; три симфонии, ряд пьес для фортепиано и для других сольных инструментов, камерных ансамблей; многочисленные духовные произведения: 14 месс, 3 реквиема; «Te Deum», «Stabat Mater», ряд ораторий («Искупление», «Смерть и жизнь»), 50 духовных песен, свыше 150 хоралов; множество мужских хоров; более 100 романсов и песен.

Несмотря на то, что композитор работал в разных жанрах, он всегда отдавал предпочтение мелодическому развитию, считая, что мелодия является самым чистым выражением человеческой мысли.

Вершина творчества Гуно представлена оперой «Фауст», написанной на либретто Жюль Барбье и Мишеля Карре, основанное на первой части «Фауста» Гёте. Однако глубокое философское содержание гётевского «Фауста» лишь частично затронуто в музыкальном сочинении. На первый план в опере выходит любовная драма Маргариты, оттеснив на второй план центральные у Гёте образы Фауста и Мефистофеля. Однако оперная драма воплощена в музыке человечно и правдиво, с художественным совершенством, простотой, искренностью, тепло-

той выражения, лиризмом. Недаром это произведение в Германии называется по имени героини – «Маргарита». Гуно открыл во французской оперной музыке богатейшие возможности «общительной» лирики – непосредственной и импульсивной. Он стремился чутко передать смену душевных настроений, состояний, однако, как отмечает исследователь М. Друскин, в музыку композитора подчас проникали черты сентиментальной чувствительности, а мелодическая приятность подменяла глубину содержания.

Основу музыкального языка композитора составляют бытующие жанры, в частности, он изобретательно применяет вальсовое начало. Примером могут служить народные сцены второй картины первого акта, куплеты Зибеля, «ария с жемчугом» Маргариты. Также бытующие жанры широко представлены при воссоздании жизненного фона драмы. Таковы, например, пасторально-идиллические напевы хора, вторгающиеся в размышления Фауста о бренности бытия, замечательные народные сцены на площади в обеих картинах первого акта, воинственный хор солдат. В целом в опере воплощено большое разнообразие картин жизни. Действие разворачивается на площади, улице, в саду – им противопоставлены церковь, келья ученого, тюремная камера. Такими контрастами определяется чередование картин, развертывание событий внутри них, что в целом способствует музыкально-сценической выразительности постановки, придает ее развитию живой, действенный темп.

Хоровые сцены в опере выполняют различные функции: фона (красочная картина ярмарочного народного гуляния в начале первого действия и сцена вальса с хором в конце действия – многоголосный хор); контраста (хор молящихся в сцене перед храмом с Маргаритой из второго действия; финальный хор в сцене смерти Валентина из третьего действия); косвенной характеристики героев (хор солдат из третьего действия).

Сильное воздействие на творчество композитора оказала музыка немецких романтиков: Шуберта, Шумана, Мендельсона. Опера «Фауст» явилась лучшим созданием композитора, классическим образцом французской лирической оперы. Благодаря этому сочинению Шарль Гуно вписал свое имя в историю не только французской, но и мировой музыкальной культуры, ока-

зав заметное влияние на многих французских композиторов: Жоржа Бизе, Жюля Массне, Лео Делиба и др.

Традиции французской музыки второй половины XIX в. нашли продолжение в оперном творчестве *Жоржа Бизе* (1838–1875), автора самого популярного во всем мире классического произведения – оперы «Кармен». Родился Жорж Бизе в Париже, его отец был учителем пения, мать хорошо играла на фортепиано. Музыкальное дарование у мальчика проявилось рано. В возрасте четырех лет он уже знал все ноты, а в девять лет поступил в Парижскую консерваторию, которую блестяще окончил в 1857 г. по классу композиции Ф. Галеви. Учителями Бизе были также пианист А. Мармонтель, а также выдающийся оперный композитор Ш. Гуно, которые высоко ценили талантливого юношу. По окончании консерватории Бизе получил Римскую премию и как стипендиат мог провести три года в Италии, в Риме, совершенствуя свое мастерство.

Уже на выпускном курсе Бизе была написана оперетта «Доктор Миракль», а в Италии – первая опера «Дон Прокопио». По возвращении из Италии Бизе пишет оперы «Искатели жемчуга» и «Пертская красавица» по роману В. Скотта, однако они не имели успеха, и композитор продолжал творческие поиски. Написание оперы «Джамиле» по поэме А. Мюссе «Намуна» означало наступление творческой зрелости композитора. Очень тонко, поэтично, с яркостью восточного колорита в опере раскрыты чувства героини, юной рабыни Джамиле. В этот же период была написана симфоническая музыка к драме А. Доде «Арлезианка», которая принесла настоящую известность и славу композитору; впоследствии из «Арлезианки» были составлены Э. Гиро две оркестровые сюиты.

Наивысшим творческим достижением Бизе, его лебединой песней стала опера «Кармен». Трудно сейчас поверить, что первая постановка оперы в Париже 3 марта 1875 г. не имела успеха и она была снята с репертуара. Автора обвинили в безнравственности. Провал оперной постановки так сильно повлиял на Бизе, страдавшего пороком сердца, что привел к трагическому концу – он скончался 3 июня 1875 г. в Буживале, недалеко от Парижа. После смерти композитора в его бумагах нашли партитуру оперы «Иван Грозный», впервые она была поставлена только в 1946 г.

Опера «Кармен» является вершиной французской оперы, она ставится на всех оперных сценах мира, ее поклонником был П. И. Чайковский, назвавший Бизе гениальным композитором в истории музыкального искусства. Бизе начал работать над оперой в 1874 г.; сюжет заимствован из одноименной новеллы Проспера Мериме. Однако содержание новеллы претерпело в либретто известных французских драматургов А. Мельяка и Л. Галеви существенные изменения. Были введены народные сцены, новые действующие лица – волевой и мужественный красавец тореадор Эскамильо, из-за которого Кармен разлюбила Хозе, и скромная, нежная крестьянская девушка Микаэла, любящая Хозе и пытающаяся спасти его. Ее ласковый облик оттеняет необузданный и пылкий характер цыганки. Хозе, изображенный писателем как мрачный, гордый и суровый разбойник, в опере показан простым солдатом, честным парнем, но вспыльчивым и слабохарактерным. Существенно изменен и образ Кармен – главной героини оперы: она является в опере воплощением женской красоты и обаяния, страстного свободолюбия и смелости. Такие черты Кармен, как хитрость и воровская деловитость, по новелле Мериме, в опере были устранены. Композитор облагородил характер главной героини, подчеркнув в нем стремление к прямоте чувств, правдивости отношений, независимости поступков. Колоритные народные сцены, введенные в действие оперы, существенно раздвигают рамки повествования: это и жизнь под жгучим солнцем юга темпераментной пестрой толпы, и смелые романтические образы цыган и контрабандистов, и приподнятая атмосфера боя быков. Эти массовые сцены в оперном спектакле придают трагическому сюжету оптимистическое звучание, подчеркивают с особой остротой и яркостью характеры Кармен, Хозе, Эскамильо и Микаэлы, драматизм их судеб.

Музыка в опере полна жизни и света, она утверждает свободу человеческой личности. С большим мастерством композитором воссоздан национальный испанский колорит, глубоко раскрыт правдивый драматизм столкновений и конфликтов, сочно и темпераментно обрисованы, во всей психологической сложности характеров, главные персонажи оперы.

В первом действии композитор красочно раскрывает вступительные народные сцены. Хор солдат из первого действия

«Оживленную толпою все снует и бежит» изображает стоящую у казармы группу солдат на площади в Севилье, свободных от дежурства, которые разглядывают прохожих, цинично их обсуждая. Они ждут выхода работниц табачной фабрики, и в первую очередь самой привлекательной из них – Кармен. Происходит смена караула, во время которой группа уличных мальчишек изображает из себя солдат, исполняя задорный, звонкий, радостный, «игрушечный» марш мальчишек «Вместе с новым караулом встанем на свои места». Эта сцена ярко воплощена в музыке хора, для которого характерна подвижная, упругая мелодия, построенная на сдержанных полутоновых интонациях. Несколько танцевальный характер придают музыке дробление сильной доли, синкопы, акценты, словно изображающие активную пружинистую походку самонадеянных молодых людей. Камерная звучность, легкое оркестровое сопровождение, прозрачная хоровая фактура (двухголосие, сменяющееся унисонами) с короткими имитационными попевками позволяют передать интимность момента – ведь солдаты переговариваются между собой. После небольшого речитатива сержанта хор повторяется; третий раз хор звучит в конце сцены.

Примером необычайной красочности и изобразительности в оперно-хоровой музыке является хор работниц из первого действия «Гляди, как струей дымок улетает», написанный в трехчастной форме с кодой. Основная тональность – E-dur. Светлая, прозрачная, акварельная музыка хора с плавным мелодическим течением голосов овеяна грустными мыслями девушек о непрочности счастья. Мелодия хора полетная, зыбкая, изображающая струйки дыма: она то движется вверх, то как бы заворачивается в кольца закругленными фразами. Характерные черты хора: имитационное изложение хоровых голосов на фоне засурдиненных струнных, прозрачная, легкая фактура, размер 6/8, придающий движению вальсообразный характер. Оркестровое сопровождение то дублирует мелодию хора, то создает для нее зыбкий, мерцающий фон. В средней части хора характер музыки меняется, она становится более острой, угловатой. Минорный лад (cis-moll) придает ей печальный оттенок. Реприза начинается с проведения первоначальной темы канонем альтов и сопрано в основной тональности Es-dur. Композитор применяет в этом хоре смелые модуляции и сопоставления ладов, благода-

ря чему музыка хора, сверкая и переливаясь яркими разнообразными красками, находится в непрерывном гармоническом движении и развитии. Заканчивается хор пятиголосным аккордом, растворяющимся в тишине (*pppp*).

Яркой броскости и театральности первых номеров действия оперы контрастирует камерный квинтет контрабандистов из второго действия. Его звучанию свойственна легкость и прозрачность; в стремительном темпе и тихой динамике, вступая в различные сочетания, сменяют друг друга скерцозно-танцевальные темы. Этот квинтет представляет собой сложнейшую для исполнения оперную сцену, требующую виртуозного владения искусством вокального ансамбля.

«Кармен» явилась новым этапом в развитии оперной музыки. Новаторство этого гениального шедевра – двухплановость образно-смысловой драматургии, в которой произошло перерастание народных сцен из личной драмы в равнозначную драматургическую линию; это проявилось во взаимодействии хоровой музыки и сольных партий.

Русская премьера оперы состоялась в 1885 г. в Мариинском театре, в партии Кармен была Мария Славина, в 1902 г. удостоенная звания «Заслуженная артистка Императорских театров». Зажигательные мелодии оперы: хабанера «L'amour est oiseau rebelle», куплеты тореадора «Votre toast», проникновенные лирические эпизоды арии Хозе «с цветком» – остаются на слуху у всех как самые популярные народные и эстрадные песни. В 1933 г. именно с постановки «Кармен» с легендарной Ларисой Александровской в главной роли началась история Театра оперы и балета Беларуси. В 1967 г. Герберт фон Караян осуществил постановку фильма-оперы «Кармен».

Основоположник польской национальной оперной классики **Станіслав Монюшко** (1819–1872), по словам исследователя белорусской культуры профессора Адама Мальдиса, занял в культуре польского народа то же место, что Сметана в чешской, Глинка в русской. Но, рожденный в Беларуси и никогда не порывавший с ней связи, в своем вокальном и хоровом творчестве он опирался на интонации и ритмы белорусских народных песен и танцев. Родился композитор в фольварке Убель Игуменского уезда Минской губернии (в настоящее время Червенский район). Отец был художником-графиком, мать хорошо играла

на фортепиано. В домашнем кругу часто устраивались спектакли, и любовь к театру, которая зародилась в раннем детстве, прошла через всю его творческую жизнь. В восемь лет Станислав начинает музыкальное обучение, занимаясь с органистом и пианистом Августом Фрейером в Варшаве. В период с 1830 г. по 1837 г. обучается в Минской гимназии, берет уроки композиции у Доминика Стефановича, под влиянием которого окончательно избирает музыку в качестве своей профессии. С 1837 г. по 1840 г. совершенствует мастерство по классу композиции и хорового дирижирования у Карла Фридриха Рунгенхагена в Берлине.

С 1840 г. по 1958 г. Монюшко живет в Вильно, занимает должность органиста в костеле Св. Яна, выступает как дирижер в симфонических концертах, оперных постановках, пишет статьи, дает частные уроки игры на фортепиано. Среди его учеников был Цезарь Кюи, член творческого содружества русских композиторов «Могучая кучка».

Монюшко часто выступал с авторскими концертами в Петербурге, сблизился с русскими композиторами М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, А. Н. Серовым, которые высоко ценили его творчество. С 1850 г. Станислав Монюшко дирижировал в Виленском городском театре на оперных спектаклях. В 1858 г. Монюшко приглашают на должность главного дирижера варшавского Большого театра (польск. Teatr Wielki), которую он занимал до конца своих дней. В период с 1864 г. по 1872 г. в должности профессора Музыкального института преподает класс композиции, гармонии и контрапункта. Станислав Монюшко скончался в Варшаве, когда ему исполнилось всего 53 года.

Творческое наследие Монюшко представлено операми «Идеал», «Карманьола», «Желтый чепец», «Чудесная вода», «Сельская идиллия», «Галька», «Бетли», «Сплавщик леса», «Графиня», «Честное слово», «Зачарованный замок», «Пария» и др.; опереттами «Лотерея», «Рекрутский набор», «Борьба музыкантов», «Явнута, или Цыгане», «Беата»; балетами «Монте-Кристо», «На постое», «Проделки сатаны»; балетной музыкой к операм О. Николаи «Виндзорские проказницы» и Д. Обера «Бронзовый конь».

Монюшко обращался к симфонической музыке – увертюры «Зимняя сказка», «Каин, или Смерть Авеля», «Военная увертю-

ра, или Возлюбленная гетмана», «Концертный полонез»; вокально-симфонической – кантаты «Мильда», «Ниола», «Мадонна», «Призраки», «Крымские сонеты», «Пани Твардовская», 6 месс, 4 Остробрамские литании.

Им созданы также камерно-инструментальные ансамбли, среди них 2 струнных квартета; около 50 пьес для фортепиано, 6 полонезов, вальсы, мазурки; для органа – «Песни нашего костела», хоры, вокальные ансамбли; свыше 400 песен для голоса с фортепиано; музыка к спектаклям драматического театра – водевилям: «Ночлег в Апеннинах», «Новый Дон Кихот, или Сто безумств» А. Фредро, к постановкам: «Гамлета» и «Венецианского купца» Шекспира, «Разбойников» Шиллера, «Карпатских горцев» Ю. Коженёвского, «Лилли Венеды» Ю. Словацкого.

Монюшко является автором «Школы игры на фортепиано» и учебника гармонии.

Творческая индивидуальность композитора ярче всего проявилась в жанрах песни и романса. Мелодическое богатство песенной стихии, ее искренность и теплота придают музыке особенное очарование, доступность, которые делают ее популярной и любимой в народе.

Высшим достижением творчества Монюшко стала опера «Галька». Сюжет ее раскрывает трагическую историю крестьянской девушки, обманутой сыном богатого стольника.

Либретто оперы написал Влодзимеж Вольский по мотивам своей поэмы «Гальшка». В 1858 г. это сочинение в новой четырехактной редакции прозвучало на сцене Варшавского оперного театра и имело триумфальный успех, было воспринято современниками как рождение польской национальной оперы. После этого события автор оперы был провозглашен национальным композитором.

Замысел оперы возник в связи с крестьянским бунтом 1846 г., который завершился массовыми репрессиями и казнями. По первоначальному замыслу композитора финал оперы должен был заканчиваться сценой восстания крестьян, поднявшихся на защиту поруганной девушки, но из-за боязни цензуры, особенно ужесточившейся в этот период, он заменил сценой христианского всепрощения, смирения и кротости. Несмотря на это, в опере ощущается явный социальный конфликт: отношения крестьянской девушки Гальки и сына стольника Януша сродни по-

ложению обиженной и бесправной крестьянской массы, которая не в силах защитить свои права в столкновении с «сильными мира сего».

Монюшко не опирался в опере на определенные источники: известные народные мотивы, фольклорные цитаты, но вместе с тем от первой до последней ноты его драма овеяна народным колоритом; композитор мыслил на основе народной музыки, воплощая ее дух и стиль. В своем лирическом песенном стиле он разрабатывает разные интонационные сферы: люди из народа противопоставлены представителям панско-шляхетской среды. Образы Гальки и Йонтека, а также крестьян связаны с народно-песенным складом, музыка простая, искренняя, проникновенная, мягкая. Песни Гальки как будто взяты из фольклора, они напевны, открыты, наивны в выражении чувств. Музыкальная партия Йонтека вобрала в себя наиболее характерные интонации народных песен. Яркие колоритные танцы молодежи горной деревушки из третьего действия, воплощающие дух народной музыки, своим оживленным темпом, энергичными ритмами, своеобразной гармонией резко противопоставлены торжественному стилю придворного полонеза.

Шляхта обрисована композитором иными средствами музыкальной выразительности: партии их напоминают традиционный итальянский оперный стиль. Основная часть музыки, звучащая в панской усадьбе, выдержана в ритме полонеза и бальной мазурки.

Хор крестьян «В час вечерний в воскресенье» из третьего действия воплощает сцену воскресного гуляния в горной деревне; написан он в трехчастной форме в ритме полонеза. Первая часть, характеризующаяся гомофонно-гармоническим изложением, звучит напевно и лирично в тональности G-dur. Средняя часть «Пан, гости и невеста» более подвижная. Крестьяне вспоминают о своей тяжелой доле. Звучание драматизируется: появляется имитационное изложение, минорный лад (e-moll, G-dur, c-moll). Однако в третьей части «Веселись же! Грусть, заботу в праздник пусть народ забудет» оптимизм и жизнерадостность одерживают победу – звучит крестьянская пляска с пением в ритме полонеза.

Опера «Галька» – сочинение глубоко народное, поэтичное, в нем наиболее полно выражено стремление к национальному

самоутверждению и социальному раскрепощению. Впервые в истории польской музыки сюжетная линия колоритных национальных образов полностью соответствовала интонационной самобытности мелодического строя. Как писал Монюшко: «Я не создаю ничего нового. ... Я наполняюсь духом народных песен».

С именем *Бедржиха Сметаны* (1824–1884) связано становление чешской национальной классической музыки. Он творил в то время, когда Чехия, входившая в состав Австрийской империи, в борьбе за свободу и национальную независимость активно противостояла господству Габсбургов в духовной и политической сферах.

Бурные революционные события в ходе Пражского восстания 1848 г., в которых композитор принимал активное участие, нашли живой отклик в его героико-патриотических песнях и маршах. Эти произведения очень отличались от его лирических миниатюр – то была музыка масс, волевая, героическая, призывающая к борьбе. Особенно популярными в дни революции были «Песня свободы», «Марш пражского студенческого легиона», «Марш национальной гвардии», которые распевались повсюду.

Музыкальные сочинения композитора проникнуты чешским духом, чешской историей, жизнью этого народа, природой. Его композиторская деятельность была подчинена главной цели – созданию профессиональной чешской музыки.

Родился Бедржих Сметана в семье пивовара. Вся многочисленная семья любила музыку, отец хорошо играл на скрипке. В их доме часто собирались гости и музицировали, исполняя дуэты и квартеты. Музыкальный дар у Бедржиха проявился рано: с четырех лет он начал играть на скрипке, позднее на фортепиано. В 1831 г. семья переехала в Йиндржихув Градец, где Бедржих стал посещать гимназию и заниматься частно у местного органиста. Поездки с отцом по окрестным селам, близкое знакомство с крестьянами, их жизнью, обычаями, творчеством сильно повлияли на формирование мировоззрения будущего композитора. Во время этих поездок мальчик часто бродил по полям и лесам, наслаждался чудесной чешской природой, ее красотой. Спустя год он был отдан в гимназию г. Немецкий Брод.

Для завершения образования отец направил юного Бедржиха в г. Пльзень, где жил родственник семьи, активный деятель чешского возрождения профессор Йозеф Франтишек Сметана. Жизнь в доме ученого и активного общественного деятеля способствовала увлечению передовыми идеями своего времени, историей чешского народа. Юноша знакомится с произведениями чешских писателей Й. К. Хмеленского и Ф. ШкROUPа, изучает сочинения великих композиторов – Моцарта, Бетховена, Шопена, часто выступает в концертах. Музыкально-теоретическое образование будущий композитор завершает в Пражской консерватории под руководством И. Прокша, одновременно совершенствуя свое фортепианное мастерство.

В 1840-е гг. молодой музыкант знакомится с Робертом Шуманом, Гектором Берлиозом и Ференцем Листом, которые в то время гастролировали в Праге. Впоследствии венгерский композитор, пианист-виртуоз Ференц Лист высоко оценит произведения чешского композитора Сметаны и окажет ему значительную поддержку. Находясь под сильным влиянием романтиков Шумана и Шопена, в начале своего творческого пути молодой композитор Бедржих Сметана пишет много фортепианной музыки, особенно в жанре миниатюры: польки, багатели, экспромты.

После поражения революции 1848 г. начались репрессии, запрету подвергались собрания, культурные общества, закрылись либеральные газеты, усилилась реакция в политике Австрийской империи, душившей все чешское. Все происходящее тяжело переживал Сметана, но старался не терять бодрости духа. В этот же период композитор начинает свою педагогическую деятельность в открытой им в Праге музыкальной школе. Однако преследование передовых деятелей создает огромные трудности на пути общественных и патриотических начинаний Сметаны, и он вынужден эмигрировать в Швецию (г. Гётеборг).

На чужбине, подобно романтику Шопену, который запечатлел образ далекой родины в своих мазурках, Сметана пишет «Воспоминания о Чехии в форме полек» для фортепиано. Композитор обращается и к жанру симфонической поэмы, используя сюжеты европейской литературной классики. Так, симфоническая поэма «Ричард III» создана им на сюжет одноименной трагедии Шекспира. В поэме «Лагерь Валленштейна» в качест-

ве сюжета композитор избрал первую часть трилогии Шиллера «Валленштейн». Третья «Ярл Хакон» написана по трагедии датского поэта и драматурга А. Эленшлегера. В Гётеборге Сметана выступает в качестве дирижера Общества классической музыки, а также пианиста-виртуоза; активно занимается педагогической деятельностью.

В 1861 г. Сметана возвращается в Прагу и с присущей ему энергией окунается в бурную жизнь столицы. Посещает концерты, встречается с поэтами, писателями, художниками, музыкантами, обсуждает с ними возможные пути развития чешского искусства. В этот период окончательно формируются его общественные и эстетические взгляды, убеждения. Деятельность молодого музыканта приобретает необычайно широкий размах: он дирижирует симфоническими концертами в Праге, руководит оперным театром, выступает в качестве пианиста, с увлечением пишет критические статьи. Его публицистическая деятельность касалась главным образом театрального искусства. Он излагал свои взгляды на состояние современной концертной жизни страны, активно призывал знакомить чешскую общественность с шедеврами мастеров-классиков, современных чешских композиторов, а также других национальных школ.

В 1862 г. по инициативе композитора был открыт в Праге Временный оперный театр, где в течение многих лет он занимал должность главного дирижера и ставил свои оперы. Сметана является создателем чешской национальной классической оперы. В зрелый период творчества композитором написаны крупные сочинения: оперы «Бранденбургцы в Чехии», «Проданная невеста», «Далибор», кантата «Чешская песня».

1860-е – первая половина 70-х гг. отмечены интенсивной и разносторонней общественной деятельностью композитора. Он руководит хорovým обществом «Глагол Пражский», входит в товарищество передовых деятелей чешской культуры «Умелецка беседа», возглавляя музыкальную секцию. Композитор является также одним из основателей Филармонического общества, цель которого заключалась в музыкальном просвещении народа, знакомстве с классикой и новинками отечественной музыки. Сметана работает и как музыкальный критик, продолжает выступления в качестве пианиста-виртуоза.

В 1881 г., через 13 лет после закладки первого камня для фундамента Чешского Национального оперного театра, состоя-

лось его торжественное открытие. К этому знаменательному дню была приурочена премьера новой оперы Сметаны «Либуше» (немецкое либретто Й. Венцига, чешский перевод Э. Шпиндлера). После «Либуше» композитор создает главным образом комические оперы: «Две вдовы», «Поцелуй», «Тайна».

Сметана был основоположником не только национальной классической оперы, но и симфонизма. Его особенно привлекал жанр программной симфонической поэмы. Так, в 1870-е гг. композитор создает цикл симфонических поэм «Моя родина», пишет поэмы «Вышеград», «Влтава», «Из чешских полей и лесов», «Шарка», «Табор», «Бланик». Эти симфонические сочинения стали высшим достижением его оркестровой музыки.

В его камерной фортепианной музыке «Чешские танцы», представленной колоритными картинками народного быта, заключается все многообразие национальных танцевальных жанров – полька, скочна, фуриант, соуседска и т. д.

Тяжелая нервная болезнь и потеря слуха вынуждают композитора отказаться от работы в оперном театре и ограничить размах общественной деятельности. Сметана оставляет Прагу и переселяется в деревню Ябкенице, где продолжает много сочинять: завершает цикл «Моя родина», создает квартет «Из моей жизни», пишет последние оперы «Чертова стена», «Виола», симфоническую сюиту «Пражский карнавал», начинает работу над оперой «Двенадцатая ночь» по комедии Шекспира. Но дни Сметаны были уже сочтены, его здоровье резко пошатнулось, усилилась болезнь, помутился разум, и 23 апреля 1884 г. он скончался в больнице для душевнобольных. Тяжелое болезненное состояние композитора в последние годы было скрашено признанием его музыкального творчества чешским народом.

В оперном наследии Сметаны, которое составляет большую часть его творчества, нашли отражение история, быт чешского народа, картины природы. Его живую, национальную музыку пронизывают интонации и ритмы народных песен и танцев, наполняют ее то поэтической лирикой, то весельем и юмором.

Опера «Проданная невеста» считается значительной вехой в развитии национального чешского оперного искусства. Реалистическая народная комедия в трех действиях, приближающаяся к жанру оперетты, была написана на либретто Карела Сабини. Создавалась в период с 1863 г. по 1866 г., впервые была ис-

полнена 30 мая 1866 г. во Временном театре в Праге. Комедия не сразу завоевала признание и в течение последующих четырех лет перерабатывалась и дополнялась композитором. Первоначально она представляла собой оперетту в двух действиях, состоящую из двадцати музыкальных номеров и разговорных диалогов. Однако требования зарубежных оперных театров вынудили композитора внести необходимые изменения в оперную партитуру, увеличив ее размеры. Так, для постановки спектакля в Петербурге на сцене Мариинского театра (30 декабря 1870 г.) комедия была разделена на три действия, разговорные диалоги заменены речитативами. В таком виде она получила признание и популярность, с успехом исполнялась во всем мире.

Народная комедия полна лиризма и славянского юмора – светлого, мягкого. Оперная партитура наполнена чешскими национальными танцами – польками и фуриантами, хотя композитор в значительной степени не прибегал к прямым цитатам из народных песен. Однако Сметана создал музыку в высшей степени чешскую по духу. Известная увертюра этой реалистической народной комедии часто исполняется как отдельное музыкальное произведение, независимое от оперы.

Комедия привлекает любого слушателя свежестью, красочностью мелодического и гармонического языка, народностью сюжета и музыки. В основе оперы – история верной любви деревенского парня, батрака Еника и крестьянской девушки Марженки. События разворачиваются не совсем обычно: чтобы помешать браку Марженки с глуповатым и заикающимся Вашеком – сыном богатого Михи, находчивый крестьянский парень Еник решает обмануть свата и заключает с ним договор о продаже своей невесты с тем условием, что его возлюбленная будет женой сына Михи. А когда выясняется, что Еник тоже является сыном Михи и что он продал невесту самому себе, довольные крестьяне высмеивают незадачливого свата и прославляют любящую пару. В «Проданной невесте» огромную роль играют массовые хоровые сцены, воссоздающие колоритные картины крестьянского быта. Их функции разнообразны: хор служит то фоном для происходящих событий, то становится их непосредственным участником.

Открывается первое действие народной массовой сценой гулянья; звучит динамичный жизнерадостный хор крестьян, пол-

ный веселья и юмора «Как же нам не веселиться». Основу хора составляют искрящиеся интонации ритма польки. Оркестровое вступление в стремительном движении устремляется вверх; оно построено на фрагменте активной, энергичной мелодии начальной темы. Танцевальный характер музыки подчеркивается акцентами, острым пунктирным ритмом. Форма произведения – трехчастная с кодой, где первая часть повторяется дважды. Средняя часть «Кто женат, сидит на месте» начинается в тональности C-dur, чередующейся с параллельной минорной тональностью a-moll. Гомофонно-гармоническое изложение сменяется имитациями, короткими унисонными репликами мужских и женских голосов: «Знаем! Знаем! Знаем!». Для отображения нелегкой семейной жизни композитор драматизирует эту часть, наполняя ее оттенком минорного лада, имитациями, усложненными гармониями. Однако вскоре вновь устанавливается мажорная тональность и возвращается праздничное ликующее настроение. В репризе тема проходит один раз, переходя в коду; заключение характеризуется ускорением темпа, усиливающейся звучностью, уплотнением аккордовой фактуры в хоре и оркестре. Бурная пляска разгорается с новой силой. На протяжении всего произведения в оркестровой партии сохраняется синкопированная острая ритмика аккомпанемента польки. Массовая хоровая сцена пропитана духом народности и оптимизма, темперамента и задора.

В «Проданной невесте» композитор утвердил новый тип комической оперы – реалистической, подлинно народной, высокохудожественной. Она не повторяет образцы подобного жанра, сложившегося в итальянском, французском и немецком театрах. Сочинение глубоко самобытно: Сметана создал свою музыкальную комедию, типично чешскую, народно-бытовую. Ее народный характер воплотился в массовых картинах сельской жизни, в жизненно правдивых характерах главных героев оперы, в национальном музыкальном языке, опирающемся на мелодическое и ритмическое богатство сокровищницы – чешское народное искусство.

Краткие выводы

Важнейшим, неотъемлемым элементом оперного сочинения является пение, передающее богатую гамму человеческих чувств и переживаний в их тончайших оттенках. Через богатейший строй вокальных интонаций в

опере раскрываются индивидуальные психологические характеристики действующих персонажей. Для истории музыкального искусства весьма существенными оказались тенденции, которые наблюдались в музыкальной эволюции оперы-seria и оперы-buffa; это относится и к истории музыкального языка, складыванию музыкальных образов и музыкальному тематизму.

Склад письма в опере становится гомофонным на фоне гармонического сопровождения. В Неаполе утверждается новый вид оперного пения, получивший название *bel canto* – «прекрасное пение», способствовавший расцвету арии, получившей явный перевес над речитативом.

Оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XVII–XIX вв. отличается богатством и разнообразием жанров. В опере существенно возрастает роль хора, он становится зачастую одним из главных действующих лиц, принимает активное участие в драматургии, является органичной частью идейно-смыслового и эмоционального развития спектакля.

Произведения для изучения

Монтеверди К. «Плач Ариадны» («Lasciate mi morire») из оперы «Ариадна»; *Пёрселл Г.* Песня матросов «Эй, моряк! Поднимаем якоря!» («Come away, fellow sailors») (1 д.) и финальный хор «Скорбя, поникли два крыла» («With drooping wings ye Cupids, come») из оперы «Дидона и Эней» (3 д., 4 к.); *Глюк К. В.* Хор пастухов и пастушек «If here, where all is dark and silent» из 1 д. оперы «Орфей и Эвридика»; *Моцарт В. А.* Хор № 15 «Спит безмятежно море» («Placido è il mar») и заключительный хор № 18 «Бегите, спасайтесь» (Corriamo, fuggiamo) из 2-го действия оперы «Идоменей»; № 21 хор девушек из 2-го действия «Мы сегодня рано встали» («Recevette, o padroncina!») из оперы «Свадьба Фигаро»; хор слуг из финала 1-го действия «Как чудно, как звонко» («Das klinget so herrlich»), заключительный хор «Только храбрым слава» (Heil sei euch Geweihten) из 2-го действия оперы «Волшебная флейта»; *Бетховен Л.* Хор узников «O welche Lust!» из финала 1-го действия оперы «Фиделио»; *Вебер К. М.* № 15 хор охотников («Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen») из 3-го действия оперы «Волшебный стрелок»; *Вагнер Р.* Хор пряж «Summ und brumm» из оперы «Летучий голландец» (№ 6, 2 акт), хор «Слава искусству» («Freudig begrüßen wir die edle Halle») (2 акт, 4 сцена), хор пилигримов «Мой край родной» («Beglückt darf nun dich, o Heimat») (3 акт, 2 сцена) из оперы «Тангейзер», свадебный хор «Treulich geführt ziehet dahin» из 3-го действия оперы «Лоэнгрин»; *Россини Дж.* Хор тирольцев «À nos chants viens mêler tes pas!» из 1-го действия оперы «Вильгельм Телль»; *Верди Дж.* Хор пленных иудеев «Лети, мысль, на золотых крыльях» («Va, pensiero, sull'ali dorate») из 3-го действия оперы «Набукко», хор девушек «Кто там с победой к славе» («Chi mai fra gl'inni e i plausi») (2 д., 1 к.), хор «Слава Египту и богам» («Gloria all'Egitto, ad Iside») (финал 2 д., 2 к.) из оперы «Аида», хор придворных «Тише, тише»

(«Zitti, zitti») из 1-го действия оперы «Риголетто», кипрский хор «Dove guardi splendono raggi» из 2-го действия оперы «Отелло»; *Гуно Ш.* Сцена вальса с хором «Ainsi que la brise legere» из 1-го действия, хор солдат «Dèposons les armes» из 3-го действия оперы «Фауст»; *Бизе Ж.* Хор мальчиков «Avec la garde montante» из 1-го действия, хор табачниц «Гляди, как струей дымок улетает» («La cloche a sonné») из 1-го действия, хор контрабандистов из 3-го действия оперы «Кармен»; *Сметана Б.* Хор крестьян «Как же нам не веселиться» («Proč bychom se netěšili») из 1-го действия оперы «Проданная невеста».

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Раскройте понятие «опера», опишите истоки ее зарождения.
2. Назовите оперы К. Монтеверди, Г. Пёрселла, К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, Р. Вагнера, Дж. Россини, Дж. Верди, Ш. Гуно, С. Монюшко, Б. Сметаны.
3. Перечислите хоры и хоровые сцены в операх К. Монтеверди, Г. Пёрселла, К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, Р. Вагнера, Дж. Россини, Дж. Верди, Ш. Гуно, С. Монюшко, Б. Сметаны.

Продуктивный уровень:

1. Раскройте историю становления оперного жанра на примере творчества К. Монтеверди, А. Скарлатти, Г. Шютца, Г. Пёрселла.
2. Проанализируйте драматургическую роль хора в структурно-масштабных сценах оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика».
3. Определите роль и место хора в операх В. А. Моцарта «Идоменей», «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро».
4. Раскройте особенности драматических сцен оперы «Фиделио» Л. ван Бетховена.
5. Охарактеризуйте романтический стиль хоровых номеров опер К. М. Вебера «Волшебный стрелок», «Оберон».
6. Проанализируйте хоровые сцены в операх Р. Вагнера «Лоэнгрин», «Летучий голландец», «Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры».
7. Определите драматургические задачи хоровых сцен в операх «Набукко», «Риголетто», «Аида», «Отелло» Дж. Верди.
8. Перечислите основные функции хоровых сцен в лирической опере Ш. Гуно «Фауст».
9. Раскройте драматургическую линию народно-бытовых сцен в опере Ж. Бизе «Кармен».
10. Охарактеризуйте драматургические принципы хоровых сцен в оперном творчестве С. Монюшко («Галька»), Б. Сметаны («Проданная невеста»).

Творческий уровень:

1. Раскройте принципы оперной драматургии на примерах опер К. Монтеверди «Орфей», «Коронация Поппеи». Перечислите созданные композитором формы оперного сольного пения.
2. Проанализируйте реформаторскую деятельность в оперно-хоровом творчестве К. В. Глюка.
3. Определите роль и место оперы-seria, оперы-buffa, semi-оперы в развитии оперного жанра.
4. Раскройте принципы оперной и симфонической драматургии на примере героической оперы Л. ван Бетховена «Фиделио».
5. На примере опер К. М. Вебера «Волшебный стрелок», «Оберон» назовите характерные черты немецкой национальной оперы в контексте ее связей с литературным романтизмом.

6. Охарактеризуйте особенности реформаторской деятельности Р. Вагнера, раскройте суть его лейтмотивной системы на примере оперы «Летучий голландец».

7. Определите историческое значение оперного творчества Дж. Верди, охарактеризуйте созданный композитором «смешанный» вокальный стиль и особенности драматургического развития на примере опер «Набукко», «Риголетто», «Аида», «Отелло».

8. Назовите черты реалистической французской оперы на примере произведений Ш. Гуно «Фауст», Ж. Бизе «Кармен».

9. Раскройте особенности национального стиля в оперном творчестве С. Монюшко, Б. Сметаны.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано фрагменты хоровых произведений из опер Г. Пёрселла «Дидона и Эней»; К. В. Глюка «Орфей»; В. А. Моцарта «Идоменей», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта»; Л. ван Бетховена «Фиделио»; К. М. Вебера «Волшебный стрелок»; Р. Вагнера «Тангейзер», «Лоэнгрин»; Дж. Верди «Набукко», «Аида», «Риголетто», «Отелло»; Дж. Россини «Вильгельм Телль»; Ш. Гуно «Фауст»; Ж. Бизе «Кармен»; Б. Сметаны «Проданная невеста», включенные в викторину (см. с. 347–351).

ЛИТЕРАТУРА
(Оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов
XVII–XIX вв.)

Основная

1. *Галацкая, В.С.* Музыкальная литература зарубежных стран : учеб. пособие / В. С. Галацкая. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1968. – Вып. 1. – 404 с.
2. История зарубежной музыки. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша. С 1789 г. до середины XIX в. : учебник / В. Конен. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1989. – 543 с.
3. История зарубежной музыки. Вып. 4: Вторая половина XIX в. : учебник / М. Друскин. – 7-е изд., перераб. – СПб. : Композитор, 2002. – 630 с.
4. *Конен, В. Д.* Очерки по истории зарубежной музыки / В. Д. Конен. – М., 1977. – 640 с.
5. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература : учеб. пособие / Д. Локшин. – М. : Музыка, 1966. – Вып. 2. – 292 с.
6. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература : учеб. пособие / Д. Локшин. – М. : Музыка, 1975. – Вып. 3. – 224 с.
7. Оперные либретто : крат. излож. содерж. опер. – М. : Музыка, 2000. – 375 с.
8. Хоровая литература : учеб. пособие : в 2 ч. Ч.2 : Зарубежная хоровая литература / авт.-сост. О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2007. – 244 с.

Дополнительная

1. *Аберт, Г. В. А.* Моцарт / Г. Аберт ; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы. – М., 1978 – 1985. – 534 с.
2. *Альшванг, А. А.* Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. – 5-е изд. – М. : Музыка, 1977. – 447 с.
3. *Белецкий, И.* Кристоф Виллибальд Глюк / И. Белецкий. – Л. : Музыка, 1971. – 103 с.

4. Берков, В. «Кармен» Жоржа Бизе: путеводитель / В. Берков. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1976. – 48 с.
5. Бронфин, Е. Джоаккино Россини / Е. Бронфин. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1986. – 96 с.
6. Бэлза, И. История чешской музыкальной культуры : в 3 т. / И. Бэлза. – М. : Наука, 1973. – Т. 2. – 209 с.
7. Вагнер, Р. Моя жизнь / Р. Вагнер ; пер. с нем. Г. А. Ефрона, В. М. Невежиной, А. Я. Острогорской. – СПб. : Terra Fantastica ; М. : Эксмо, 2003. – 860 с.
8. Гейрингер, К. Иоганнес Брамс : пер. с нем. / К. Гейрингер. – М. : Музыка, 1965. – 432 с.
9. Друскин, М. И. Брамс : моногр. / М. Друскин. – 4-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 95 с.
10. Кенигсберг, А. К. Карл Мария Вебер: попул. моногр. / А. К. Кенигсберг. – 2-е изд., доп. – Л. : Музыка, 1981. – 112 с.
11. Кенигсберг, А. К. Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин» / А. К. Кенигсберг. – М. ; Л. : Музыка, 1967. – 80 с.
12. Кенигсберг, А. К. Рихард Вагнер: крат. очерк жизни и творчества: попул. моногр. / А. К. Кенигсберг. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1972. – 118 с.
13. Ключикова, О. В. Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россини / О. В. Ключикова. – М. : Музыка, 1990. – 189 с.
14. Ковнацкая, Л. Вступительная статья / Л. Ковнацкая // Пёрселл Г. Дидона и Эней : опера в 3-х д.: клави́р / либр. Н. Тейта по поэме Вергилия «Энеида»; пер. Ю. Димитрина. – Л., 1975. – С. 3.
15. Конен, В. Д. Пёрселл и опера / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1978. – 262 с.
16. Крунтяева, Т. Бедржих Сметана : попул. моногр. / Т. Крунтяева. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1988. – 80 с.
17. Левик, Б. В. Рихард Вагнер / Б. В. Левик. – М. : Музыка, 1978. – 447 с.
18. Лейтес, Р. Э. Драматургические особенности оперы Верди «Отелло» / Р. Э. Лейтес. – М. : Музыка, 1968. – 99 с.
19. Мартынов, И. Бедржих Сметана : очерк жизни и творчества / И. Мартынов. – М. : Музгиз, 1963. – 495 с.

20. Рыцарев, С. Кристоф Виллибальд Глюк / С. Рыцарев. – М. : Музыка, 1987. – 182 с.

21. Савинов, Н. Жорж Бизе / Н. Савинов. – М. : Мол. гвардия. – 2001. – 357 с.

22. Соловцова, Л. Джузеппе Верди / Л. Соловцова. – 3-е изд., доп. и перераб. – М. : Музыка, 1981. – 416 с.

23. Соллертинский, И. Мейербер / И. Соллертинский. – М. : Музгиз, 1962. – 31 с.

24. Фраккароли, А. Россини / А. Фраккароли ; пер. с ит. И. Константиновой. – М. : Мол. гвардия, 1987. – 352 с.

25. Хохловкина, А. Жорж Бизе / А. Хохловкина. – М. : Музгиз, 1954. – 460 с.

26. Чичерин Г. Моцарт: исследовательский этюд / Г. Чичерин. – 5-е изд. – Л. : Музыка, 1987. – 208 с.

27. Эйнштейн, А. В. А. Моцарт : личность и творчество : пер. с нем. / А. Эйнштейн. – М. : Музыка, 1977. – 454 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

5. ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА XX в.

Основные вопросы

1. Общая характеристика хоровой музыки XX в.: основные художественные направления, течения: экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм.

2. Импрессионизм в музыке XX в. Творчество Клода Дебюсси и Мориса Равеля.

3. Антиимпрессионизм в музыке содружества французских композиторов «Шестерка».

4. Пауль Хиндемит; стилистические особенности его хорового творчества: оратория «Бесконечное», «Реквием» («Тем, кого мы любим»), романтический цикл из шести хоровых миниатюр на тексты поэта-модерниста Райнера Марии Рильке.

5. «Театр Карла Орфа»: музыкально-сценические сочинения вне жанровых, стилистических традиций немецкой музыки. Триптих «Триумфы»: кантата «Катулли Кармина», театрализованный концерт «Триумф Афродиты», сценическая кантата «Кармина Бурана». Новаторство Орфа – музыкального педагога.

6. Творческий портрет Джорджа Гершвина в «джазовую эпоху» в Америке. «Фольклорная» опера «Порги и Бесс» – идея, драматургия произведения, разнообразие приемов и стилистических особенностей хорового письма в массовых сценах оперы эпохи расцвета мирового джаза.

7. Вокально-хоровая техника, по «методу Кодая» (хоровое сольфеджио). Национальные венгерские мелодии и современные средства выразительности (оратория Золтана Кодая «Венгерский псалом»).

8. Английская музыка XX в. Творческий портрет Бенджамина Бриттена. «Военный реквием», его актуальность и общественная значимость, грандиозность музыкального воплощения.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов в области музыкального авангарда, характеризующегося бурной экспериментальной фазой развития европейской музыки, итогом которой стали важные открытия, новации, художественные тенденции, принадлежавшие разным композиторским направлениям, течениям, стилям, вошедшим в историю музыкального искусства XX в.

Ключевые понятия

Атональность, додекафония, импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм, полистилистика, политональность, серийная техника, сонористика.

Тема 13. Хоровое творчество композиторов-импрессионистов

Музыкальное искусство XX в. характеризуется бурной экспериментальной фазой развития европейской музыки, которая принесла принципиально важные открытия, исторические новации, новые художественные тенденции. Происходят глубочайшие социальные потрясения: опустошительные Первая и Вторая мировые войны, национальные и расовые розни, революции, катаклизмы, экологические бедствия, тотальные угрозы атомного уничтожения и вместе с тем – научно-технический прогресс, современный человек живет в среде высокоразвитых технологий и коммуникаций. Изменения в социальной, политической и экономической сферах непосредственно отражаются и в музыкальной культуре.

Эволюция музыкального искусства привела к появлению новых художественных течений, стилей, жанров, поиску новых средств музыкальной выразительности, посягавших на традиции и незыблемые каноны, существовавшие ранее. В музыкальном искусстве появляется термин «новая музыка», при всей расплывчатости этого понятия оно призвано было стать неприемлимой антитезой «старой музыке». Современный круг тем и образов способствовал формированию новых подходов к композиторскому языку и мышлению. В связи с этим происходят кардинальные изменения в сфере ладотональной организации музыки: с одной стороны, обогащение классической мажор-минорной системы ладовой диатоникой и пентатоникой, архаичкой ладовых форм фольклора, необычными колористическими функциями гармонии, с другой – постепенное расшатывание тонально-гармонических связей, приводящее к атональности, полиладовости, политональности, додекафонии.

Одним из важнейших средств выразительности в музыке XX в. является ритм, который придает особое эмоциональное ощущение авангардной музыке, создавая неповторимые много-

образные ассоциации. Использование остроакцентных, свободных, несимметричных, ломких ритмов, синкоп, остинато, смешанных и переменных размеров передает энергичную поступь этого столетия.

Наряду с усложнением гармонического языка, обострением и специфичностью ритма, происходит и переосмысление тембра, который превращается в важнейший фактор интонационной выразительности. Для новой музыки характерны напряженная диссонантность, резкость, красочность, яркость, экзотичность звучания.

Основным противоречием современной эпохи явился кризис романтических идей, разрушение художественных традиций и принципов. Вследствие этого в конце 1960 – начале 1970-х гг. появляется художественное направление «символизм». Оно характеризуется стремлением к экспериментаторству, новаторству, созданию в воображении различных аналогий или соответствий, передаваемых неповторимыми художественными образами. На первый план выходят символика, недосказанность, намек, загадочность и таинственность. Противоположностью символизму выступал натурализм, или сходный с ним веризм (итальянский термин), связанный с буквальным изображением жизни, без романтических прикрас. Символизм и натурализм оказали мощное воздействие на музыкальное искусство, способствуя возникновению новых стилевых художественных течений – импрессионизма и экспрессионизма.

Импрессионизм как художественное течение возник в 1970-х гг. во французской живописи. Художники-импрессионисты стремились передать свои мимолетные впечатления, случайные движения и ситуации, запечатлеть реальный мир в его эстетическом идеале, непосредственности, подвижности и изменчивости. Подобно художникам-импрессионистам французские композиторы Клод Дебюсси и Морис Равель, используя гибкую, капризную ритмику, красочную оркестровку, сложный гармонический язык, стремились в своих сочинениях передать тонкую эстетику чувств, настроений, психологических нюансов, изменчивых состояний души, а также любование красотой мира. Для их типа мелодики характерен «принцип размытых граней», отличающийся зыбкостью, краткостью, неуловимостью, нечеткостью рисунка, импровизационностью. Гармонический

язык их композиторского письма своеобразен: на первый план выходят колористическая роль гармонии, аккорды расширенного мажора-минора, увеличенные трезвучия, септаккорды, нон-аккорды, не получающие разрешений, необычные лады: пентатоника, диатонические лады, целотоновый звукоряд, модальная техника.

Новое художественное течение – *экспрессионизм* отождествляется с новой венской школой, с именами Арнольда Шёнберга, Альбана Берга, Антона Веберна, в творчестве которых произошел радикальный пересмотр тональных основ музыки. Возникло это течение в недрах позднего романтизма, вобрав в себя и усилив свойственную ему субъективность высказывания, стремление проникнуть в психологические тайны сознания.

Музыкальный экспрессионизм опирался на специально разработанную Шёнбергом и его учениками Бергом и Веберном серийную технику – додекафонию, построенную на серии из двенадцати соотнесенных между собой тонов. Главными темами и образами экспрессионистов были предчувствие и ожидание катастрофы, страх, душевная боль, страдание, тема «социального сострадания», социальные, антииранические мотивы, протест против насилия. Аналогии этому кругу образов можно найти у писателя Франца Кафки, а также поэтов, к которым обращались композиторы-экспрессионисты – Стефана Георге, Рихарда Демеля, Георга Тракля, Альбера Жиро. Впоследствии додекафония, как своеобразная серийная техника письма, отделившись от экспрессионистского течения, стала одной из распространенных техник, к которой прибегали композиторы самых разных направлений – Пауль Хиндемит, Артюр Онеггер, Бела Барток, Дариус Мийо, Бенджамин Бриттен.

Полной противоположностью экспрессионизму выступал *неоклассицизм*, которому была свойственна объективность высказывания, «внеличностность». В музыкальной культуре возникла потребность в устойчивых эстетических и этических ориентирах, определенном порядке, гармонии, логичности, ясности выражения. И выход из этой ситуации композиторы-неоклассики видели через трансформацию стиля прошлых исторических эпох, соединение старого с новым. Черты неоклассицизма прослеживаются в творчестве Брамса, Сен-Санса, Франка, Дебюсси, Равеля. Они в своем творчестве опирались на

классическую музыку XVII–XVIII вв., используя типичные формулы старинной музыки – ритмические, мотивные, риторические. Отталкиваясь от этих формул, композиторы, перерабатывая и адаптируя, внедряли их в контекст своего стиля.

Через неоклассицизм композиторы XX в. – Ра́вель, Оне́ггер, Мийо, Пуленк, Хиндемит, Ба́рток, Мануэль де Фалья, Бриттен – утверждали новый стиль. В связи с многочисленными переменами в социально-культурной жизни возникают новые популярные движения, получившие во Франции название «новый динамизм», а в Германии – «новая деловитость» («*neue Sachlichkeit*»). Созданная программа «нового динамизма» включала установку на ясность, рельефность мелодии, упрощение музыкальных фактур. Впоследствии эти течения плавно влились в общее русло современной музыки XX в.

Суть нового созданного художественного течения *неофольклоризм* состояла в использовании, а иногда и в открытии, древнейших слоев обрядового фольклора. Этот музыкальный материал не подчинялся традиционной мажоро-минорной системе, а также другим принципам европейской профессиональной музыки. На основе нового фольклорного материала композиторами-неофольклористами вводились новые оригинальные принципы – голосоведения, фактуры, инструментализма, которые по-новому претворялись в их творчестве. Цитирование народных мелодий, существовавшее ранее, уступает место свободно комбинированию фольклорных элементов. В связи с этим возникает и сам термин «неофольклоризм», включающий приставку «нео», которая указывает на качественную новизну современного течения. Композиторы этого направления не использовали фольклор в качестве предмета любования и воспевания, они стремились придать обрядовому действию, культу далеких предков определенный значимый смысл, внедряя в архаические попевки и наигрыши острую динамику современного прочтения «вечных» проблем. Представители этого художественного течения – Яначек, Ба́рток, Шимановский, Орф.

Особо следует сказать о новом направлении музыки XX в. – *джазе*. Возникший в недрах африканской музыкальной культуры и продолживший свое развитие в Соединенных Штатах Америки, джаз представлял собой соединение негритянского фольклора, обрядовых песнопений, американской музыки про-

шлых столетий с музыкой европейской. Существовало множество стилей джаза – кантри, спиричуэлс, блюз, регтайм, архаический джаз, соул, скэт, саунд, свинг и др. В 10–20-х гг. XX в. джаз оказывает сильное влияние на развитие европейских бытовых жанров, джазовые элементы вводятся композиторами и в «серьезные» жанры – сонату, концерт, камерные произведения, балет, симфонию и оперу. Джаз привлекал современных композиторов своей особой мелодикой, построенной на пентатонических ходах, блюзовых «соскальзываниях» и «подъездах», специфичностью и оригинальностью гармоний – «банджовых» последований, звуковых блоков, раскованностью и ломкостью ритма, необычным инструментализмом, импровизационной сущностью, дающей возможность музыкантам проявить свою индивидуальность.

XX век принес изменения в систему музыкальных жанров: в практику были введены как новые, так и ранее существовавшие жанры, появились оригинальные трактовки. Претерпевает трансформацию опера, постепенно изменяя свой облик. Это выражается в оперной «театральности», где наряду с традиционным пониманием оперы как музыки «переживания» получает развитие театр представления, показа, «условный театр», главная задача которого состояла в наблюдении и оценивании. Опера начинает тесно взаимодействовать с другими музыкальными жанрами – ораторией, кантатой, песней, а также драматическим театром и кинематографом. В результате построенная на смешении жанров возникает опера-микст.

Постепенно опера уступает место инструментальным и симфоническим жанрам, более актуальным для современности. В музыкальном театре на первое место выходит балет как ведущий сценический жанр, развивающийся под знаком симфонизации. В результате появляется новый термин – «балетный симфонизм». Суть всех исканий в симфонической музыке состоит в отказе от стереотипов классической и романтической симфонии, вследствие чего возникают новые оригинальные жанры – симфония-концерт, симфония-оратория, симфоническая увертюра, симфоническая поэма, симфониетта, симфоническая картина, симфоническая фантазия. Современные камерно-инструментальные жанры являлись своего рода лабораториями, где проходили испытание и оттачивались приемы, впо-

следствии внедряемые композиторами в сонаты, концерты, симфонии и даже театральные жанры.

В XX в. появляется множество национальных композиторских школ: испанская (Исаак Альбенис, Мануэль де Фалья), английская (Ральф Воан Уильямс, Бенджамин Бриттен), американская (Эдуард Мак-Доуэлл (Дауэлл), Джордж Гершвин, Леонард Бернстайн), польская (Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий), венгерская (Бела Барток, Золтан Кодай), чешская (Леош Яначек, Богуслав Мартину), словацкая (Эуген Сухонь). Композиторы XX в., опираясь в своем творчестве на современные художественные направления и стилевые течения, стремились сохранить самобытность своей творческой манеры, независимость и уникальность почерка.

Творчество Клода Дебюсси и Мориса Равеля

Париж, как писал исследователь французской музыки Г. М. Шнеерсон, являлся важнейшим центром нового искусства XX в., городом, где всегда происходила борьба всевозможных художественных течений. Во французской столице творят отчаянные мастера, создавая подлинно новаторские по духу и музыкальному языку сочинения, здесь находят поддержку любые эксперименты, художественные идеи так называемого музыкального авангарда. В бурлящем калейдоскопе музыкальной жизни сталкиваются и переплетаются многие художественные течения иностранного происхождения, так как Париж всегда привлекал художников, писателей и музыкантов разных стран.

Клод Дебюсси (1862–1918) – самый оригинальный и ищущий музыкант своего времени, создатель французского музыкального импрессионизма.

На формирование своеобразного и неповторимого музыкального стиля композитора сильное влияние оказала музыка Вагнера, в частности его опера «Тристан и Изольда», а также русских композиторов петербургской школы – Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. Однако решающим все же было влияние французское – поэзии символистов (Бодлера, Малларме, Бурже), живописи художников-импрессионистов, а также французского фольклора и вековых музыкальных традиций.

Родился Ашиль-Клод Дебюсси в пригороде Парижа в Сен-Жермен-ан-Ле. Отец Клода владел небольшой посудной фаян-

совой лавкой. Когда мальчику исполнилось два года, отец продал свой магазин, и семья переехала в Париж, где Дебюсси-старший работал бухгалтером в одной частной коммерческой фирме.

В 1872 г. Клод поступил в Парижскую консерваторию, где учился довольно успешно, однако как ученик ничем особенным не выделялся. По фортепиано занимался у известного педагога и пианиста Антуана Мармонтеля, по сольфеджио – у именитого Альбера Лавиньяка, а орган ему преподавал прославленный композитор Сезар Франк.

В годы учебы в консерватории юноша занят поисками своего оригинального стиля письма. Изучая гармонию и аккомпанемент у профессора Эмиля Дюрана, который был верен традиционному учебнику гармонии, Клод-музыкант вступает в противоречие с академической схоластикой, что неминуемо приводит к открытому конфликту между учеником и педагогом.

Охотно Клод посещает занятия по чтению партитур у профессора Огюста Базиля, который всячески поощряет свободные импровизации юноши за роялем. С 1880 г. Клод изучает композицию у профессора, члена Академии изящных искусств Эрнеста Гиро и создает свои первые музыкальные произведения. Незадолго до поступления в класс Гиро молодой композитор совершает поездку по Швейцарии и Италии в качестве домашнего пианиста и учителя музыки в семье богатой русской меценатки Надежды фон Мекк. Летний период 1881 г. и 1882 г. Клод проводит близ Москвы в поместье фон Мекк Плещеево. В доме меценатки Клод познакомился с русской музыкой Чайковского, Бородина, Балакирева и других композиторов. Вместе с семьей фон Мекк молодой музыкант посетил также Флоренцию, Венецию, Рим, Вену.

Вернувшись в Париж, Клод продолжает занятия в консерватории. В поисках заработка поступает аккомпаниатором в вокальную студию госпожи Моро-Сенти, где знакомится с певицей-любительницей мадам Ванье. Именно она вводит Клода Дебюсси в круги парижской художественной богемы. Для нее молодой композитор сочинил несколько изысканных романсов, среди которых такие шедевры, как «Мандолина», «Марионетки», «Под сурдинку».

В 1883 г. Клод получает вторую Римскую премию за кантату «Гладиатор», а через год Французская академия искусств отмечает его Большой Римской премией за кантату «Блудный сын». Как поощренному ученику ему приходилось всячески себя сдерживать, считаться с академическими требованиями. В целом сочинения Дебюсси, удостоенные Римских премий, не выходят за пределы традиционно дозволенного. И все же все эти годы были связаны с поисками своего оригинального стиля.

В 1885 г. молодой композитор направляется за казенный счет в Рим, где ему два года предстояло жить и работать на прославленной вилле Медичи. В римский период композитором были созданы симфоническая ода «Зулейма» по трагедии «Альманзор» Гейне, двухчастная сюита для оркестра и хора без слов «Весна» по знаменитой картине Боттичелли, поэма для голоса с оркестром «Дева-избранница» на слова Габриэля Россетти.

Раньше окончания запланированного трехгодичного срока пребывания на вилле Дебюсси возвращается в Париж и решительно разрывает все отношения с академическими кругами. Он с головой окунается в поиски нового музыкального языка, новых художественных горизонтов, свободных от академических норм и условностей. Композитор стремится, подобно своим единомышленникам, поэтам-символистам Верлену, Малларме, Рембо, передать в музыке «неясное неясным», применяя смелые для того времени гармонические средства, изысканные мелодические обороты, тончайшую звукопись, лишённую преувеличенной эмоциональности и пафоса.

На формирование художественного мировоззрения композитора, наряду с эстетикой символизма, повлияло искусство импрессионизма, которое ярко проявилось во французской живописи. Художники-импрессионисты Клод Моне, Поль Сезанн, Пюви де Шаванн, Анри де Тулуз-Лотрек, Эдуард Мане, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Альфред Сислей, Камиль Писсаро и др. стремились наиболее полно и ярко отразить окружающий мир, и прежде всего природу. Молодых перспективных художников сближал новый подход к технике письма: непосредственное впечатление или мгновенно схваченное состояние мастера, видящего предмет или окружающую природу в изменчивости, расплывчатости форм и контуров, переливающихся различной игрой красок, света и теней. Основными темами их творчества

были живописные пейзажи в разное время суток при различном освещении, например движение воды, блики на листве, преломление солнечных лучей в вечернем воздухе, прозрачная дымка тумана и т. д. Художники-новаторы в своей живописной технике стремились приблизиться к натуралистической точности колорита, реалистической манере, однако они отображали лишь внешнюю сторону явления, в их творчестве преобладало пассивное, созерцательное отношение к действительности. Их новая оригинальная техника письма основана на свободной игре чистых тонов, живопись отличается солнечной, светлой цветовой гаммой, оптимистическим тонусом, радостным колоритом.

Музыкальный импрессионизм, подобно живописному, призван был воплощать мимолетные впечатления, изменчивые настроения, что ярко проявилось в широком обновлении гармонических и колористических средств. Композиторы импрессионисты писали утонченные и одновременно ясные по выразительным средствам музыкальные сочинения, эмоционально сдержанные, бесконфликтные и строгие по стилю. Они стремились выйти за пределы классической и романтической гармонии, ослабить функциональную зависимость между гармонией и мелодией, создав условия для свободного применения отдельных аккордов, выполняющих определенную тембровую, колористическую роль. Импрессионистская гармония включала расширенные гармонические комплексы – нонаккорды, шести- и семизвучные вертикали, натуральные и пентатонные звукоряды, элементы модальной гармонии, «неправильные» параллельные аккорды, целотоновую гамму, нечетные тактовые группы при расплывчатости метрики. Много нового внесено композиторами-новаторами в инструментовку, особенно в темброво-колористическую сферу.

В 1893 г., в период творческой зрелости, Дебюсси начинает работу над оперой «Пеллеас и Мелизанда» по одноименной драме Мориса Метерлинка. Сочинение является высшим завоеванием импрессионизма в опере, отличается ярким и неповторимым стилем письма; состоит из 15 картин, раскрывающихся в пяти действиях. Сочинение представляет собой яркий образец неоромантического искусства, созданного на почве импрессионистской эстетики. Тончайшая звукопись оперного шедевра отражает духовную жизнь человека. В опере-драме «Пеллеас и

Мелизанда» внешнее действие разворачивается слабо, подобно и литературному источнику Метерлинка, послужившему основой произведения, однако все совершается в глубине души героев, насыщенной сильными чувствами, скрываемыми за внешней сдержанностью. И лишь отзвуки этого бурного процесса получают внешнее выражение. Драма лишена внешнего драматизма и острой конфликтности, ей чужда эмоциональная преувеличенность. Свою музыкальную концепцию Дебюсси разворачивает с удивительной поэтической образностью, с поразительной чуткостью ко всем душевным переживаниям героев, к исполненной тревоги атмосфере, в которой разыгрывается история горестной любви несчастных влюбленных Мелизанды и Пеллеаса.

Композитор, уделяя большое внимание вокальному началу, стремится к воплощению живых интонаций человеческой речи, отсюда преобладание декламационного, речитативного начала в опере. «Пеллеас и Мелизанда» является шедевром глубоко своеобразным, связанным с национальной французской традицией романтической и лирической оперы, вместе с тем в сочинении явственно сказывается воздействие Мусоргского, творчество которого композитор ценил высоко. Дебюсси мастерски использует оркестр в драме: создает зыбкую, таинственную и тревожную атмосферу, просветляющуюся лишь в эпизодах, воплощающих тему любви, досказывает то, что было недоговорено героями. В опере нет законченных номеров, арий и ансамблей, музыка льется непрерывным потоком. Сочинение заметно повлияло на дальнейшую эволюцию жанра, что явно проявилось в детализации психологических чувств и их выражения, однако драматургические принципы не нашли последующей перспективы.

В симфонической прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» ярко выражен индивидуальный импрессионистский стиль композитора. Основой замысла послужила знаменитая одноименная эклога на античный мифологический сюжет Стефана Малларме, главы французской школы символистов. Стиль поэта – нарочито сложный, аллегорический, проникнутый духом гедонистического, языческого восприятия природы; отличается утонченной чувственностью образов, изяществом вкуса. Композитор в своей симфонической пьесе опирается на принцип

программности. Эклога повествует о любовных переживаниях древнегреческого лесного бога фавна, отдыхающего в полуденный летний зной под сенью деревьев и лениво наблюдающего за плясками нимф. Программность музыки не связана с конкретным сюжетом, это, скорее всего, следующие друг за другом пейзажи, утонченные, истаивающие образы, ускользающие видения.

Произведение ярко новаторское, в нем полностью отсутствуют признаки классического симфонизма: нет динамики образных сопоставлений, конфликтности развития, тематической разработки, их заменяет тонкая игра гармонических и оркестровых красок, мягких и чистых.

Симфоническая композиция «Послеполуденный отдых фавна» представляет собой серию тембровых импровизированных вариаций (флейты, гобоя, английского рожка, валторн, скрипки) на первоначальную флейтовую тему – хроматизированную и чувственную мелодию, имитирующую пасторальный свирельный наигрыш грезящего фавна. Дух любовного томления, пленительной неги создает особый колорит тембра арфы и «античных» тарелочек. В центральном разделе прелюдии появляется более широкая, напевная тема в насыщенном звучании оркестрового tutti. В определенный момент она замирает в солирующей партии скрипки, и затем вновь возвращается свирельный наигрыш флейты на фоне мягких переливов арфы.

В этом сочинении раскрылось все богатство дарования композитора, его бурная творческая фантазия. Дебюсси смело использовал разнообразные последовательности септаккордов и нонаккордов, ярко выраженную темброво-колористическую сферу, тончайшие нюансы, сочетание хроматики с диатоникой. Оркестр в композиции своеобразен и неповторим, он поражает тембровым сопоставлением и разнообразием, красочными сочетаниями, переливчатой звучностью, изяществом рисунка, обилием деталей, различных приемов звукоизвлечения.

На симфоническую музыку прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» в 1912 г. в Театре Шатле в Париже был поставлен одноактный балет.

В период с 1910 г. по 1913 г. Дебюсси создает две тетради прелюдий для фортепиано, демонстрируя эволюцию своего фортепианного стиля, и в частности своеобразное звукоизобра-

зительное письмо. В 1912 г. композитором написан оркестровый цикл «Образы», в 1913 г. – музыка к балету «Игры», а также детский балет «Ящик с игрушками».

Активная творческая деятельность была временно приостановлена Первой мировой войной, однако уже в 1915 г. появляются его фортепианные произведения, среди них – «Двенадцать этюдов», посвященных памяти Шопена, серия камерных сонат. Умер композитор в Париже в 1918 г. во время обстрела города немцами.

Дебюсси было создано также огромное количество романсов и вокальных циклов на стихи поэтов-символистов, например Шарля Бодлера (романсы «Вечерняя гармония», «Фонтан», вокальный цикл «Пять поэм Ш. Бодлера»), Поля Верлена (юношеский романс «Мандолина», два цикла «Галантных празднеств», вокальный цикл «Забытые ариетты»), Пьера Луиса («Песни Билитис») и др.

Сочинения Дебюсси отличает импрессионистская образность, тяга к изобразительности, что связано прежде всего с воплощением в музыке образов природы, которую композитор очень любил и говорил о ней как об источнике вдохновения, считая близость к ней высшим критерием творчества. Дебюсси, подобно художникам-импрессионистам, отказавшимся от работы в мастерских и вышедшим на пленэр, выступал за создание особого вида музыки – музыки на открытом воздухе, которая способствовала бы единению человека с природой. Его излюбленные музыкальные образы – стихия воды, света и воздуха. Эстетика импрессионизма ярко проявилась и в его хоровой музыке: сюите для женского хора с оркестром «Весна», триптихе «Ноктюрн» – его третьей пьесе «Сирены», поэме для солистов, женского хора и оркестра «Дева-избранница», финале сюиты «Мученичество св. Себастьяна», которые дышат очарованием жизни и поэзии. На передний план в хоровых сочинениях выходят волшебная красочность, изысканность, тонкая колористичность гармонии, привлекающая своим звучанием – сонорностью. Функциональные связи в ней ослаблены, существенного значения не имеют тяготения тонов и вводнотоновость, отдельные созвучия приобретают автономность: часто встречаются застывшие гармонии, чередование неразрешающихся диссонансов, аккордовые параллелизмы, модалные лады, целотонно-

вость, битональные наложения, воспринимаемые как своеобразные красочные «пятна». Человеческий голос композитор трактует как инструмент оркестра, вокальные партии характеризуются широкими интервальными скачками и изощренными ритмами.

Хоровой цикл «Три песни» на слова Шарля Орлеанского, состоящий из трех миниатюр «Ночь», «Тамбурин», «Зима, ты злобных чар полна», является ярким примером использования композитором нетрадиционного характера тематизма. В хоровых миниатюрах Дебюсси применяет своеобразный мотивный тематизм, представляющий собой нанизывание и сопоставление микротематических образований. Для сочинений характерны нетипичная квадратность, ослабленность моментов кадансирования, завершенность фраз, что создает особое чувство импровизационности и требует от певцов тонкости в передаче стиля.

Дебюсси – великолепный мастер звукописи. Подобно художникам-импрессионистам, которые добивались удивительных световых и цветовых эффектов техникой чистых цветов, композитор в своих хоровых произведениях задействует «чистые» тембры. Примером может служить сольная партия альты в хоровой миниатюре «Зима». Он придает также большое значение сонорной стороне музыки, богатству ритмических формул, прихотливости ритма, которые напрямую связаны с передачей неустойчивости явлений природы, неуловимости ее мгновений. Для хоровых сочинений «Зима», «Ночь» характерен ритм с постоянным нарушением метрических устоев, темповой свободой, избеганием четких акцентов. Ритмика характеризуется капризной зыбкостью, стремлением к преодолению власти тактовой черты; сочетание в одновременном звучании дуолей и триолей в разных хоровых партиях составляет наибольшую трудность для исполнителей.

На выбор формы хоровых произведений повлияло желание композитора передать различные мгновения; изменчивость образов. Это ярко проявляется в смене одного эпизода, другим, тем самым размываются четкие контуры формы, вуалируются ее разделы. В хоровом цикле происходит частая смена темпа, благодаря чему тонко отражается изменчивость настроения. Так, например, в хоре «Тамбурин» первоначальный темп «умеренно» во второй части преобразуется: Дебюсси добавляет в

характер произведения экспрессию, оживляя тем самым темп. При обозначении темпа указывает авторскую ремарку о характере исполнения произведения, например «*moderato espressivo*». Помимо разнообразия темпов, в цикле ярко прослеживается богатство фразировки, штрихов, динамики. Необычен состав хора в «Тамбурине»: соло меццо-сопрано и неполный смешанный хор с *divisi* во всех хоровых партиях, в котором используется колористический аккомпанемент – хоровое остинато, имитирующее старинный музыкальный барабан – тамбурин.

Композитор часто использует движение параллельными комплексами – интервалами, трезвучиями, септаккордами, которые порой образуют сложные полифонические сплетения, в результате чего возникает единая гармония, единая вертикаль. Неповторима и оригинальна мелодика его хоровых сочинений: в них редко присутствуют развернутые, замкнутые мелодические построения, в основном господствуют краткие темы-импульсы, сжатые фразы-формулы. Мелодические линии, лишенные широких интервальных скачков, резких «выкриков», отличаются экономностью, сдержанностью и текучестью. Мелодика опирается на давние традиции французской поэтической декламации. Так, в хоре «Тамбурин» Дебюсси возрождает старинный жанр в духе своего любимого французского композитора эпохи барокко – Жана-Филиппа Рамо. «В творчестве Рамо жила чисто французская традиция, сотканная из чарующей, хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе. Нужно искать забытые национальные традиции, начиная с XVI века, в контрапункте, который мы свели к схоластическим упражнениям, а старые мастера французского Ренессанса так хорошо умели заставить меня улыбаться» (Клод Дебюсси).

Хоровой цикл «Три песни» на стихи Шарля Орлеанского впитал в себя, с одной стороны, уникальный индивидуальный своеобразный художественный стиль письма композитора-импрессиониста, а с другой – с разительной силой подчеркнул народные традиции многоголосной французской песни XVI в. *chanson*, отразив тем самым национальное начало в хоровой музыке.

Морис Равель (1875–1937) яркий представитель музыкально-импрессионизма, художник-новатор, достойный продолжа-

тель великих традиций французских мастеров Филиппа Рамо и Франсуа Куперена, Жоржа Бизе и Камиля Сен-Санса. Главные черты его музыкального почерка – одновременное сочетание импрессионистской образности и классического стиля, раскрывающегося в стройности формы, рельефности и ясности тематизма, точности и строгости ритмического и метрического рисунка.

Родился Морис Равель на юге Франции в небольшом приморском городе Сибуре. Его отец, инженер-путеец, был страстным любителем музыки, он и привил сыну любовь к ней. Еще ребенком Морис был перевезен в Париж, с восьми лет мальчик начал брать уроки фортепиано у Анри Гиза, с двенадцати лет изучал гармонию у Шарля Рене, а в возрасте пятнадцати лет был зачислен студентом в Парижскую консерваторию по классу фортепиано Антиома, а затем Шарля Берио. В 1897 г. начинает занятия контрапунктом у Андре Жедальжа и композицией у Габриеля Форе, по инициативе которого Морис сочинил цикл произведений на испанские мелодии – «Хабанеру», «Павану на смерть инфанты», «Старинный менуэт».

После окончания Парижской консерватории в период с 1900 г. по 1914 г. пишет множество сочинений. Творчество молодого композитора не было признано в профессиональных академических кругах. Известен такой факт: Равель три раза подряд, в 1901, 1902, 1903 гг., представлял на конкурс в Академию искусств на получение Римской премии свои кантаты «Мирра», «Альцион», «Алисса», и каждый раз его преследовала фатальная неудача. В 1904 г. он сознательно не участвовал в конкурсе, а в 1905 г., по совету своего знаменитого учителя Габриеля Форе, уже будучи известным автором многих сочинений, с успехом исполняемых на концертной сцене, просил допустить его к участию в конкурсе. Однако получил официальный отказ со ссылкой на возрастные ограничения, которые на тот момент еще не наступили. Подобное решение музыкального совета Академии искусств вызвало бурю протестов и негодований в музыкальной среде, а также в печати. Разразился крупнейший скандал, способствующий повышению авторитета и популярности молодого музыканта-новатора. Реальная причина недопуска к конкурсу состояла, определенно, не в возрастных

ограничениях, а в непонимании членами жюри его импрессионистской эстетики.

Скандал получил настолько широкую общественную огласку в кругу композиторов, писателей, художников и просто любителей музыки, что директор Парижской консерватории консерватор Теодор Дюбуа был вынужден покинуть свой пост. На его место был назначен Габриель Форе.

Равель, не допущенный к конкурсу, окончательно порывает с академическими кругами и консерваторией. Несмотря на это, молодой музыкант выходит победителем в глазах всей музыкальной и интеллектуальной общественности. К нему приковано всеобщее внимание, его сочинения издаются, исполняются на концертах. Морис Равель постепенно становится вторым лидером музыкального импрессионизма, поднимаясь на одну высоту с Клодом Дебюсси.

Среди ранних сочинений Равеля, получивших признание его современников, можно назвать «Павану на смерть инфанты» для фортепиано, знаменитую виртуозную фортепианную пьесу «Игра воды», фортепианный цикл «Отражения на воде», вокальный цикл на стихи Тристана Клингзора «Шехерезада», «Испанскую рапсодию» для симфонического оркестра, оперу «Испанский час», фортепианные циклы «Ночной Гаспар» («Призраки ночи») и «Благородные и сентиментальные вальсы», последний был оркестрован и превращен в симфоническую сюиту, вошедшую в балет «Аделаида, или Язык цветов», балет «Дафнис и Хлоя».

В первые военные месяцы 1914 г. Морис Равель попал в число мобилизуемых в действующую армию, однако медицинская комиссия не приняла его ни в один род войск из-за слишком маленького роста и веса, несмотря на хорошее состояние здоровья. В течение нескольких месяцев молодой композитор упорно добивался, используя свои связи, чтобы его взяли в армию, и наконец в октябре 1914 г. был принят добровольцем в автомобильный дивизион, где прослужил более трех лет шофером грузовика, сначала при пехотном подразделении, а потом в авиационном полку. В начале 1918 г., окончательно подорвав на войне здоровье, был по болезни комиссован.

После Первой мировой войны, в зрелые годы, композитор решительно отступает от музыкального импрессионизма как стилистического направления. Его взгляды и устремления ме-

няются, в музыке преобладает эмоциональное начало, становятся глубже и шире жизненные переживания. Равель стремится к ясности музыкального языка, точной организации формы, его привлекают философские идеи.

В послевоенный период Равель обращается к инструментальным жанрам, пишет сюиту «Гробница Куперена», хореографическую поэму для оркестра «Вальс», концертную рапсодию для скрипки и фортепиано (или оркестра) «Цыганка», работает над самым известным своим произведением «Болеро». Композитор много гастролирует, успешно выступает с концертами в Италии, Голландии и Англии. В 1925 г. завершает работу над своим новаторским шедевром, который будет впоследствии назван оперой-балетом «Дитя и чудеса (волшебство)». В 1926 г. создает свой известный цикл песен для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано «Мадагаскарские песни».

В 1929 г. Равель становится почетным доктором музыки Оксфордского университета. В 1930–1931 гг. сочиняет два концерта для фортепиано с оркестром. В 1932 г. начинает работать над новым балетом «Жанна д'Арк». В этом же году, совершая поездку по Европе, попадает в автомобильную катастрофу. Последствия черепно-мозговой травмы, полученные при аварии, привели, возможно, к развитию неврологического заболевания. Последним сочинением уже тяжело больного композитора были «Три песни» к первому звуковому фильму «Дон Кихот», предназначенные для русского певца Ф. И. Шаляпина.

Скончался Равель 28 декабря 1937 г. в Париже после неудачно проведенной операции на головном мозге. Похоронен на кладбище парижского пригорода Леваллуа-Перре.

Вершиной его творческого наследия предвоенного периода стал известный балет «Дафнис и Хлоя». В это время усиливаются дружеские связи композитора с деятелями русского театра, и прежде всего с балетной труппой С. Дягилева. «Дафнис и Хлоя» представляет собой высочайшее достижение французского и русского балетного искусства. В основу античного сюжета положен одноименный роман древнегреческого писателя Лонга. Либретто написано главным балетмейстером Русского балета в Париже Михаилом Фокиным. Произведение представляет собой своеобразный хореографический триптих, повествующий о юных влюбленных – пастухе Дафнисе и пастушке

Хлое, которым покровительствуют силы природы, олицетворенные в образах нимф и бога плодородия, покровителя пастухов – Пана. Сюжет античного романа сильно сокращен и упрощен: одноактный балет состоит из трех картин, которые следуют без перерыва, в них нет деления на традиционные номера. Для создания грандиозного сочинения Равелю понадобился масштабный четверной состав оркестра с множеством ударных инструментов.

Автор балета называл свое сочинение «хореографической симфонией». Одной из его особенностей является то, что наряду с богатством оркестровой партитуры композитор использует еще и оригинальное красочное звучание хоровых голосов. Хор задействован в интродукции как фон, а в интерлюдии выполняет важную драматургическую роль – сочувствия, переживания, скорби в эпизоде похищения Хлои пиратами. Хор звучит а *carrella*. Подобный прием впервые использовал в балете «Щелкунчик» П. И. Чайковский. Хоровая партитура представляет определенную сложность в интонационном отношении: голоса нередко движутся параллельными секундами по полутонам. Частая смена динамики при чередовании пения с поэтическим текстом и *morendo* (закрытым ртом) также создает значительные сложности для исполнителей.

Наиболее масштабные и цельные в своем развитии части балетной партитуры «Дафнис и Хлоя» впоследствии были преобразованы Равелем в две оркестровые сюиты, каждая из которых была разделена композитором на три эпизода. Эти оркестровые сюиты могли исполняться как с хором, так и без него. В них композитор сохраняет ремарки балета, они играют роль своеобразной программы. В первую сюиту входят «Ноктюрн», «Интерлюдия» и «Воинственный танец», охватывающие конец первой картины и первую половину второй картины. Составляющие вторую сюиту «Рассвет», «Пантомима», «Общий танец» охватывают всю третью картину балета.

В наши дни необходимость участия хора при исполнении сюит решается дирижером. Музыкальное воплощение балетного шедевра «Дафнис и Хлоя» как своего рода хореографической симфонии было новаторским для французского балетного театра.

В 1916 г. композитор написал хоровой цикл «Три песни» для хора а *carrella* на собственный текст в духе старинных французских поэтов. В этих хоровых миниатюрах явно ощущаются

типичные ладовые, интонационно-ритмические и структурные закономерности французского фольклора. Их мелодика настолько напоминает народную, что они скорее похожи на обработки, однако Равель никогда не прибегал к прямому цитированию этнографического материала. В основном композитор сочинял свои произведения в фольклорном духе или делал строгие обработки, гармонизации народных мелодий.

В хоровом цикле «Три песни» Равель мастерски соединяет фольклорную традицию с традициями французской многоголосной полифонической песни *chanson* XVI в., образуя как бы тип «песни в контрапунктической обработке».

В этом триптихе композитор отказывается от импрессионистической красочности: по своему ясному и пластичному мелодизму, по гармоническому письму и четкой ритмике цикл явно отражает стиль неоклассицистской ориентации. Хоровые миниатюры отличаются свободой голосоведения, естественным диапазоном звучания, отсутствием обостренного звучания, простотой и традиционностью гармонических средств, аккордовой фактурой, иногда построенной на оживленных перекличках. Равель в этом сочинении не ставил своей целью поразить новизной, он высказывал то, что среди невзгод и трудностей военной жизни волновало людей, о простых житейских радостях, ставших желанными и ценными.

Хоровой триптих «Три песни» состоит из трех миниатюр: скорбную песню-легенду «Три прекрасные птицы рая» обрамляют «Николетта» и рондо «Больше в лес мы не пойдём». Все сочинения разнохарактерны.

Хор «Николетта» написан в духе бержеретты – старинной французской танцевальной песенки пасторального характера, которая неожиданно превращается в едкую сатиру. Юная Николетта предпочла «утехам любви» красавца пажа толстый кошелек уродливого старого господина. Этот сюжет часто использовался во французской поэзии и фольклоре. Танцевальная песня «Николетта» с характерным легким и игривым характером представляет собой скерцо, четкое по конструкции. Три эпизода соответствуют трем встречам, в каждом есть своя особенность, характерность, связанные с определенным обликом персонажа. Хоровая миниатюра начинается с проведения главной темы, ее можно охарактеризовать как тема-рефрен, прохо-

дящая во всех голосах и имеющая разную гармонизацию: от простых параллельных звуков трезвучий до форшлагов при появлении «уродливого, старого господина».

Композитор мастерски использует принцип дублирования. Так, например, в «Николетта» мелодия дублирована в кварту и октаву партиями басов и альтов. Однако в партии теноров Равель дает другой вариант мелодической попевки, заменяя квинтовый скачок секстовым, в результате чего возникают резко звучащие диссонансы кварто-секундового соотношения. Подобный прием хорового изложения является одним из способов передачи текста.

Одной из трогательных, проникнутых глубокой печалью лирических страниц музыки Равеля является второй хор триптиха «Три прекрасные птицы рая». В нем явно прослеживается отклик на события Первой мировой войны с ее горестями и утратами. В этой музыке, искренне выражающей горечь утраты, Равель тонко воплотил свои переживания, о которых рассказывают его письма.

Хоровая миниатюра написана в жанре *complain* – песни-жалобы. В ней ярко выражен рефрен «Далеко на войне мой милый», подчеркивающий печальный и суровый характер песни. Финал произведения, подобно традициям этого жанра, отражает готовность девушки разделить участь своего любимого: «Птица, вонзи мне в сердце клюв – пусть умрет и мое!». Традиция *complain* композитором переосмыслена и воплощена более поэтично; хоровая миниатюра звучит искренне, приближаясь к любовной лирической песне. На передний план в ней выходит соединение самостоятельной вокальной линии – *solo* сопрано и хорового сопровождения, ритмически контрастного вокальному голосу, однако интонационно являющегося его прототипом. В подобном соединении, характерном для народного творчества, ярко проявляется подголосочная полифония, оригинально воплощенная композитором традицией разнотемной *chanson* XVI в.

В хоровом номере «Три прекрасные птицы рая» ярко проявляется характерная особенность «фонизма» равелевской гармонии, отличающейся изысканной красочностью, терпкостью и одновременно мягкостью звучания. Композитор использует квинтовые, квартовые параллелизмы, «утолщения» мелодиче-

ской линии в секунду или септиму, искусно применяет септаккорды, их обращения, а также нонаккорды.

Третий хор «Больше в лес мы не пойдем» представляет собой еще одно хоровое скерцо – яркого, искрометного характера, полного живости и задора. Морис Равель в этом сочинении использует прием народного исполнительства «parlando» (говорком), благодаря чему музыка в определенных моментах приобретает характер скороговорки. Диалоги между «старухами и стариками», «девушками и юношами» образуют порой сложные голосовые сплетения. В них огромная роль отводится красочным ладотональным эффектам, способствующим динамизации песни.

В этом феерическом рондо композитор, отражая некоторые приемы старинной полифонической техники, мастерски использует эффекты перекличек и перехватов голосов – соло и хора, противопоставление различных хоровых групп. Фактурное развитие в произведении основано на утолщении монодии путем дублирования интервала кварты.

Важнейшую роль хор играет в опере «Дитя и волшебство», написанной на либретто сказки Сидони Коллёт. В этом сочинении композитор обращается к детской тематике, мечтая подарить детям волшебную оперу. В ней игрушки, исполняя основную роль в истории о непослушном мальчике, вместе с животными и фантастическими персонажами перевоспитывают главного героя. Произведение обращено не только к детям, но и ко взрослым; в нем композитор говорит о том, какое целительное воздействие на душу ребенка оказывает природа сказки, содержащая в себе глубокие моральные истины.

Автор музыки называл свою оперу сказочной феерией, отмечая ее близость с американской опереттой. Оперетту и сказочную феерию сближают отчетливо проступающие черты эстрадности. Они ярко проявляются в дуэте Чайника и Чашки – изящном фокстроте, а также в сцене Учителя арифметики, в сопровождении подвластных ему цифр, представляющей собой великолепное динамичное и остроумное скерцо, переходящее в галлоп, где также явно ощутимо влияние французской эстрады. Равель очень активно осваивал новую танцевальную ритмику. Вместе с тем опера наполнена романтической фантастикой, экзотикой, в ней присутствуют также и страницы классической

пасторали, что, несомненно, выходит за пределы жанра оперетты. Композитор принципиально прибегает к сложным музыкально-творческим решениям, смешивает и сталкивает различные стилевые пласты, тем самым открывая путь к «полижанровым» формам музыки.

Хор участвует во втором акте оперы – картине ночного сада. В ней ярко обрисована, и по хоровому, и по оркестровому колориту, живописная звуковая картина, наполненная щебетанием, шорохами, призрачными отзвуками, создающими поистине сказочную феерию. В ней царит живая природа: деревья, летучие мыши, белка, соловей, стрекоза, лягушка. Эта сцена по своей изысканности колорита раскрывает звукопись импрессионистического стиля. В сложном сплетении хоровых партий обнаруживается своеобразная полифония. В хоровом звучании, так же как и в оркестре, важное место занимают элементы иллюстративности и звукоподражания. В качестве примеров могут выступать хор стонущих деревьев с его глассандирующими квинтами, а также множество «вальсов стрекоз и бабочек» – серьезных и комических, элегичных и скерцозных.

Заканчивается произведение подобием многоголосного мадригала, воспевающего и прославляющего добрые чувства, пропавшие у мальчика. Музыка его прозрачная, нежная, она необыкновенно тонко передает атмосферу доброжелательности и тепла. Несмотря на полифоническое изложение, хоровая ткань остается ажурной и легкой. Переменный размер вносит в музыкальную палитру оживление и разнообразие. В хоровой партии часто встречаются необычные для того времени политональные эффекты, колористические приемы: групповое *glissando*, вокализация, говорок без точной интонации, шепот.

Ярко новаторское творчество Дебюсси и Равеля всколыхнуло музыкальную жизнь Европы, оно значительно повлияло на стиль многих композиторов XX в., раздвинув рамки традиционных норм техники письма и вызвав к жизни новые художественные направления и течения.

Тема 14. Неоклассический период в хоровой музыке западноевропейских композиторов XX в.

Франсис Пуленк (1899–1963) – композитор, пианист, критик, одна из наиболее значительных фигур среди французских музыкантов минувшего столетия. Он был самым молодым, едва перешагнувшим порог своего двадцатилетия, участником творческого союза французской «Шестерки», в которую входили Артюр Онеггер, Дариус Мийо, Жорж Орик, Луи Дюрей, Жермен Тайфёр.

Франсис родился в Париже в богатой и известной семье крупного промышленника. Мать Франсиса была первой его учительницей музыки, передала сыну свою безграничную любовь к музыке, преклонение перед музыкальными гениями – Вольфгангом Амадеем Моцартом, Робертом Шуманом, Францем Шубертом, Фридериком Шопеном.

В 1910 г. из-за наводнения в Париже семья Пуленков переезжает в Фонтенбло. В этот период особенно усилилась тяга мальчика к постижению вокальной музыки, он подолгу сидит за роялем, изучая романсы Шумана, Форе, Дюпарка, Дебюсси. С пятнадцати лет музыкальное образование юноши продолжалось под руководством пианиста Рикардо Виньеса и композитора Шарля Кёклёна, приобщивших молодого музыканта к современному искусству, творчеству Дебюсси, Равеля, а также новым музыкальным веяниям, искусству Стравинского и Сати.

Пуленк жил и работал в нелегкое время, он был современником обеих мировых войн: в Первой участвовал солдатом, Вторую пришлось наблюдать глазами жителя оккупированного Парижа, глазами очевидца нацистских зверств. Эти трагические события помешали ему поступить в консерваторию, однако на музыкальной сцене Парижа Франсис появился достаточно рано. Так, в 1917 г. молодой композитор дебютировал на одном из концертов со своим произведением «Негритянская рапсодия», написанным для баритона и инструментального ансамбля. Это сочинение имело такой огромный успех, что Пуленк сразу же стал знаменитым. Вдохновленный, он создает вокальные циклы «Бестиарий» на стихи Гийома Аполлинера, «Кокарды» на стихи Жана Кокто, фортепианные пьесы «Вечные движения», «Прогулки», хореографический концерт для фортепиано с оркестром

«Утренняя серенада», балет с пением «Лани». Уже в ранних сочинениях проявились индивидуальный творческий почерк, существенные стороны темперамента, тонкий вкус композитора, особая окраска музыки, чисто парижская, неразрывно связанная с парижской песней – шансон.

В 1930–40-е гг. Пуленк с увлечением работает в жанрах вокальной музыки; пишет песни, кантаты: «Лик человеческий» для двойного хора а cappella на стихи поэта французского Сопротивления Поля Элюара, «Засуха», «Бал-маскарад», крупные хоровые сочинения на духовные тексты: Месса G-dur, «Литании Черной мадонне» для женского хора и органа, «Четыре покаянных мотета». В 1950-е гг. создает духовную кантату «Stabat Mater», «Gloria» для солиста, хора и оркестра, «Четыре рождественских мотета». В этих произведениях, разноплановых по стилю, ярко воплотились традиции французской хоровой музыки различных эпох – от Гийома де Машо до Гектора Берлиоза.

Пуленк проявил себя великолепным мастером-драматургом в оперном жанре. В его первой опере-buffa «Грудь Терезия» на текст фарса Гийома Аполлинера – веселой, легкой, фривольной – отразилась склонность композитора к юмору, шутке, эксцентризму. Две другие оперы созданы им в ином жанре – это драмы с глубоким психологическим развитием. Так, опера «Диалоги кармелиток», написанная на либретто Жоржа Бернаноса, раскрывает трагическую историю гибели, героическую жертвенную смерть во имя веры обительниц кармелитского монастыря во времена Французской революции. Опера «Человеческий голос», написанная по драме Жана Кокто, представляет собой лирическую монодраму, в ней звучит живой, трепетный голос покинутой женщины.

В последние годы жизни композитором были написаны цикл песен «Жребий» на слова Мориса Карема, монолог для соло сопрано и оркестра «Дама из Монте-Карло», начата композиция «Ответы теней» для соло сопрано, смешанного хора и оркестра, две сонаты – соната для гобоя и фортепиано, посвященная памяти Сергея Прокофьева, и соната для кларнета и фортепиано – памяти Артюра Онеггера. 30 января 1963 г. в период большого творческого подъема, в разгар концертных гастролей внезапный сердечный приступ прервал его жизнь.

Среди сочинений Пуленка – кантата «Засуха» для смешанного хора в сопровождении оркестра; написана на слова Эдуарда

Джеймса. Кантата состоит из четырех частей («Саранча», «Покинута деревня», «Обманчивое будущее», «Скелет моря»), описывающих стихийное бедствие – засуху, постигшую людей некогда плодородной долины, а теперь опустошенной, ставшей пристанищем и царством саранчи. Художественные образы: всепожирающая Саранча, злобный вихрь засухи, оставляющие за собой мертвое пространство – не могут не вызвать у публики военного времени ассоциаций с обстоятельствами их жизни в условиях войны.

В кантате «Засуха» композитор показал себя опытным мастером, великолепно владеющим хоровым письмом: он использует хоровое *tutti*, *divisi* во всех партиях, особенно в кульминационных моментах, переключки как отдельных групп, так и солистов, чередование партий, близких по тембру (тенора – альты), или противопоставление разных (басы – сопрано), унисоны с оркестром, хоралы *a cappella*. Пуленк применяет удобную tessitura, позволяющую хору прозвучать в полную силу.

Композитор использует преимущественно гармоническое изложение, однако встречаются переключки хоровых партий и солирующих голосов, оживляющих музыкальную ткань. Богаты гармонические краски: наряду с намеренно архаическими моментами в кантате присутствуют и современные гармонические построения – разного рода хроматические, резко диссонирующие аккорды и последовательности, громоздкие созвучия, параллельное движение интервалов нон и септим. Пуленк, не выставляя знаков альтерации при ключе, наполняет оркестровую партию всевозможными хроматизмами, нередко совмещая в одновременном звучании расщепленные тона. Многие мелодические построения в кантате построены в духе старинных напевов, архаических ладов и григорианских хоралов. Введением хроматических, резко диссонирующих аккордов, обостренно экспрессионистических приемов композитор достигает поставленной цели – изображения катастрофы, трагедии.

Чутко следуя за стихотворным текстом поэмы, воплощающей картину бедствия, композитор часто изменяет метр, практически в каждом такте. Использует яркие изобразительные приемы: остинатные фигуры в аккомпанементе, имитирующие полет саранчи; колокольные набатные звоны (первая часть); мерную маршевую поступь населения, покидающего деревню

(вступление ко второй части); прием аллитерации (главным образом в тексте), подчеркивающий свистящие и шипящие слоги, являющиеся выразительным штрихом в обрисовке самой засухи.

Что касается формы, то каждая отдельная часть кантаты довольно мозаична. Первая часть «Саранча» представляет собой несколько контрастирующих друг другу эпизодов, включающих оркестровое вступление, хоровые разделы *tutti*, соло, диалог, которые звучат то с нарастающим напряжением, то, наоборот, ослабевающим. В других частях обнаруживаются элементы репризности, часто неточной: примером может служить оркестровое обрамление второй части, а также строфическая форма третьей, где точно повторяется – каждый раз на терцию выше – лишь первая фраза, благодаря чему дальнейшее развитие обновляется. Большое значение во всех частях имеют коды и заключения-послесловия. В финальную часть кантаты Пуленк, не повторяя дословно тем предыдущих частей, вводит мелодии, близкие, родственные звучавшим ранее, при этом автором сохраняется первоначальная последовательность тем. Так, в финале первого раздела, выдержанном на органном басу, содержится реминисценция из «Саранчи»; второй раздел почти полностью повторяет мелодию из «Покинутой деревни»; третий – напоминает тему третьей части кантаты «Обманчивое будущее».

Сильная живописующая музыка полна драматического пафоса. «Трагическая по содержанию, рисующая огромное народное бедствие, кантата не оставляет чувства тоски и безысходности: этому во многом способствуют напористость и активность музыки, элементы трагического гротеска в образе Засухи, стремительное динамическое развитие, волевое завершение кантаты» (И. Медведева).

Кантата «Лик человеческий» повествует о тяжелом и трудном времени фашистской оккупации, передает горестные мысли и чувства французского народа, его ненависть к поработителям, веру в победу, свободу и независимость. Сочинение написано для двойного хора а cappella на стихи Поля Элюара, вошедшие в сборник «Поэзия и Правда. 1942». Поэт французского Сопротивления писал свои стихи в глубоком подполье и под вымышленным именем переправил их Пуленку. Кантата состоит из восьми частей: «Из прожитых мною вёсен», «Люди здесь

собрались», «Тише, чем тишина», «Будь терпеливой», «Смеясь над небом и планетой», «Страшна мне ночь», «В черном небе нависла туча», «Свобода», – воплощающих то нежное обращение поэта к своей Родине, то презрение к захватчикам. В художественной концепции этого произведения акцентируется мотив христианской веры, любви и гражданской свободы. В кантате четко выделяются сквозные жанры: хорал, песня, марш. Они определяют образно-драматургические линии: вечность символизирует хорал, народ отражается в песне, а трагедия и борьба – в марше.

Каждое слово в стихах звучит с неизменной рельефностью, будь то распев или речитатив. Пуленк не задействует солистов, это своего рода коллективный голос народа. Разнообразие достигается путем перекличек и чередований отдельных хоровых партий, групп, а также двух хоров, сливающихся в мощные tutti в кульминациях. Пуленк часто делит басовые и сопрановые партии: в кульминационных моментах композитор использует шестнадцатиголосие за счет дополнительного деления партий, чаще же звучит гармоническая вертикаль двенадцатиголосия. Сложность исполнения этого произведения состоит в полифонической насыщенности ткани, в трудностях интонационно-гармонического языка, а также певческой техники. Партитуру кантаты отличают яркость и разнообразие красок музыкальной палитры. Пуленк акцентирует внимание не только на гармонических, но и на мелодических тонкостях, делая пометки около каждой фразы, как ее следует исполнить певцу или дирижеру.

В первой части кантаты «Из прожитых мною весен эта всех страшнее была...» Пуленк повествует о самых тяжелых и мрачных днях своей жизни. Широкая суровая мелодия, омраченная темной тональностью h-moll, густым тембром низких голосов, образно воплощает трагическую картину – крик отчаяния. Однако композитора не покидает надежда, вера в освобождение – «Всегда мне нужна надежда, страшно быть мне без нее»; «Все же среди людей есть друзья... И мы сильны, когда мы вместе...». Последняя фраза звучит уже как отзвук будущего гимна. Хоровые партии получают самостоятельность, очень часто превращаясь в свободные мелодизированные построения.

Вторая часть кантаты «Люди здесь собрались» посвящена памяти погибших бойцов, она особенно сложна в исполнении:

в быстром темпе возникают терпкие созвучия малой и большой секунд или двух больших секунд подряд, вступления одного и второго хоров постоянно чередуются, часто меняется размер. Создается впечатление молящейся, шепчущей слова толпы людей по усопшим. В этом номере звучит лейтмотив, который появится еще дважды – в третьем и седьмом номерах.

Далее открывается пейзажная картина третьей части кантаты «Тише, чем тишина»: «В темном забвеньи мрака... тонкий яд сонных цветов... ночь насылает на спящих». Вступление очень тихое, в низком регистре, постепенно наступает мощное динамическое нарастание, сменяющееся звуковым спадом; окончание хоральное, на нежном светлом аккорде Es-dur. Композитор намеренно использует аккорды с параллельными квинтами и октавами.

В четвертой части кантаты «Будь терпеливой, дорогая... Готовь же для отпущения мое рождение в мир» – обращение к родине: музыка наполнена чувством надежды и уверенности. Композитор использует как переключки хоровых партий, так и общехоровое tutti.

В следующем номере «Смеясь над небом и планетой» отражена недвусмысленная насмешка над «мудрецами-завоевателями». Здесь Пуленк также для раскрытия образа прибегает к приему переключек хоровых партий, перебрасывая пласты гармонических вертикалей последовательно то в один, то в другой хор, делая пометку на партиях исполнителей. В этой части – три куплета, средний носит характер разработки.

Одной из лучших страниц партитуры по мелодизму называется шестая часть «Страшна мне ночь», где ведущая партия сопрано, исполняя нежную и печальную тему, сопровождается едва слышимым звучанием других партий.

Хроматическая тема седьмой части «В черном небе нависла туча» носит напористый характер, обличая силу зла. Автор текста сравнивает эту силу со змеей – «словно жалом угрожая и шипя». Такое сравнение в музыке передано изложением основной темы – извилистой и переменчивой, что подчеркивается частой сменой лада. Двойные хоры перекликаются между собой терпкими вертикальными комплексами, линейными напластованиями, символизирующими мрак и горе, которые затем внезапно прерываются. В тишине еле слышно доносится светлая

песня надежды, она постепенно крепнет, превращаясь в торжественный гимн, имитирующий звон колоколов.

Восьмая часть прославляет Свободу – это восторженная ода, предвестница победы, кульминационная точка всего развития, ликующий апофеоз. В двух последних номерах кантаты представлены два противоречивых образа – врага и Родины, порабощения и Свободы.

В духовных произведениях для хора *a cappella*: Мессе G-dur, хоровых циклах для смешанного либо мужского хора «Четыре покаянных мотета» (1938–1939), «Четыре рождественских мотета» (1951–1952), «Четыре маленькие молитвы св. Франциску Ассизскому» (1948), «Лауды св. Антонию Падуанскому» (1957–1959) – выявляется своеобразный стиль письма Пуленка: от архаичного звучания церковных молитв в духе григорианских песнопений до декоративного стиля французского классицизма; от модальной гармонии прошлых веков до современной гармонии.

Духовные сочинения Пуленка тесно связаны с общественно-политической жизнью страны. Многие художники того времени, пытаясь уйти от суровой действительности, обращались к философско-духовным темам, взывая к общечеловеческим гуманистическим ценностям. Отметим, что духовные произведения Пуленка не замыкаются в узком мире церковных образов. Они отличаются широтой, проникнуты глубиной мысли, наполнены земными чувствами и переживаниями; они просты и человечны, лишены религиозного фанатизма.

Композитором было написано много светской хоровой музыки, для которой характерна песенность как определенная жанровая разновидность. Среди них хоры на стихи Аполлинера и Элюара, пять трехголосных детских хоров, «Песни Франции» для смешанного хора без сопровождения. В хорах, операх, песнях, романсах Пуленк предстает как замечательный мелодист. Песенность Пуленка связана с вокальностью, богатством, напевностью и красочностью французского языка. Хоровые и вокальные партии в опере очень выразительны, насыщены богатейшими нюансами.

Прекрасными образцами вокальной лирики Пуленка являются хоры «Грусть» на стихи Элюара из цикла «Семь песен», «Белый снег», «Мари». Музыка в хоре «Грусть», например, прони-

зана нежностью, трепетностью, в ней отражается малейшая смена настроения. Характерной чертой хорового стиля является постоянное чередование мажора и минора, их сопоставление, мелодизированность хоровых партий, разнообразие типов построения мелодии. В формообразовании Пуленк, как правило, отталкивается от текста, что порождает некоторую «рваность» формы, частая смена размера, практически в каждом такте, а также темпа создает определенную сложность для исполнения его произведений. Композитор в полной мере использует тембральные возможности смешанного хора, сочетает сольные и туттийные эпизоды. Особое внимание уделяет штрихам, нюансировке, речитативности, динамике, характеру исполнения, часто мы видим в партитуре такие ремарки, как «нащептывания», «глухо», «чисто и светло», «вспышкой», «светло, но без грусти» и др.

Для хоровой миниатюры «Белый снег» характерна тонкая звукопись. Композитор в звуковом пейзаже добивается выразительных эффектов хоровой фактуры: использует «чистые тембры», богатство ритмических формул, прихотливость ритма, связанные с передачей изменчивости состояния образов природы, что требует от исполнителей не только вокально-хоровой техники, но и высокой исполнительской культуры, вкуса, артистизма.

В хоре «Мари», написанном на стихи Аполлинера, ярко проявился мелодический дар композитора. Сочинение написано в жанре хоровой миниатюры, форма произведения строфическая. Музыкальный материал произведения излагается в гомофонно-гармонической фактуре, иногда сочетаясь с полифоническими эпизодами. Композитор использует переменный размер 2/4 и 3/4. Произведение впечатляет большим разнообразием использования вокально-хоровых возможностей: тембральных, ритмических, динамических (от *ppp* до *fff*), гармонических, интонационных.

В этих сочинениях Пуленк соединяет разные типы хоровой фактуры: мелодико-моноподическую, мелодико-гармоническую и полифоническую (имитационную), сочетает классический и свободный стили письма. Композитор практически не применяет колористические приемы, так как главным для него является поэтический текст, он стремится к его детализации, используя

для подчеркивания отдельных слов гармонические и мелодические краски.

По словам Б. В. Асафьева, музыке Пуленка «присущи ясность, здравость мышления, задорный ритм, искренняя веселость и радость жизни, меткая наблюдательность, эластичность и мерность движений, чистота рисунка, сжатость и конкретность изложения – все эти качества чисто французского искусства».

В своем творчестве Пуленк развивал неоклассические черты, в которых национальное начало сочеталось с опорой на классические традиции. «Французским Шубертом» называли композитора современники благодаря его камерно-вокальным сочинениям. Его музыка отличается лиричностью, мелодизмом, выразительностью интонаций, ясностью гармонии, тональной определенностью, строгостью формы. Стиль композитора сформировался под влиянием классической музыки Гайдна, Моцарта, Скарлатти, французских клавесинистов и также современной ему музыки XX в., а именно своеобразного композиторского почерка Игоря Стравинского.

Артюр Онеггёр (1892–1955) – выдающийся швейцарско-французский композитор, музыкальный критик, один из наиболее прогрессивных художников современности.

Родился композитор во французском г. Гавре в семье швейцарского коммерсанта. У мальчика рано проявились музыкальные способности. Мать была пианисткой-любительницей, часто играла произведения Бетховена; отец обладал хорошим голосом, увлекался оперой и иногда с детьми посещал гаврский театр. Первоначально Артюр занимался музыкой самостоятельно, в 13 лет начал изучать гармонию с церковным органистом Робертом-Шарлем Мартеном и осваивать скрипку под руководством Сантрея.

В 1909 г. юноша поступил в Цюрихскую консерваторию, а спустя два года перевелся в Парижскую консерваторию, где обучался у известных французских педагогов и композиторов: по классу скрипки у Люсьена Капе, теории музыки у Жедальжа, по дирижированию у Венсана д'Энди, композиции и оркестровке у Шарля-Мари Видора. В период с 1914 г. по 1916 г. годы Онеггер служил в пограничных войсках Швейцарии, после службы вернулся в консерваторию, окончил ее в 1918 г.

К этому времени Артюр является уже автором первых серьезных сочинений: струнного квартета и симфонической поэмы «Песнь Нигамона». В 1916 г. он присоединяется к организованной Эриком Саті группой «Новые молодые», участвует в серии коллективных концертов этой группы. В начале 1920-х гг. Онеггер со своим другом Дариусом Мийо вступает в так называемую группу «Шести» («Шестерку»), организованную на основе сообщества «Новые молодые», однако после ее быстрого распада избирает свой собственный путь.

Композитор работает в оперно-ораториальном жанре, пишет известные оратории «Царь Давид», «Юдифь», «Крики моря», оперы-оратории «Жанна д'Арк на костре», «Николя из Флю», «Христофор Колумб», оперу «Антигона», ораторию-кантату «Пляска мертвых», триптих «Три поэмы Клоделя», которые принесли ему славу и известность. Среди симфонических произведений выделяются поэма «Гораций-победитель», оркестровые пьесы «Пасифик 231. Симфоническое движение № 1», симфонические поэмы «Песнь радости», «Регби», Прелюдия к «Буре Шекспира», «Симфоническое движение № 3», музыка для театра, кинематографа, а также камерные сочинения.

Композитор проникается идеей создания «новой музыки», сильнейшее влияние на его творчество оказывает своеобразный и оригинальный стиль Игоря Стравинского, музыку которого Онеггер глубоко изучал и написал о ней большое эссе. Помимо композиторской деятельности, Онеггер был известен и как литератор, талантливый критик и оригинальный мыслитель, им написаны три публицистические книги, критические статьи, автобиографический труд «Я – композитор».

В 1941 г. во время фашистской оккупации композитор отказывается покидать родной г. Париж и продолжает писать. Основным сочинением этого мрачного тяжелого периода является Вторая симфония для струнного оркестра с трубой, состоящая из трех частей, символизирующих смерть, скорбь и освобождение. В годы войны им написан также балет «Призыв гор».

В послевоенные годы Артюр Онеггер находится на вершине славы и признания. В 1948 г. философский факультет Цюрихского университета присвоил ему степень доктора honoris causa с мотивировкой: «Смелому пионеру и великому композитору во всех областях музыкального творчества». Композитор стано-

вится президентом Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки, а также основателем и президентом Музыкального совета при ЮНЕСКО. В 1952 г. избран почетным членом Французской академии, удостоен звания Великого офицера ордена Почетного легиона. В течение нескольких лет композитор преподавал композицию в *École Normale de Musique* в Париже.

В последний период своего творчества Онеггер ведет концертную деятельность, пишет свои новые сочинения: трагическую Третью симфонию, которая впоследствии получила название «Литургическая», Монопартиду, Пятую симфонию, отражающие мрачные настроения композитора, наряду с ними светлую Четвертую симфонию, Камерный концерт, «Архаическую сюиту», «Рождественскую кантату».

Скончался Онеггер 27 ноября 1955 г. в Париже после инфаркта.

Французская патриотическая опера-оратория «Жанна д'Арк на костре» стала созвучной настроениям того времени – кануна Второй мировой войны и французского Сопротивления. Задумана она была автором как «грандиозная народная фреска». Основу сочинения составила поэма поэта-мистика Поля Клоделя, трактующего сюжет с позиций религиозного символизма и мистицизма. В поэме реальное сталкивается со сверхъестественным: Жанна д'Арк, ожидая казни, привязанная к столбу, обращается к святым, которые укрепляют ее веру и мужество. Клодель уделил большое внимание народным сценам.

В опере-оратории оригинален тип музыкальной драматургии. «Жанна д'Арк» представляет собой монументальное театрализованное сочинение, сочетающее оперную многоплановую, богатую контрастами драматургию с крупным ораториальным штрихом. Для произведения характерен синтез средневековых представлений, народного театра и баховских «Страстей»; сочинение напоминает средневековые мистерии. Оно повествует о последних часах жизни Жанны д'Арк – национальной героини Франции. Крестьянская девушка в ожидании казни стоит на эшафоте, перед смертью в ее сознании проносятся картины из жизни: крики беснующейся толпы, требующей сжечь «колдунью», церемония оскорбительного католического суда, триумфальный въезд короля, празднование народом победы, воспо-

минания о детстве, родном селе. Католический священник тщетно пытается убедить Жанну отречься от «ереси». Все выше поднимаются языки пламени, героиня слышит голоса неба и умирает, отдав жизнь за свободу своей родины.

Оригинальный прием «наплывов», использованный в сочинении, взят из драматургии кино, при этом «кадры» сгруппированы так, что народные сцены оказались в центре внимания, они расположены рядом с эпизодами, изображающими Жанну в родном селе. Этим подчеркивается идея слитности Жанны с народом.

Массовые сцены написаны композитором в оперной традиции, однако в ораторию привносятся и черты драматического спектакля: роль главной героини, Жанны д'Арк, разговорная, она поручена драматической актрисе. В диалогах Жанны и брата Доминика комментируется действие, хотя сама героиня в основных сценах не участвует – они проходят перед ее глазами. Влияние кино, эпоса, философского обобщения явно ощущается в этой двухплановости действия.

Образ главной героини на эшафоте является «рефреном» всего спектакля, после каждого эпизода действие возвращается к исходному моменту. В музыке этого ораториального сочинения нет мрачной безысходности, несмотря на трагизм образа. Массовые народные сцены праздника, ликования, посвященного победе отряда Жанны д'Арк в битве за осажденный англичанами Орлеан, богатство и разнообразие показа жизни народа озаряют своим светом мученический подвиг Жанны – ее личная драма становится оптимистической трагедией.

Необходимо отметить еще одну особенность драматургии оратории – наложение контрастных эпизодов – начало одного на конец другого, совершенно иного по содержанию. Подобный прием называется драматургией стретт, наложений; благодаря ему усиливается динамика, ускоряются темп и напряженность развития сквозного действия.

Действие предваряет пролог, представляющий собой самостоятельную музыкальную картину – своего рода заставку, где упоминаются исторические судьбы Франции, раскрывается предыстория подвига Жанны. Картина, распадающаяся на ряд эпизодов, необычайно сильна по своему воздействию. Она начинается зловещей извилистой мелодией, с трудом пробираю-

щейся сквозь препятствия синкоп, в исполнении низких фаготов и кларнетов, которым вторят засурдиненные тромбоны на фоне тихой гудящей педали струнных басов. Мужские и низкие женские голоса стонут: «Мрак, мрак!», оплакивая беспросветную судьбу Франции, угнетенную, раздираемую войнами. В следующем эпизоде, будто стряхивая оцепенение, в энергичном порыве устремляется хор, он поддерживается ритмически сильными, акцентированными ударами оркестра. В этом бурном потоке композитором передана мольба о спасении. В ответ на эту мольбу в наступившей тишине чтец внушительно провозглашает: «Это была девушка по имени Жанна». В дальнейшем, сменяя друг друга, звучат фигурированные построения взволнованного характера, маршеобразные хоры, трагические возгласы и наконец появляется один из лейтмотивов – светлая «колокольная» тема. Каждый раз, после сменяющейся картины бедствий страны, чтец снова повторяет: «Это была девушка по имени Жанна». В прологе оратории утверждается главная мысль о героической миссии девушки.

Первая картина «Голоса неба». Жанна одна на эшафоте, в ее душу закрадывается мучительный страх предстоящей физической пытки. В очертаниях темы соловья, сливающейся с гармоническими звуками хорала, проскальзывает надежда; в них обнаруживаются интонации народной французской песни «Тримазо», играющей в произведении основную роль. Но мимолетная надежда затмевается криками и воплями неистовствующей толпы: «Еретичка... ведьма... вероотступница... враг бога... враг народа! Предать ее сожжению!».

Сцена суда в оратории воплощена композитором в духе фарса. Гротескно представлены выступления католических священников: икание осла, бляение баранов. В банальном вальсике свиньи чередуются джазовые синкопы с латинским *cantus firmus*'ом. Выкрики грубых животных соединяются с пародиями на священные тексты и безумным смехом толпы, наблюдающей это зрелище.

Авторы оратории оригинально показывают политические интриги под видом игры в карты: четырех королей – Франции, Англии, Бургундии и Смерти, которых сопровождают четыре королевы – Глупость, Тщеславие, Жадность и Разврат. Они, легкомысленно забавляясь, проигрывают в карты жизнь девуш-

ки. Композитор использует яркие образы-аллегии: гавот в звучании клавесина чередуется с характеристичными портретами Глупости, Тщеславия, Смерти, помпезно шествующих в ритмах полонеза.

В следующем эпизоде, выступающем в наложении на предшествующий, доносятся мрачные заунывные призывы фанатичных монахов: «*Comburetur igne*», к которым присоединяются зловещие звоны колоколов, леденящее дыхание смерти... Однако все ближе и все более властно пробивается звучание других, «добрых» колоколов сельской церкви из Жанниного детства. Ясные, мелодические интонации святых Катерины и Маргариты напоминают Жанне о ее миссии.

Внезапно появляется новое наложение: к полнозвучным густым колокольным перезвонам, а также юбилейным маленьким колокольчикам присоединяется величественный марш коронационного кортежа короля. Мотив «колоколов» имеет характерную народную окраску, построенную на интонациях народной песни «*Carillon de Laon*» («Лаонский перезвон»).

Без перерыва и снова в наложении композитор ярко разворачивает сцену народного праздника с традиционными народными играми: завораживающим размахом звучит песня-хоровод, по интонациям близкая к «Карманьоле», она подводит к зажигательной польке. Эпизод полон контрастных элементов: однообразная, бескрасочная мелодия григорианского хора поглощается помпезной темой королевского марша, к которой присоединяется колокольный звон.

Внезапно в действие вторгается новый драматический поворот – в разгар праздника резким контрастом звучат крики обезумевшей толпы: «Ведьма, еретичка!» – возвращается трагическая реальность. Далее к Жанне приходят видения из ее счастливого детства: она снова бежит по бескрайним полям, вдыхает аромат полевых цветов, слушает пение птиц, вместе с подружками водит хороводы и поет старинную лотарингскую песенку-веснянку «Тримазо»: «Это май, прекрасный месяц май». В светлом эпизоде раскрывается лирический облик Жанны – не прославленной героини, а милой, обаятельной, простой крестьянской девушки.

Образ Жанны представлен в оратории двумя лейтмотивами – мотивом народной песни «Тримазо» и колокольным звоном,

олицетворяющим образы святых Катерины и Маргариты; эти лейтмотивы находятся в постоянном контрапунктическом переплетении. Вера главной героини отождествляется с гражданским долгом, подвигом во имя независимости родины и лучшей доли своего народа.

Девятую картину Клодель назвал «Меч Жанны», ассоциируя силу веры героини с ее оружием. Тема «веры или колокольного звона» по интонациям очень близка народной песне «Прекрасный месяц май», что придает образу Жанны оттенок особой трогательности, чистоты, особенно в тот момент, когда она поет перед самой казнью.

Кульминацией оперы-оратории является финал «Жанна в пламени». Сцена заполнена толпой народа: одни выкрикивают проклятья «колдунье», а другие твердо верят в ее невиновность. Хоровое фугато, изображающее «обвинителей», передано композитором тревожными ритмами, которые сталкиваются с беспокойной взволнованной мелодией «сочувствующих». Момент психологического накала прерывается мрачной темой смерти: вокруг столба разгорается пламя. В это время звучит мрачная песнь францисканцев «Гори, брат наш, огонь». Напряжение возрастает и достигает своего апогея в тот момент, когда пламя скрывает девушку от глаз разъяренной толпы. Последние слова Жанны: «Этот страшный большой огонь будет моим брачным одеялом!» – полны страха, бессилия и страдания.

Финальная тема хора «Самая большая радость – умереть за тех, кого любишь» проникнута спокойствием и умиротворением, она напоминает колыбельную, ее отличают красочные модуляции. В заключении последний раз благоговейно звучит голос соловья – голос надежды и мира.

В музыке Онеггера органически слиты напряженнейшая эмоциональность, критическая мысль, трагизм человеческой судьбы в борьбе высокого духа за независимость, идеалы, этические и эстетические ценности.

Пауль Хиндемит (1895–1963) – крупнейший немецкий композитор, альтист, скрипач, дирижер, педагог, музыкальный критик, теоретик музыки, публицист, поэт, признанный классик музыки XX в. Родился композитор в г. Ханау в семье ремесленника, с девяти лет серьезно занимался игрой на скрипке. В 1908 г. поступил во франкфуртскую Консерваторию Хоха,

где, помимо скрипки, занимался также композицией и дирижированием. В 1915 г. молодому музыканту была предложена должность скрипача в оркестре Франкфуртской оперы, где он и играл до 1923 г. В 1927 г. его пригласили на должность преподавателя композиции в Берлинскую высшую школу музыки.

Во второй половине 1920-х гг. окончательно формируется своеобразный и неповторимый индивидуальный стиль молодого композитора. Музыкальные теоретики, исследователи его музыкального творчества сравнивают жестковатую экспрессию хиндемитовской музыки с «языком деревянной гравюры». Хиндемит часто обращается к музыкальному искусству барокко, что выражается в широком использовании полифонического метода: фуги, пассакальи, техника линейного многоголосия наполняют его произведения разных жанров. Яркими примерами могут служить известный вокальный цикл композитора «Житие Марии» на стихи Райнера Марии Рильке, а также опера «Кардильяк» по новелле Эрнеста Теодора Амадея Гофмана. В этот период созданы циклы камерной инструментальной музыки – сонаты, ансамбли, концерты. В 1930-е гг. Хиндемит пишет глубокую социальную драму – оперу «Художник Матис», которая была запрещена фашистскими властями; впоследствии опера была переделана в одноименную симфонию.

В 1935 г. молодой композитор посетил Каир и Анкару. По просьбе руководителя турецкого государства Хиндемит подготовил материал «Универсальной образовательной программы турецкой полифонической музыки» для всех музыкальных заведений страны, тем самым оказав огромное влияние на развитие музыкальной жизни этой страны. Благодаря усилиям композитора в Анкаре была открыта консерватория. До сегодняшнего дня турецкие музыканты помнят и чтят память Хиндемита.

Конфликт с фашистским режимом послужил длительной и безвозвратной эмиграции Хиндемита. Начиная с 1938 г. композитор жил многие годы в Швейцарии и США, оставаясь верным традициям немецкой музыки. В США он вел большую педагогическую деятельность в Йельском университете, а также в Гарварде; в 1946 г. получил гражданство США.

В послевоенные годы Хиндемит создает много инструментальной музыки: «Симфонические метаморфозы тем Вебера», симфонии «Питтсбургская» и «Serena», новые сонаты, ансамб-

ли, концерты, много хоровых произведений: масштабные сочинения – оратория «Бесконечное» на текст Готфрида Бенна, кантаты «Летят быстрые ангелы» на текст Поля Клоделя, «Внезапно настанет день» на средневековый латинский текст, «Реквием» на текст Уолта Уитмена, хоры а cappella на стихи Райнера Марии Рильке, драматические «Мадригалы» на стихи Йозефа Вайнхебера, песни для хора мальчиков а cappella, хоры на старинные немецкие тексты. Значительным произведением явилась симфония «Гармония мира», которая возникла на материале одноименной оперы.

В 1953 г. композитор вернулся в Европу и поселился в Цюрихе, где преподавал в университете. В этот период он делает многочисленные записи своих сочинений. Умер Пауль Хиндемит в 1963 г. во Франкфурте-на-Майне.

Музыка Хиндемита вобрала в себя характерные черты средневековой, в частности григорианскую монодию, старонемецкие песни, ранние формы полифонического многоголосия, а также черты разнообразных экспериментальных течений XX в. Хиндемит то резко хроматизирует тему, достигая додекафонной зигзагообразности интонирования, то полностью сохраняет диатоническую архаику. Стиль композитора тесно связан с полифонией барокко, с воздействием контрапунктических принципов Баха. Подобно баховским темам главным для композитора является ядро, представляющее собой индивидуализированный мотив декламационного характера, его развертывание в пространственном и временном отношении. В его стиле доминирует неоклассическая тенденция современной музыки.

Одним из самых крупных хоровых сочинений Хиндемита является «Реквием» («Тем, кого мы любим»). Это произведение, написанное в ораториальном жанре на стихи Уолта Уитмена, ярко отражает важнейшие тенденции XX в., новый подход к интерпретации культового жанра. Это сочинение светское, близкое к жанрам кантаты и вокально-симфонической поэмы, в нем полностью отсутствуют основные признаки заупокойной мессы, и лишь в связи с темой и образным строем его можно назвать реквиемом. Основная тема – исконная проблема мира и войны. Поэма Уитмена описывает погребальное шествие, она посвящена памяти президента США Авраама Линкольна, убитого в 1865 г. Реквием Хиндемита, написанный после Второй

мировой войны, посвящен памяти президента «Америки обновленной» – Франклина Делано Рузвельта. Но, по словам К. Чуковского, «самобытная личность национального героя Америки, в сущности, совершенно отсутствует. Это реквием по общечеловеку, плач всякого любящего о всяком любимом».

Поэзия Уитмена привлекла композитора музыкальностью стихов, что проявилось в симфонической логике развития, в лейтмотивной композиции, основанной на чередовании трех символических образов: птицы, сирени, звезды. Появляясь и исчезая, эти образы отражают момент высшей душевной напряженности. Родственность во взглядах художников коренится и в том, что образ смерти, созвучно их мировоззрению, противопоставит земной суете как символ высшей, мудрой, недостижимой при жизни гармонии. В поэме Уитмена смерть не разложение, а «мудрая и благодатная сила природы, вечно обновляющая жизнь вселенной». Философский идеал авторов «Реквиема» – преодоление ужаса смерти, победа над человеческой слабостью.

Все в музыке «Реквиема» пронизано лирическим началом, прежде всего интимность и взволнованная «речь от автора». Тихое, печальное, сосредоточенное вступление и еще более тихий, проникновенный и трогательный финал противопоставят всякой помпезности. Лиризм в музыке усиливается царящей здесь песенной стихией: она находит свое выражение в широте, открытости интонаций, размеренной ритмике, периодичности структур. Кульминационным моментом этой стихии является гимн «Тем, кого мы любим».

В этом песенно-гимническом тоне отражено тонкое душевное откровение. Сочинение наполнено элегической краской прощания, это воплощается в комплексе музыкально-выразительных средств: акцентирование минорного колорита звучания, интонаций, основанных на «вздохах», традиционной терцовости. Взволнованная многозначность лирического чувства, предопределенная выбором стихов, проявляется в минорной гармонизации мажорных фанфар, непрерывном мерцании ладово-гармонических красок, в многозначительности контрастов, в постоянной смене внешне объективного, проявляющегося в аскетизме хоровых построений, и экспрессивно-личного, отраженного в партии солистов.

Хиндемитовский «Реквием» по структуре очень близок баховским «Страстям»: отличается внутренней завершенностью номеров, неторопливостью развертывания композиции, строгой выраженностью колорита, чередованием солирующих партий, хора и оркестра. Некоторые номера «Реквиема», как это и характерно для старинной барочной музыки, открываются инструментальными прелюдиями с проведением основной темы. Хоровые эпизоды, как и в ораториальных сочинениях Баха, трактованы композитором в действенном плане, они являются средоточием конструктивной полифонии.

Образ смерти в «Реквиеме» представлен в различных обликах: она – земля, радость, нежность, экстаз и вечный источник человеческих страданий. Хор и оркестр в этом сочинении не противопоставляются, они взаимодействуют подобно живому организму. Композитор часто опирается на текст, особенно в тех моментах, где нужно конкретизировать музыкальные образы. Для раскрытия главной идеи Хиндемит использует выразительные возможности хора, приподнимая и выдвигая его на передний план.

Среди хоровых сочинений обратим внимание на культовую музыку. Месса для смешанного хора a cappella состоит из шести частей («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei»), они соответствуют основным разделам католического традиционного ординария. В этом сакральном произведении Хиндемит умело сочетает черты средневековой мессы с полифоническими принципами барокко. Практически во всех частях цикла преобладает полифоническая фактура, за исключением нескольких эпизодов, где используется гармонический склад письма. Для культового сочинения характерен силлабический размер стиха; в нем практически нет распевов, исключения составляют эпизоды, в которых используется педальирование – когда на тянущиеся ноты накладываются более мелкие длительности.

В музыке мессы сочетается оstinатный принцип с опорой на хроматическую систему, что явно указывает на родство строгой полифонии с принципами современной техники письма. Оригинальность и свежесть ладового языка хиндемитовских тем сочетаются с подлинными мелодиями григорианских хоралов. В первой части мессы «Kyrie eleison» Хиндемит использует ти-

пичную для своего творчества «кварттовую диатонику». Музыка характеризуется экспрессией, свободой и активностью ритма, гармонической и динамической насыщенностью хоровых и оркестровых голосов. Хоровая фактура первой части очень насыщена, содержит элементы театрализации, которые наиболее ярко проявляются в моменты конфликтных столкновений разных хоровых планов, усиленных гармонически противоречивыми комплексами.

Интересным фактом является то, что двум номерам мессы – «Gloria» и «Credo» – предшествует выписанный композитором ряд звуков, соответствующий кантус фирмус старинной литургии. В своей мессе Хиндемит, в отличие от Стравинского, стремившегося к абсолютной холодности, склонен к экзальтации. Например, часть мессы «Sanctus», являющаяся динамической кульминацией всего цикла, отличается огненной, заклинательной музыкой.

В «Benedictus» композитор использует остинатное проведение темы, одновременно сочетая его с принципом фугирования: первая часть «Hosanna» проходит в секунду, в квинту, через обращение темы, ее стреттное проведение, стреттное совмещение прямого движения с обращением. В целом месса отличается остротой и напряженностью звучания, обилием сложных музыкально-выразительных средств, указывающих на перенесение в голосовое звучание чисто инструментальных приемов.

Интересен хоровой цикл Хиндемита на стихи Райнера Марии Рильке. Особый стиль поэзии Рильке во многом определил музыкальный стиль и форму хоровых сочинений. Исследователь М. Скребкова-Филатова отмечает, что первый номер цикла «Лань» является ярким примером многообразного решения. Общее настроение – созерцательность, живописная и поэтичная картинность в музыке воплощены в образах леса, красоты природы. В хоре преобладает хорально-гармонический склад письма с небольшими имитационными вкраплениями. Характерной особенностью музыкального языка этого номера является яркое использование композитором развитой диатоники A-dur с различными видами септаккордовых и нонаккордовых разновидностей побочных ступеней. В таком аккордово-гармоническом складе отчетливо выделяются кварттовые гармонии, звучащие

удивительно прозрачно, в них заложен «генетический код» всего цикла.

При сравнительно небольших изменениях в ладогармоническом, интонационно-мелодическом и ритмическом развитии музыкальная ткань существенно меняется, одни элементы ее акцентируются, другие же уходят в тень. В партитуре ясно прослеживается принцип комплементарности, взаимодополнения, внутри которого силы действуют как в параллельном, так и в противоположном направлении.

Во втором номере цикла «Лебедь» большое значение для создания прекрасного образа имеет метроритмическая и темповая организация. Темп *lento*, сочетающийся с паузами, придает музыке, с одной стороны, текучий, еле подвижный характер, а с другой – воздушность и легкость. Композитор очень тонко рисует светлую, живописную, поэтическую картину, прозрачную фактуру, преимущественно тихую динамику с частым использованием подвижных нюансов. Хиндемит олицетворяет в образе прекрасного лебедя зыбкость и изменчивость человеческой души.

Общий колорит хорового номера «Весна» поэтичный, нежный, умиротворенно-спокойный. Хор имеет стройную форму – в основе лежит простая репризная двухчастная структура. Спокойный, светлый, безмятежный характер первой части создается композитором за счет развитого ладогармонического колорита – богато хроматизированной диатоники тональности *As-dur* с использованием септаккордовых и нонаккордовых побочных ступеней, обилия квартовых созвучий. В этом номере ясно прослеживаются арочные связи с хором «Лань». Особую неповторимость и свежесть создают понижающиеся варьированные диатонические ступени, ведущие к тому, что сквозь основную тональность *As-dur*, как бы мерцая, просвечивает фригийский *as-moll*, а также очерчивается миксолидийский *As-dur*. Вторая часть отличается резкими неожиданными и быстрыми сменами изложения, диссонирующими минорными красками вертикалей. В партитуре появляются краткие реплики, отрывистые возгласы, контрастирующие друг с другом, горизонтальные линии разрываются, превращаясь в точки. В репризе проходит каноническая секвенция, отличающаяся большим расслоением пластов, чем было в аналогичных местах первой части. Ладогармо-

ническое строение репризы опирается на диатонику, усиливая ее значение по сравнению с первой частью.

Для стремительного, неуловимого образа хора «Все пролетает» большое значение имеет темп *vivo*, а также четкая ритмическая структурная организация с преобладанием рисунков, не допускающих потери пульсации восьмыми длительностями.

Хиндемит в хоровом цикле часто использует переменные размеры, что напрямую связано с текстом, ритмом стиха. Образы стихотворного текста композитор иллюстрирует, проецируя на все, начиная от мелодики и заканчивая многообразными фактурами и формой. Гармонический язык его хоровых миниатюр очень разнообразный, особые краски в звучание вносят частые смены тональностей, атональность, присутствие аккордов нетерцового строения, наличие множества проходящих звуков. Мелодии этих хоровых сочинений опираются на изысканные гармонии, которые меняются неожиданно, подобно бликам света; особую остроту звучанию придают движущиеся параллельные кварты и квинты. Хоровая фактура произведений имеет инструментальную природу: отличительная особенность построения форм состоит в постоянной смене фактур, причем меняются они не хаотично, а скрупулезно разрабатываются, словно звенья одной цепи. Хоровые миниатюры отличаются линейным голосоведением, современным музыкальным языком и отражают черты стиля неоклассицизма.

Тема 15. «Театр Карла Орфа»

Карл Орф (1895–1982; полное имя Карл Генрих Мария Орф) – немецкий композитор, дирижер, музыковед, педагог. Принадлежит к поколению именитых композиторов XX в. – Пауль Хиндемит, Артюр Онеггер, Дариус Мийо, Сергей Прокофьев). Орф прославился сочинениями для музыкального театра, внес неоценимый вклад в область детского музыкального воспитания.

Родился в Мюнхене в семье офицера. Отец любил музицировать на фортепиано, альте и контрабасе. Мать, будучи пианисткой-любительницей, довольно рано обнаружила у сына талант к музыке и занялась его обучением. В возрасте четырех лет Карл

впервые увидел кукольный театр Петрушки «Касперль-театр», и с тех пор страсть к театру у него только крепла. В девять лет он уже писал небольшие музыкальные отрывки для своего собственного кукольного театра. Любимым занятием было фантазирование, варьирование за фортепиано знакомых песен, подбор к ним своеобразного ритмического и тембрового аккомпанемента.

В период с 1912 г. по 1914 г. обучался в Мюнхенской музыкальной академии, брал уроки фортепиано у пианиста и композитора Германа Цильхера. В 1916 г., получив должность капельмейстера в драматическом театре «Каммершпиле», вел репетиции (фортепиано и с оркестром), дирижировал, суфлировал и освещал, помогал делать декорации, проводил хореографические вечера, сопровождая их на фортепиано или за дирижерским пультом.

В 1917 г. во время Первой мировой войны молодой музыкант был призван на военную службу в первый Баварский полевой артиллерийский полк, а затем, после короткого обучения, отправлен с транспортом пополнения на Восточный фронт. Из-за контузии потерял память, получил тяжелые нарушения речи и движений и после полевого лазарета был отозван в гарнизон как непригодный к строевой службе.

В 1918 г. был приглашен на должность капельмейстера в Мангеймский национальный театр вместо мобилизованного на военную службу прежнего капельмейстера. Позже Орф стал работать в придворном театре великого герцога в Дармштадте. В конце войны театральная жизнь находилась в упадке.

В 1923 г. композитор познакомился с Доротеей Гюнтер, впоследствии создав в Мюнхене, совместно с ней, «Гюнтершуле» – школу гимнастики, музыки и танца. До конца жизни Карл Орф являлся главой отделения в этой знаменитой школе. Занимаясь с начинающими музыкантами, композитор был одержим идеей создания новой педагогической системы. Основным творческим методом музыканта-новатора была импровизация, построенная на свободном музицировании детей в сочетании с элементами пластики, хореографии и театра. Карл Орф считал, что главной задачей педагогов является воспитание в ребенке творческого начала, творческого мышления.

В 1962 г. в Зальцбурге под руководством композитора был создан Институт музыкального воспитания, который впоследствии стал крупнейшим интернациональным центром подготовки музыкальных педагогов и воспитателей для дошкольных учреждений и общеобразовательных школ. Свой бесценный педагогический опыт Карл Орф обобщил в крупном пятитомном сочинении «Музыка для детей и юношества». Сотрудничая с известным инструментальным мастером Карлом Мендлером, композитор ввел специальный, доступный для детей на всех ступенях обучения, инструментарий: особые ксилофоны, металлофоны и другие ударные инструменты. Подобный инструментарий позволял воспитанникам осуществлять элементарное музицирование на музыкальных занятиях. Педагогическая система Орфа стала популярной во многих странах.

Главной своей целью композитор считал создание универсального театра, который был бы понятен всем людям во всех странах мира. В ярких театральных постановках Орфа выразительно сочетаются черты современной драмы и античной трагедии, итальянской комической оперы и средневековых мистерий.

В своем творчестве Карл Орф обращается к крупным вокально-театральным жанрам, среди которых выделяются новаторские сценические кантаты «Кармина Бурана», «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты», входящие в трилогию под общим названием «Триумфы. Театральный триптих». Композитором созданы также пьесы «Сон в летнюю ночь» по Уильяму Шекспиру в переводе Августа Вильгельма Шлегеля, народные сказочные комедии «Луна», «Умница» («История о короле и умной женщине») на сюжеты сказок братьев Гримм и «Хитрецы» («Астутули») по пьесе Сервантеса «Театр чудес». После Второй мировой войны Орф написал две оперы-трагедии – «Антигона» и «Бернауэрин».

В 1950-е гг. композитором были созданы еще две античные трагедии – «Царь Эдип» и «Прометей». В последний период творчества Карл Орф обращается к сценическим духовным сочинениям, которые, подобно «Триумфам», составляют триптих: это пасхальное представление «Мистерия воскресения Христа», рождественское представление «Чудо рождения Младенца» и ночное бдение о Страшном суде «Комедия на конец времен».

Эта трилогия является последним крупным произведением композитора, в нем автор использовал мистические тексты на греческом, немецком и латинском языках.

Умер Карл Орф в 1982 г. в Мюнхене, похоронен в бенедиктинском монастыре в Андексе.

Настоящий успех и признание принесла композитору его сценическая кантата «Кармина Бурана», написанная для хора, солистов, танцоров и оркестра, ставшая впоследствии первой частью триптиха «Триумфы. Театральный триптих». Основу кантаты составляют латинские и немецкие песни, стихи из рукописи поэзии средневековых странствующих поэтов, найденной в монастыре в Бенедиктбойерне, опубликована в 1847 г. исследователем баварских диалектов Иоганном Андреасом Шмеллером. «Кармина Бурана» – так назвал Шмеллер песенный сборник поэтов XII–XIII вв., эпохи раннего Ренессанса. В одноименной кантате композитор использовал стихи средневековых миннезингеров, вагантов и голиардов (бродячих певцов), а также любовные и застольные песни.

В этой кантате, так же как и в других частях триптиха («Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты»), композитор активно разрабатывает новый тип музыкально-сценического действия, который органично сочетает в себе черты оратории, балета, оперы, драматического театра, средневековой мистерии, карнавальных уличных представлений и итальянской комедии масок.

Первая кантата трилогии – «Кармина Бурана» представляет собой живописное музыкально-хореографическое действие, развивающееся бессюжетно, в нем сопоставляются аллегорические фигуры. Пестрое мелькание картин и разнохарактерных образов, словно кадров фильма, символизирует непрерывное движение колеса фортуны.

Вторая кантата трилогии – «Катулли Кармина» на стихи древнеримского поэта Гая Валерия Катулла имеет подзаголовок «Сценические игры», представляет собой вокально-хореографическое действие, в котором ярко воспета страстная, полная восторгов и страданий любовь Валерия Катулла к Лесбии.

Третья кантата – «Триумф Афродиты» являет собой театрализованный концерт, воплощающий старинный свадебный обряд древних греков и римлян.

Триптих подобен фреске, мозаике стенного панно, стенной росписи; он характеризуется упрощенностью средств выраже-

ния, крупным штрихом, языком символов, отказом от мелких деталей и тонких психологических оттенков. Главный конструктивный элемент трилогии – равномерное движение, которое то становится фоном, то на время исчезает, то восстанавливается, сохраняя в образцовом порядке всю композицию. Основная роль в музыкально-сценических кантатах отводится хору.

Первая кантата – «Кармина Бурана» состоит из пролога и трех частей: «Primo vere» («Ранней весной»), «In taberna» («В таверне»), «Cour d'amours» (с французского – «Суды любви»; буквально – «Двор любви»). Преобладающей музыкальной формой в двадцати пяти номерах является строфическая песня, куплеты которой повторяются по два-три раза: композитор использует либо точный повтор, либо повтор с некоторыми изменениями. Число оркестровых эпизодов незначительно, важнейшую роль играют вокальные соло. В кантате задействован большой состав оркестра с двумя роялями, большой, малый и детский хоры, солисты – сопрано, баритон, тенор и корифеи хора – два тенора, баритон, два баса. Основным композиционным принципом кантаты – сопоставление контрастных образов, картин.

Хор пролога «O, Fortuna» – напряженный, властный, заклинающий, повествует о безраздельной власти судьбы над беззащитным человеком. Зловещий «мотив судьбы» звучит не только в прологе и заключении сценической кантаты, он проходит также сквозной линией через всю композицию – его действие ощущается фатально и неуклонно. Первый четырехтакт воспринимается как тема-эпиграф. Одноголосный напев хора естественно рождается из равномерно скандируемого стиха, подчеркиваемого безостановочным равномерным движением. В хоре воплощен необычный заклинательный колорит: постепенно происходит нарастание звучности, ускорение движения, увеличение состава оркестра.

В первой части кантаты «Primo vere» («Ранней весной»), состоящей из десяти музыкальных номеров, с калейдоскопической быстротой меняются картины-образы. Их основное эмоциональное состояние – буйное кипение молодости, радостное выплескивание пылких чувств через песню и танец. Оркестр живописно рисует туманные просторы весенних полей, крики птиц. В одноголосном напеве «Весна приближается» («Veris leta facies» № 3) композитор, используя в оркестровой партии

колоритное звучание параллельных квинт, рисует старинный обряд заклинания весны. Неторопливая мелодия раскрашивается звуками челесты и флейт.

Хоровой номер «Леса цветут» («*Floret silva*» № 7) воплощает торжество весны, любви и радости. Музыка темпераментна, наполнена светом, звоном, все искрится, переливается разноцветными красками, кружась в стремительном хороводе. Музыкальная ткань насыщена частой сменой размеров (3/4; 2/4; 4/2; 3/4), что вносит богатое ритмическое разнообразие в звучание хора. В женском хоре – лирическая нежная тема, построенная на короткой попевке. Хоровая фактура проста – двух-, трехголосие, иногда удвоенное, характерно движение параллельными терциями и трезвучиями. Форма образуется на основе коротких, отличных друг от друга эпизодов.

Вторая часть сценической кантаты – «В таверне» («*In taberna*») решена в сумрачных, гротесковых тонах. В ней показаны бесшабашные кутилы и бродяги, сидящие с кружками за длинным столом. На первом плане звучит разухабистая застольная песня поэта, в которой он провозглашает свой юношеский девиз: без ханжества грустить и радоваться, нарушать без сожаления законы ханжеской морали. Эта песня являет собой фрагмент «Исповеди» Архиепископа Кёльнского, в которой ироничный автор обращается с покаянием («Был я молод, был я глуп») к своему покровителю – архиепископу Кёльнскому. Этот музыкальный монолог «Пылая внутри» («*Estuans interiorius*» № 11) напоминает патетическую арию в итальянском стиле, но вместе с тем ее волевые и решительные ритмы ассоциируются с современными маршевыми песнями. В этом номере отчетливо соединяются различные стилистические признаки – черты оперной арии, массовой песни, интонации католической секвенции «*Dies irae*», что создает выразительный пародийный эффект, который впоследствии усиливается, подчиняя себе все эпизоды второй части «*In taberna*».

В номере «Песнь жареного лебедя» («*Olim lacus colueram*» № 12) композитор прибегает к необычному приему: неистово-пронзительный фальцет тенора-альтино, который жалобно исполняет всхлипывающую мелодию, в сочетании с духовыми инструментами – фаготом, флейтой-пикколо, кларнетом *in Es* и трубой на фоне гротескно-адского *frullato* тромбона и *tremolo*

струнных. Мужской хор сопровождает каждый куплет рефреном, отличающимся своеобразным «агрессивным» синкопированием: «Как негр, черен, сильно поджарен». Вслед за плачем лебеда аббат из сказочной страны Кукании излагает свою буйную проповедь, а вся гуляющая компания отвечает дикими мятежными возгласами.

Заключительный хор «Сидя в таверне» («In taberna quando sumus» № 14) завершает вторую часть сценической кантаты откровенно разгульными куплетами. Вся вторая часть построена на неотступном гипнотизирующем движении оstinатного ритма, которое внезапно обрывается, будто вся лихая компания проваливается сквозь землю.

Хоровой стиль кантаты «Кармина Бурана» разнообразен: композитор широко использует унисоны, многозвучные аккорды, удвоения. Метроритмическая структура музыкальной ткани очень изменчива: простые музыкально-выразительные средства – преимущественно диатонические мелодии и гармонии, частое мелодическое одноголосие, простые песенные формы. Все мелодии, звучащие в кантате, тесно связаны с песенностью – будь то народной либо близкой к церковным напевам, пародийно переосмысленным композитором, или бытовой.

Из трех частей трилогии «Триумфы. Театральный триптих» наибольшая популярность в концертном исполнении принадлежит первой части «Кармина Бурана». Сценические кантаты «Кармина Бурана», «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты» отличаются ритмомелодическим богатством. Карл Орф выступает в них новатором, создателем особого типа письма – горизонтального: вся его музыка в своей основе задумана и решена как своего рода монодическая или, точнее, гетерофонная. Стиль письма Орфа близок ранним средневековым формам многоголосия, наполненным параллельным голосоведением. Горизонтальное одноголосие и его многослойное расширение, раздваивание, разветвление исключают имитации и противопоставления голосов. Чистое одноголосие лишь эпизодически сменяется многоголосной фактурой, которая, в конце концов, без остатка поглощается одноголосной мелодической линией.

Отличительной особенностью хорового стиля Орфа является необычное применение солирующих колоратурных мужских голосов, высоких женских голосов в низком регистре, зачастую

с использованием крайних нот диапазона. Композитор часто сочетает виртуозные юбилеи, изящное *bel canto* с чисто речевыми тембрами, комическими немусыкальными эффектами, смело подчиняя хоровую партию власти слова и ритма; использует также ритмизованную декламацию, «говорящий» хор.

Орф мастерски добивается динамичного напряженного сквозного развития путем пониживания крупных участков формы характерными типами движения, динамическими и темповыми нарастаниями, увеличением и уменьшением ритмической активности, варьированием оркестровых составов. Композитор скрупулезно продумывает систему кульминаций, объединяя ряд эпизодов в группы со своими местными кульминациями, в результате чего образуется четкий динамический рельеф произведения.

Своеобразным и независимым можно назвать гармоническое мышление композитора: многие страницы своих музыкальных партитур он строит на одной гармонии, на одной басовой педали, выдержанном интервале или аккорде. Все элементы музыкальной ткани могут застывать, кроме его выразительной мелодической линии. Так, например, все движение хора «О, Фортуна» из пролога кантаты «Кармина Бурана» построено на единственной гармонии тонического септаккорда.

В композиторском стиле Орфа заметны предпосылки для образования политональности, что проявляется в стремлении к гармонизации мелодии, подчеркнутой органным пунктом, созвучиями, далекими от основной тональности. Композитор использует порой и эмансипированные созвучия, не включенные в гармоническое движение. В драматических, гротескных, юмористических моментах не чуждается обильных наслоений неаккордовых звуков в аккордах терцового строения, кварто-квинтовых созвучий с их обращениями.

Очень часто в стиле Карла Орфа обнаруживаются тонально неопределенные сочетания, выступающие в роли тоники. Так, например, в особых условиях гармонического сочетания интервал октавы может приобретать напряженность, в то время как малая септима, употребляемая без разрешения, может восприниматься как устойчивый и даже тоникальный интервал; в роли устойчивых могут выступать у него и некоторые диссонирующие аккорды, построенные из кварт и секунд.

Карл Орф является одним из самых крупных мастеров современного оркестра. Его музыка не служит звуковым фоном, она выступает в качестве игрового элемента представления, всегда непосредственно связана с движением исполнителя. Орф часто использует в оркестре декоративную звучность: различные звенящие, вибрирующие тембры, шелестящие, создающие эффекты, всплески, например звонкие капли, журчание, бульканье, треск, а также разнообразные четко фиксированные удары и т. п. В этом сказывается стремление композитора к зримой и слышимой материальности образов.

Тема 16. Хоровое творчество композиторов США, Великобритании

Джордж Гершвин (1898–1937) – американский композитор, пианист-импровизатор, яркий представитель симфоджаза. Будучи создателем первой национальной американской оперы, он внес огромный вклад в становление и развитие музыкальной культуры США. В его ярком самобытном музыкальном творчестве эстрадные песни и шоу сочетаются с симфоническими и театральными жанрами, негритянским джазом, многоязычным фольклором Америки, эстрадной музыкой Бродвея, а также европейскими классическими традициями.

Родился будущий композитор в Бруклине. Родители мальчика были еврейскими эмигрантами из России, из Санкт-Петербурга. Мать, Роза Брускина, из зажиточной семьи торговца мехами, отец, Мойше Гершович – представитель уважаемой фамилии известных оружейников.

Первым учителем Джорджа была некая мисс Грин, которая обучала мальчика этюдам Бейера. Но чаще Джордж импровизировал и сочинял. Позднее было еще несколько учителей, но ни один из них не сумел дать мальчику того, чего он хотел. Лишь композитор и пианист Чарльз Хамбитцер привил юному дарованию прекрасные профессиональные музыкальные навыки, основы классической музыки. Фортепианная техника Джорджа, оттачиваясь в специальных упражнениях и усиленной работе над этюдами, значительно выросла. Чарльз Хамбитцер открыл своему ученику огромный мир великих творений Баха, Бетхо-

вена, Листа, Шопена, а также музыкальных шедевров композиторов того времени Дебюсси и Равеля.

Молодой музыкант посещал концерты Нью-Йоркского филармонического оркестра, Нью-Йоркского симфонического общества, Бетховенского оркестра, Русского оркестра, слушал выступления пианистов-виртуозов Лео Орнштейна, Леопольда Годовского, Макси Розенцвейга. Основы композиции и гармонии постигал у Рубина Голдмарка.

Карьера будущего композитора началась в музыкальном магазине нотоиздательской фирмы «Реммик и компания», где шестнадцатилетний юноша, вопреки воли родителей, устроился работать продавцом нот. В магазине для посетителей был установлен рояль, и Джордж с удовольствием играл на нем регтайм и джаз своим покупателям, мечтая о создании собственных сочинений. Гершвин подрабатывал также пианистом в ресторанах, а в свободное время занимался фортепиано, гармонией, оркестровкой, постоянно совершенствуя свое мастерство. В восемнадцатилетнем возрасте состоялся дебют молодого музыканта на эстраде Бродвея в качестве автора песен, положивший начало композиторскому росту. Его сочинения стали исполняться в мюзиклах на Бродвее: в течение последующих восьми лет Гершвин написал музыку к сорока спектаклям, очаровав своим талантом зрителей и критиков, пророчивших композитору великое будущее.

В начале 1920-х гг. Джордж Гершвин становится одним из самых популярных композиторов Америки, а затем и Европы. Он не ограничивается рамками эстрадной музыки и оперетты, мечтая стать настоящим композитором, овладеть всей полнотой техники музыкального письма, необходимой для создания крупных симфонических и оперных жанров.

Всеми своими достижениями в области композиции Гершвин обязан самообразованию, требовательности к себе, неугасшему интересу к крупнейшим музыкальным явлениям своего времени. Несмотря на то, что Джордж уже был всемирно известным композитором, он настойчиво стремился к постижению всех тонкостей гармонии, полифонии, инструментовки и не стеснялся обращаться за советом и помощью к выдающимся мастерам – Морису Равелю, Игорю Стравинскому, Арнольду Шёнбергу. Будучи первоклассным пианистом-виртуозом, Гершвин в тече-

ние долгого времени продолжает брать уроки игры на фортепиано у знаменитого американского педагога Эрнеста Хатчесона.

В 1920-е гг. негритянский джаз, представленный блюзом, фортепианным регтаймом, диксилендом, буквально захватил американские города. Многие джазовые ансамбли стремились выйти из ресторанов и кафе на концертную эстраду. Увлекаясь еще с юности разнообразными песнями, насквозь пронизанными синкопированными ритмами, которые звучали в афроамериканских кабаках и барах, композитор вскоре и сам «заговорил» на языке музыки «темнокожих», а позднее превознес ее до уровня высокой симфонической и оперной культуры.

В 1924 г. Гершвин получил заказ от известного короля джаза Пола Уайтмена на создание джазового концерта для его коллектива. Композитор в течение месяца экспериментировал, совмещая музыку симфоническую с джазовой, в результате была создана «Рапсодия в блюзовых тонах» для фортепиано и симфонического оркестра.

Вслед за «Рапсодией» в свет выходят новые сочинения композитора: Фортепианный концерт, симфоническая поэма «Американец в Париже», Вторая рапсодия для фортепиано с оркестром, «Кубинская увертюра». В этих произведениях полномерно и органично воплощается главная стилистическая особенность музыки Гершвина – сочетание традиций негритянского джаза, афроамериканского фольклора, эстрадной музыки Бродвея с формами и жанрами европейской музыкальной классики.

Гершвин с триумфом гастролировал в Европе, встречался со многими известными композиторами: Морисом Равелем, Дариусом Мийо, Жоржем Ориком, Франсисом Пуленком, Сергеем Прокофьевым, Эрнстом Кшёнечком, Альбаном Бергом, Францем Легаром, Имре Кальманом.

В 1930-е гг. он периодически подолгу живет в Калифорнии, увлеченно работает в кино, сочиняет музыку к нескольким кинофильмам. В этот же период обращается к театральным жанрам, пишет музыку к сатирической пьесе «О тебе я пою». Однако всемирную славу композитору принесла его американская опера «Порги и Бесс», музыка которой насыщена самобытной стихией джаза, выразительностью и красотой интонаций негритянских песен, острым юмором и гротеском. Первая нацио-

нальная американская опера имела невероятный успех, она стала одной из самых часто исполняемых опер в мире.

Позднее Гершвин жил и работал в Голливуде, писал песни и музыку к фильмам, которые были очень популярными. В 1937 г. композитора избирают почетным членом Итальянской академии «Санта Чечилия».

В начале 1937 г. композитора стали мучить сильные головные боли, появились кратковременные отключения памяти. В июле этого же года он скончался во время операции по удалению опухоли головного мозга. Ему было тридцать восемь лет. Для поклонников его музыкального творчества это было трагической новостью.

«Лебединой песней» композитора стала опера «Порги и Бесс» – первая в истории американской культуры реалистическая бытовая народная опера-драма. Она написана на либретто Дюбоса Хейуарда и Айры Гершвина, основанном на пьесе Дюбоса и Дороти Хейуард «Порги». Композитор стремился в народной драме максимально правдиво показать жизнь и своеобразие быта негритянской бедноты, рабочих поселков американского Юга, раскрыть их внутренний духовный мир.

В опере ярко отразилось все богатство жизненных впечатлений композитора. Для того чтобы правдиво отобразить жизнь негритянской бедноты, обитателей грязных улочек и лачуг, а главное – проникнуться первоизданной стихией национальной негритянской музыки, композитор в течение нескольких месяцев прожил в бедном негритянском местечке, внимательно изучая местные нравы и музыкальные традиции. В драме «Порги и Бесс» впервые в истории американского музыкального театра негры показаны с глубоким уважением и сочувствием. Автор музыки не сглаживает слабостей своих героев, однако искренне верит в их духовные силы и возможности, с глубокой симпатией показывает их стремление к счастью.

Гершвин выстраивал драматургию народной оперы, не опираясь на классические оперные традиции. Главным действующим лицом его драмы является народ, поэтому в количественном соотношении хоровые эпизоды занимают большую часть оперной партитуры. Хор звучит во всех узловых и кульминационных моментах действия – сцене отпевания убитого моряка, в картине бури, в финале. Хоровые реплики вплетаются, сопро-

вождают все сольные номера – колыбельную Клары, песенку Спортинг Лайфа. Народ принимает активное участие в драматургии действия, он радуется, тоскует, страдает, печалится с героями, судит их поступки.

Драма повествует о судьбе двух бедных влюбленных – душевно мятущейся Бесс и доверчивого доброго инвалида Порги, их индивидуальные характеристики в опере воплощены предельно выразительно и эмоционально. Покоряет душевная чистота Порги, его искреннее и беззаветное чувство любви к Бесс, неиссякаемый оптимизм. Его характеристика противостоит образу Спортинга Лайфа – коварного бизнесмена. Женские персонажи оперы – Бесс, Клара – отличаются обаятельными музыкальными характеристиками, мягким лиризмом и поэтичностью. Их вокальные партии, выразительные, основанные на яркой песенной мелодике, пронизанные живым и непосредственным речевым интонированием, отличаются исключительным разнообразием и яркой характерностью. В «Порги и Бесс» во всем обаянии и богатстве раскрылся щедрый мелодический дар композитора: уникальные и неповторимые, льющиеся «из души», мелодии пленяют слушателя и надолго остаются в памяти. Среди нежной, вдохновенной лирики – колыбельная Клары, страстный и эмоциональный дуэт Порги и Бесс. Веселым задором искрится юмористическая песенка Порги «Богатство бедняка».

Гершвин в этом произведении выработал свой оригинальный неповторимый стиль, органично вобравший в себя разные стилистические пласты серьезной классической, легкой джазовой музыки, американской эстрады, трудовых негритянских песен и уличных напевов, а также все своеобразие афроамериканского фольклора, основанного на индейских, английских, французских, немецких, еврейских, венгерских, африканских, японских, китайских мелодических интонациях. Подобной фольклорной пестроты не знает ни одна другая страна мира. Музыкальный язык оперы разнообразен: от величавых напевов спиричуэлов – негритянских молитвенных гимнов и псалмов – до чарующих блюзовых лирических интонаций, магических джазовых ритмов.

Композитор в свои хоры вносит разнообразные приемы, значительно обогащающие представление о классических оперных хоровых традициях: своеобразные эффекты вокального и рече-

вого «детонирования – скольжения», острые энергичные и синкопированные ритмы, дополнительные детали ритмической акцентности – хлопки и притопывания, яркие динамические контрасты – *crescendo* с глissандированием всего хора, экстатические выкрики хора «вразрез» с установившимся ритмическим движением. Сольный и хоровой речитатив, пение-говор иногда переходит в экспрессивную вокальную манеру, а порой «соскальзывает» в разговорную речь.

Оригинально решена композитором трагическая массовая сцена оплакивания убитого моряка, написанная в стиле свободно преломленных негритянских духовных гимнов «спиричуэлс»; для нее характерны пентатонические обороты-причитания, восходящее хоровое глissандо на фоне нисходящих хроматических аккордов. В сцене бури композитор воплощает музыкальную картину молитвы, используя подголосочную полифонию, звучание хора *a capella*, ритмическую структуру протестантского хора. Этот эпизод, являющийся кульминацией оперы, ярко характеризует духовный мир негритянского народа. Композитор возносит на небывалую художественную высоту хоровой стиль этих негритянских песен.

В опере-драме представлены также и жанровые сцены, полные народного веселья и юмора. Примером может служить хор из второго действия «Как тут усидеть», представляющий собой веселое шествие на пикник. Жители рыбацкого поселка веселятся, поют и танцуют, на время забыв о своих горестях. Музыка хора отличается яркостью, темпераментностью, изобилует характерными для негритянского джаза синкопами и акцентами, сложным нерегулярным ритмом. В ней явно ощущается родство с афроамериканским фольклором: нисходящие хроматические ходы, чередование аккордов тоники и низких VI и VII ступеней. Гершвин прекрасно владеет негритянским фольклором, вся его музыка выросла из народных истоков, однако композитор не прибегает к цитированию негритянских мелодий. Фольклорные интонации органично сливаются с музыкой европейского склада.

Опера-драма привлекает яркой театральностью, свободой от условностей оперного жанра. Однако в ней сохранены особенности драматического театра: динамика и целенаправленность сюжетного развития, сценических ситуаций, огромна роль диа-

логов в раскрытии образов. Одним из важнейших элементов драмы является омузыкаленная разговорная речь. Опера отличается реалистичным изображением человеческих страстей, новизной музыкально-выразительных средств и приемов в раскрытии образов. Многочисленные хоры в «Порги и Бесс» раскрывают многостороннюю характеристику обездоленного, но жизнелюбивого и талантливое негритянского народа, а также заполняют бытовой фон оперы.

Еще одним ярким представителем композиторской школы XX в. является **Бенджамин Бриттен** (1913–1976) – крупнейший британский композитор, пианист, дирижер, общественный деятель. Его сочинения, тесно связанные с английскими национальными традициями, представляют широкое жанровое разнообразие, среди них оперы, оркестровые сочинения, хоровые и вокальные произведения.

Бенджамин Бриттен родился в небольшом городке Лоустофте графства Саффолк (восточное побережье Англии). Начал сочинять очень рано. Как отмечает в своей монографии, посвященной жизни и творчеству Бриттена, Л. Г. Ковнацкая, его путь к зрелости можно назвать моцартовским. Первоначальное музыкальное образование проходило под руководством матери – пианистки, певицы, секретаря местного хорового общества. С семи лет Бенджамин обучался игре на фортепиано, а с десяти игре на альте его учила учительница музыки Одри Олстон. Она познакомила мальчика с композитором, дирижером, скрипачом, мастером оркестрового письма Фрэнком Бриджем, который в течение двух лет занимался с ним гармонией и полифонией.

К четырнадцати годам Бенджамин уже написал 10 фортепианных сонат, шесть струнных квартетов, три сюиты для фортепиано, ораторию, 12 песен. В период с 1930 г. по 1933 г. Бриттен учился в Королевском колледже музыки. Его преподавателем по фортепиано был композитор, пианист Артур Бенджамин, по композиции Джон Айрленд – лидер новой английской музыкальной школы, композитор, имевший большой авторитет в кругу творческой молодежи.

Опираясь на национальные традиции, Бриттен находится в поиске своего индивидуального неповторимого стиля. Он осваивает передовую технику композиторского письма XX в., используя в своих сочинениях широчайший круг современных

средств музыкальной выразительности. Среди его ранних произведений выделяются: «Фантазия» ор. 2 для смешанного струнно-духового квартета, «Симфониетта» ор. 1 для камерного оркестра, «Простая симфония» ор. 4 для струнного оркестра, хоровые вариации ор. 3 «Родился мальчик». Эти сочинения звучали в программах международных музыкальных фестивалей, положивших начало европейской известности композитора. Ранним творениям Бриттена присущи камерность звучания, композиционная стройность, прозрачность оркестрового письма, близость по стилю представителям неоклассического направления – Игорю Стравинскому, Паулю Хиндемиту.

Талант Бриттена ярко раскрывается в его вокально-хоровом творчестве, представленном циклом из трех двухголосных песен на стихи Уолтера Де Ла Мэра, циклом из двенадцати песен (две тетради по шесть песен) «После полудня в пятницу», антемом «Гимн Деве», крупным хоровым сочинением для смешанного хора «Te Deum», вокальными циклами «Озарения», «Серенада» для голоса с оркестром, «Семь сонетов Микеланджело» для тенора с фортепиано. Бриттен является также автором многочисленных духовных кантат, среди них «Дитя нам родилось», «Гимн св. Цецилии», «Венок колядок», «Св. Николай», «Кантата милосердия». Композитор с увлечением изучает народную музыку, делает великолепные обработки английских, шотландских, французских песен.

В 1939 г. композитор оставляет Англию и уезжает в Америку. Предвоенная и военная тяжелая атмосфера, складывающаяся в Европе, серьезно повлияла на судьбы творческой интеллигенции. Многие хотели скорее покинуть Европу. Откликом на трагические военные события, развернувшиеся в Европе, стала кантата Бриттена «Баллада героев», посвященная воинам, сражавшимся против фашизма в Испании. Именно на чужбине, вдали от родины, подавленным и чужим, композитор ясно осознает свой гражданский долг, приходит к пониманию важной роли своей миссии – национального художника. В начале 1940-х гг. в его творчестве преобладает инструментальная музыка – фортепианный и скрипичный концерты, Симфония-реквием, «Шотландская баллада» для двух фортепиано с оркестром, «Канадский карнавал» для оркестра, сюиты из музыки Джоаккино Россини – «Музыкальные вечера» и «Музыкальные

утра». Среди хоровых произведений этого периода выделяется сюита хоровых рождественских песен «Обряд кэрол».

В 1942 г. Бриттен возвращается на родину и создает свою самую известную оперу «Питер Граймс» по поэме Джорджа Крабба «Городок», постановка которой была связана с возрождением национального музыкального театра. Состоявшаяся в 1945 г. премьера оперы принесла композитору небывалый успех. В своем сочинении композитор опирается на стилистику Густава Малера, Альбана Берга, Дмитрия Шостаковича, вводит реалистические массовые сцены подобно творчеству Джузеппе Верди, благодаря утонченной изобразительности, красочности оркестровой партии порой приближается к импрессионизму Клода Дебюсси. Однако эта многообразная стилистика пропитана оригинальной авторской интонацией специфического колорита.

Вслед за этим шедевром появляются его камерные оперы: «Поругание Лукреции», сатира «Альберт Херринг» на сюжет Ги де Мопассана, «Билли Бадд» по новелле Германа Мелвилла, «Глориана» по Литтону Стрейчи, сочиненная специально по случаю коронации Елизаветы II, «Поворот винта» по Генри Джеймсу, адресованная детям опера «Ноев ковчег» по библейской притче, «Сон в летнюю ночь» по комедии Уильяма Шекспира; три оперы-притчи, предназначенные для церковного исполнения: «Река Кэрлью», «Пещное действо», «Блудный сын», а также последняя опера композитора «Смерть в Венеции» по Томасу Манну. Бриттен создал также много музыки для детей и юношества.

Гастролируя по разным странам, Бриттен выступал в качестве и пианиста, и дирижера. Несколько раз композитор побывал в России. Под впечатлением этих поездок были созданы знаменитый его цикл песен на слова Александра Пушкина и Третья виолончельная сюита, в которой используются русские народные мелодии.

Гениальным творением Бенджамина Бриттена является монументальное хоровое сочинение кантатно-ораториального жанра «Военный реквием», поражающий своим новаторским замыслом. «Реквием» вобрал в себя разные стилевые особенности творческого почерка Бриттена – симфонического, камерно-инструментального, оперного, кантатно-ораториального, ка-

мерно-вокального. Основу произведения составляют канонические латинские тексты заупокойной мессы, которые сочетаются с экспрессивными и трагическими стихами молодого английского поэта Уилфреда Оуэна, погибшего в Первую мировую войну за неделю до ее окончания. Его поэзия раскрывает ужасы войны, показывает ее обнаженной, чудовищной, бессмысленной, поэт гневно осуждает и проклинает страшные события, бесчеловечную несправедливость. «Реквием» представляет собой плач о погибших, призывающих живых помнить о катастрофе прошлых войн и не допустить новых.

Кантатно-ораториальное сочинение создавалось к открытию собора Св. Михаила в г. Ковентри, до основания разрушенном немецкими бомбардировщиками во время Второй мировой войны. Город восстанавливался, восстанавливался и храм, ставший символом мужества жителей Ковентри, переживших ужасы налетов фашистской авиации и создавших на руинах новый город.

Отдельные стихи Оуэна, выбранные для «Реквиема» Бриттеном, говорят о войне устами погибших солдат. Они своеобразно театрализуют драматургию, напоминая, подобно Страстям из Евангелия, «крестный путь» солдат, которые «воскресают», чтобы предостеречь живых от ужасов войны. Их диалоги и монологи воспринимаются порой как оперные сцены.

Музыкальный язык этого грандиозного хорового сочинения вобрал в себя все стилевые особенности современного композиторского письма XX в.: острые диссонансы, политональные сочетания, синкопированные, нерегулярные ритмы, несимметричные размеры. В «Реквиеме» задействован огромный состав исполнителей: два оркестра (симфонический и камерный), два хора (смешанный и детский), орган и три солиста – сопрано, тенор, баритон. Произведение состоит из шести крупных частей, объединенных общим содержанием, музыкальным тематизмом и общностью интонаций.

Драматургия «Военного реквиема» своеобразна, она образует сложное соотношение трех пластов, трех планов. Передний – драматургический, представлен двумя солистами – тенором и баритоном, выступающими в роли солдат, – и камерным оркестром. Этот план говорит поэзией Оуэна, олицетворяющей ужас войны и страдания человека. Второй план представляет литургическую сферу – собственно заупокойную мессу в исполнении

большого симфонического оркестра, смешанного хора и соло сопрано. Третий – подобно хору ангелов, доносящегося будто из иного мира, символизирует невинность и чистоту; исполняется детскими голосами – хором мальчиков в сопровождении органа.

Музыкальная партитура «Реквиема» соединяет в себе старинные ритуальные формы: псалмодию, хорал, удары колокола; солдатскую песню; близкий импрессионизму речитатив; барочную музыку, подобную баховским остинато; аккордовую фанфарность, типичную для английских дворцовых празднеств, а также современное остроэкспрессивное письмо.

Первая часть «Requiem aeternam» представляет траурное шествие, которое сопровождается тяжелым погребальным звоном колоколов на фоне псалмодийной речитации хора. В этой части, экспонирующей все три плана, ярко выделяется «обнаженный» интервал – тритон, являющийся главной образно-смысловой нагрузкой, осью интонационно-мелодического развертывания, напряженно-неустойчивой опорой тонального развития. Этот лейтинтервал олицетворяет символ горя, плача, жалобы.

Детский хор мальчиков «Te decet hymnus» («Тебе поем гимны»), звучащий спокойно и отрешенно, словно пение ангелов, просветляет колорит. В следующем эпизоде – военном – ярко воплощены трагические стихи Оуэна, повествующие о смерти на войне. В этом эпизоде переосмысливается сам обряд погребения: вместо канонического песнопения композитор использует в хоровом звучании интонации, имитирующие разрывы снарядов. Это звучание усиливается изобразительными моментами – чудовищным грохотом канонады в партии оркестра. Переосмысливается и музыка ритуального обряда: траурное шествие заменяет быстрый экспрессивный марш. Сольная партия тенора представлена трагическим монологом, полным экспрессии – «Не служат месс для жертв кровавой бойни», сопровождаемым параллельными большими септимами, звучащими в партии деревянных духовых очень резко и жестко. Первая часть завершается хоралом «Kyrie eleison», в хоровой фактуре которого сосредоточены лейтинтонации «Реквиема».

Самая масштабная часть «Dies irae» разворачивается фазами в чередовании двух пластов: литургического и реального. В ней главенствует основная тема «Dies irae» – суровая, жесткая, не-

уклонно надвигающаяся, как рок, трагическая неизбежность; она проводится трижды, каждый раз предваряемая все более мощными и воинственными интонациями фанфар, полными необычайной силы, и раскатом ударных, словно жуткой канонадой, усиливающих эмоциональное воздействие.

Соотношение двух планов, так же как и их внутреннее членение, очень разнообразно, однако в совокупности образуется грандиозная объемная композиция. Характерным приемом драматургии выступает контраст разделов при их тематическом родстве. Таковы, например, два первых эпизода части, в которых военные трубные кличи в исполнении большого оркестра постепенно превращаются в пасторальные зовы деревянных духовых, звучащих в камерном оркестре. Подобное соотношение наблюдается и в крайних разделах «Liber scriptus» и «Recordare», обрамляющих лихую солдатскую песню, которая резительным контрастом врывается в ритуальную сферу. «Liber scriptus» построен на внутреннем контрасте: резкие пугающие возгласы сопрано, поддерживаемые мощными аккордовыми кластерами в звучании медных инструментов, противопоставлены молящим фразам хора на фоне пульсирующего оstinатного органного пункта в партии струнных. Солдатская песня в исполнении тенора и баритона уступает место светлой лирике женского хора «Recordare» («О, припомни»), который, в свою очередь, сменяется мужским «Confutatis» («Суд изрекши»), также содержащим внутренний контраст, раскрывающийся в грозной скороговорке басов в противопоставлении жалобным стонам теноров. Контраст между разделами и внутри них обозначен сменами темпа, отличиями в вокальной манере исполнения (плавная кантилена противопоставлена скандированию), в мелодической структуре (непрерывно льющийся поток мотивов – восклицанию или стенанию), резительной динамике, стиле письма (фугато – гармоническому двухголосию), гармонических красках (диатоника трихордовых и пентатонических оборотов – диссонирующей хроматике уменьшенных интервалов).

Вместе с тем выделяются разделы, цельные в своем единстве, так, например, светлый эпизод «Recordare», монолог отчаяния (соло баритона), а также последняя фаза всей второй части «Lacrimosa», целомудренная и скорбная, воспринимающаяся

подобно коде. Завершается часть «*Dies irae*» светлым хоралом «*Kyrie eleison*», ассоциирующимся со светом надежды.

Третья часть «*Offertorium*» («Приношение») открывается молитвой в исполнении детского хора «об избавлении душ усопших от мук ада», которая звучит антифонно в стиле псалмодии попеременно у дискантов и альтов. Молитву сменяет хоровая fuga – наиболее светлый и радостный эпизод в «Реквиеме», раскрывающий притчу об Аврааме и Исааке. Однако финал в трактовке Оуэна изменен: Авраам приносит в жертву своего сына. Солист баритон повествует о трагическом исходе: «А вслед за ним было убито полмира». Картина жертвоприношения сменяется репризой хоровой fugи, тема ее звучит в противодвижении по сравнению с экспозицией.

Четвертая часть – «*Sanctus*» («Свят») представляет литургический пласт. Начинается номер сольной партией сопрано в сопровождении звона колоколов. В этой части Бриттен вводит специфический музыкально-выразительный прием: начиная с низкого глухого регистра хор скороговоркой произносит канонические слова молитвы, создавая впечатление гулкого бормотания. С каждым последующим проведением включаются все более высокие голоса, которые постепенно преобразуются в громадную бурлящую лавину, доходящую до неистовой силы. Этот динамизирующий музыкальный поток, сопровождаемый тремоло в оркестре, внезапно обрывается. В середине композиции появляется светлый лирический эпизод «*Benedictus*», построенный на переключках хора и солистки. Он обрамлен торжественным блеском массивного по фактуре эпизода «*Hosanna*», который, развиваясь вначале полифонически, переходит к яркому, красочно-помпезному гармонически-аккордовому звучанию.

Завершает часть монолог баритона, который выступает разительным контрастом хоровому звучанию, создавая особое настроение безысходности. Он служит своего рода дополнением, которое, однако, не закрепляет, а нарушает архитектурную стройность и единство части.

Пятая часть «*Agnus Dei*» является своего рода интермедией перед финальным подъемом. Этот номер, впервые в «Реквиеме», начинается с реального плана. На первый план выходит гражданственная тема, окрашенная настроением тихой и свет-

лой печали, она совершенно не свойственна взрывному и трагическому звучанию предшествующих частей. В этой части литургические и поэтические тексты, то есть ритуальный и реальный планы, не согласующиеся между собой, соединяются в антифонном чередовании. Завершается часть скорбной проникновенной речью солиста «*Dona nobis pacem*» («Даруй нам мир») на фоне медленных хоровых унисонов.

Шестая часть «*Libera me*» («Избави меня») является драматургической кульминацией всего сочинения, она возвращает нас к двум первым частям – к образам траурного шествия «*Requiem aeternam*» и военным сражениям «*Dies irae*», выполняя роль своеобразной репризы. В хоровом фугато тяжелым стоном проходит, неуклонно нарастая, основная тема. Развиваясь полифонически во всех голосах, в кульминационных моментах она перерастает в гармонический комплекс. Постепенно темп ускоряется, превращая погребальное шествие в марш. Звучат фанфарные интонации из второй части, основная тема «*Dies irae*» переходит в партию тромбонов, подготавливая генеральную кульминацию всего «Реквиема». С огромной экспрессией обрушивается мощная лавина звуков, и вслед за ней, заглушая стенания хора, величественно и устрашающе звучит тема смерти. Уплотняя оркестровую фактуру, в партитуру включается звучность органа *tutti*, мощно и властно усиливая кульминацию. Монологи тенора и баритона представляют разговор двух солдат из стихотворения Оуэна «Странная встреча»: «Мой друг, я – враг, тобой убитый». Монологи выступают кодой-эпилогом. В последнем военном эпизоде проходят все лейттемы «Реквиема». В эпилоге все три плана соединяются в светлой мелодии молитвы, которую подхватывают большой и детский хоры; камерный оркестр поглощается симфоническим. В заключительном хорале снова появляется неразрешимая интонация тритона, которая в этом эпизоде обретает смысл тоники. Удары колокола завершают сочинение.

«Военный реквием», основанный на многоплановости, имеет характер мистерии и черты театральности. Дуэт солистов, выступающих от лица двух убитых на войне солдат, вносит в сочинение особую остроту и трагедийность. Латинские тексты и поэзия Оуэна независимы друг от друга, однако они соотносятся как вечное и реальное.

Известностью пользуется хоровой цикл Бриттена, написанный для смешанного хора a cappella, «Пять песен о цветах» на стихи английских поэтов: «Нарциссы», «Последовательность четырех прекрасных месяцев» на стихи Роберта Херрика, «Болотные цветы» на слова Джорджа Крэбба, «Вечерний первоцвет» на стихи Джона Клэра и на анонимные стихи «Баллада о зеленом ракичнике». Музыка хорового цикла, раскрывающая образы разных цветов, проникнута светлой пасторалью, тончайшей акварельностью. Хоровые номера цикла продолжают традицию английского мадригала XVII в. (Джон Уилби, Томас Морли, Томас Уилкс).

В творческом наследии Бриттена представлена и музыка для детей – это «Рождественские песни», «Короткая месса» для хора мальчиков, «Весенняя симфония».

В своем творчестве композитор опирался на классические традиции, в частности английского композитора XVII в. Генри Пёрселла. Классический стиль музыки Бриттена соединяется с современными чертами неоклассицизма и экспрессионизма.

Краткие выводы

Драматические события XX в. – мировые войны, революции, репрессии, а также глобальные катастрофы нашли отражение в созданных в то время музыкальных сочинениях, творчестве композиторов, досконально раскрывающих тему страданий человека и человечества в целом. Конфликтный дух эпохи, социально-политические, экономические, общекультурные процессы остро отразились и в музыкальном искусстве, его эстетико-стилевых течениях, жанрах, а также новейших музыкально-выразительных средствах воплощения.

Композиторы XX в. шли по пути поиска, сочетая в своем творчестве стилевые пласты разных исторических эпох, трансформируя их на новом идейно-эстетическом и художественном уровне. XX век характеризуется разнообразием стилевых течений – неоклассицизма, неофольклоризма, импрессионизма, экспрессионизма. Композиторы, действуя в духе новых устремлений, подвергали пересмотру параметры музыкального мышления, обогащая традиционную мажоро-минорную систему различными диатоническими ладами (в том числе экзотическими народными ладами Африки, Индии, Индонезии, Америки), а также «искусственными» звукорядами. Роль тоники заменяется понятием «тональный полюс», или центральный тон произведения. Композиторы-новаторы начинают последовательно и систематично применять полиладовость, политональность и додекафонию. В структуре аккордов часто обнаруживаются отступления от терцового принципа, в них включаются интервалы кварты,

секунды; появляются также аккорды свободной структуры, не регламентированные традиционной теорией музыки.

В современной хоровой музыке расширяется тембровая сфера выразительности за счет введения авангардных стилистических методов – декламации, речевых, сонорных эффектов, алеаторики, сонористики, а также нетрадиционных приемов хоровой артикуляции: шепот, нефиксированные звуковые сочетания, в том числе и столкновение разных звуковых пластов. Происходит трансформация жанров, меняется понимание театральности, динамики действия. Жанр оперы начинает тесно взаимодействовать с другими музыкальными жанрами – ораторией, кантатой, песней, а также другими видами искусства – драматическим театром, кинематографом. В связи с этим возникают новые смешанные жанровые миксты и музыкальные представления.

Музыка XX в. продолжила дальнейшее развитие музыкального искусства, значительно расширив круг тем и образов композиторского мышления, обогатив гармонический и мелодический языки, значительно раздвинув границы нашего музыкального восприятия.

Произведения для изучения

Дебюсси К. Три хора на стихи Шарля Орлеанского: № 1 «Ночь! Лунный свет в твоём окне» («Dieu! Qu'il la fait bon regarder!»), № 2 «Я тамбурина слышал звон» («Quant j'ai ouy le tabourin»), № 3 «Зима, ты злобных чар полна» («Yver, vous n'estes qu'un villain»); *Равель М.* Цикл «Три песни»: № 1 «Николетта» (Nicolette), № 2 «Три чудо-птицы» («Trois beaux oiseaux du Paradis»), № 3 «Рондо» («Ronde»); *Пулёнк Ф.* Хоры а capella: «Грусть», «Белый снег» («Les anges dans le ciel»), «Мари», кантата «Лик человеческий» (№ 1 «Из прожитых мною весен», № 4 «Будь терпеливой», № 5 «Смеясь над небом и планетой», № 6 «Страшна мне ночь», № 8 «Свобода»), кантата «Засуха», хор № 1 «Покинутая деревня» («Le village abandonne»); *Онеггер А.* Финал оратории «Жанна д'Арк на костре», сцена 11 «Жанна в пламени» («Jeanne en flammes»); *Хиндемит П.* Шесть хоров на стихи Р. М. Рильке: № 1 «Лань», № 2 «Лебедь», № 3 «Если все проходит», № 4 «Весна», № 5 «Зимой», № 6 «Фруктовый сад»; *Орф К.* Кантата «Кармина Бурана»: № 1 «О, Фортуна» («O Fortuna»), № 3 «Счастливое лицо весны» («Veris leta facies»), № 14 «Когда мы в таверне» («In taberna quando sumus»), № 20 «Приди, приди, приди же» («Veni, veni, venias»), № 24 «Славься, прекраснейшая» («Ave formosissima»); *Гершвин Дж.* Опера «Порги и Бесс»: «Колыбельная Клары» из 1-го действия, хор «Как тут усидеть» из 2-го действия; *Бриттен Б.* Хоровой цикл на стихи английских поэтов «Пять песен о цветах» («Five Flower Songs») op. 47: № 1 «Нарциссы» («To Daffodils»), № 2 «Последовательность четырех прекрасных месяцев» («The Succession of the Four Sweet Months»), № 3 «Болотные цветы» («Marsh Flowers»), № 4 «Вечерний первоцвет» («The Evening Primrose»), № 5 «Баллада о зеленом ракитнике» («Ballad of Green Broom»); «Короткая месса» in D (№ 1

«Kyrie eleison», № 2 «Gloria», № 3 «Sanctus», № 4 «Benedictus», № 5 «Agnus Dei»); «Военный реквием» (№ 2 «Dies irae»).

Контроль знаний

Репродуктивный уровень:

1. Выявите отличительные особенности художественных течений «экспрессионизм», «импрессионизм», «неоклассицизм», «неофольклоризм». Назовите композиторов этих направлений.

2. Перечислите хоровые произведения Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Франсиса Пуленка, Артюра Онеггера, Пауля Хиндемита, Джорджа Гершвина, Бенджамина Бриттена.

3. Охарактеризуйте наиболее яркие произведения кантатно-ораториального жанра в западноевропейской музыке XX в.

Продуктивный уровень:

1. Определите ведущие музыкально-философские идеи и направления музыки XX в., назовите национальные композиторские школы, выделите главные тенденции, характеризующие образную сферу хоровых произведений.

2. Проанализируйте хоровое творчество современных французских композиторов группы «Шести».

3. Охарактеризуйте стилистические особенности хорового творчества Пауля Хиндемита на примерах его ораториальных сочинений и романтических миниатюр.

4. Определите роль «театра Карла Орфа» в музыкальном наследии XX в. и значение цикла «Триумфы», назовите новаторские черты его композиторской техники. Выявите особенности педагогической системы композитора.

5. Раскройте творческий портрет Джорджа Гершвина – создателя американской национальной оперы «Порги и Бесс» (новаторство композиторского письма, особенности творческого преломления многоязычного афроамериканского фольклора).

6. Выявите черты английской национальной музыки в хоровом творчестве Бенджамина Бриттена (на примере «Военного реквиема» и хорового цикла «Пять песен о цветах» на стихи английских поэтов).

Творческий уровень:

1. Проследите эволюционный путь культового жанра «реквием» (от истоков возникновения до современного авангарда) в идейно-смысловом, музыкально-эстетическом, жанровом, структурном развитии, его средств музыкальной выразительности. Раскройте его актуальность и общественную значимость, масштабность музыкального воплощения.

2. Охарактеризуйте экспериментальные решения в выборе стилистических приемов «новейшей музыки» на примере хоровых, кантатно-ораториальных и оперных произведений композиторов XX в.

3. Выявите особенности эволюции традиционных жанров музыкального искусства (опера, симфония, балет, камерная хоровая музыка, массовая песня) в контексте жанровых преобразований, их слияния, взаимо-

действия с другими видами искусства – драматическим театром, кинематографом.

ЛИТЕРАТУРА

(Зарубежная хоровая музыка XX в.)

Основная

1. *Гуревич, Е. Л.* История зарубежной музыки : попул. лекции / Е. Л. Гуревич. – 2-е изд., стер. – М. : Academia, 2000. – 320 с.
2. История зарубежной музыки. XX век : учеб. пособие / Н. А. Гаврилова [и др.]. – М. : Музыка, 2007. – 572 с.
3. *Ковнацкая, Л. Г.* Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития : очерки / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Сов. композитор, 1986. – 216 с.
4. *Кокорева, Л. М.* Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий : очерки / Л. М. Кокорева. – М. : Моск. гос. консерватория, 1997. – 162 с.
5. *Филенко, Г. Т.* Французская музыка первой половины XX века: очерки / Г. Т. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 232 с.
6. Хоровая литература : учеб. пособие : в 2 ч. Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература / авт.-сост. О. П. Кеериг. – СПб. : СПбГУКИ, 2007. – С. 152–212.
7. *Шнеерсон, Г. М.* Французская музыка XX века / Г. М. Шнеерсон. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Музыка, 1970. – 623 с.
8. *Ярустовский, Б.* Опера / Б. Ярустовский // Музыка XX века: очерки : в 2 ч. Ч. 2: 1917–1945, кн. 3 / ред. Л. Н. Раабен. – М., 1980. – С. 192–238.

Дополнительная

1. *Бернстайн, Л.* Концерты для молодежи : пер. с англ. / Леонард Бернстайн. – Л. : Сов. композитор, 1991. – 227 с.
2. *Волынский, Э. И.* Джордж Гершвин : попул. моногр. / Э. И. Волынский. – Л. : Музыка, 1980. – 91 с.
3. *Григорьев Л.* Джордж Гершвин / Л. Григорьев, Я. Платек. – М. : Музгиз, 1956. – 44 с.
4. Дебюсси и музыка XX века : сб. ст. – Л. : Музыка, 1983. – 249 с.
5. *Дебюсси, К.* Статьи. Рецензии. Беседы : пер. с фр. / Клод Дебюсси ; ред. и вступ. ст. Ю. А. Кремлева. – М. ; Л. : Музыка,

1964. – 278 с.

6. Джордж Гершвин и музыка XX века : Материалы Междунар. науч. конф., 12–13 фев. 1998 г. / ред. В. Б. Фейертаг. – СПб. : Культ-Информ-Пресс, 1998. – 55 с.

7. *Ивашкин, А. В.* Кшиштоф Пендерецкий : моногр. очерк / А. В. Ивашкин. – М. : Сов. композитор, 1983. – 126 с.

8. Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации : сб. / ред., сост. и предисл. И. Никольской, Ю. Крейниной. – М. : Сов. композитор, 1984. – 296 с.

9. *Ковнацкая, Л. Г.* Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Сов. композитор, 1974. – 433 с.

10. *Конен, В. Д.* «Порги и Бесс» и традиции «менестрелей» / В. Д. Конен // Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1975.

11. *Конен, В. Д.* Джордж Гершвин и его опера / В. Д. Конен // Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – 2-е изд., доп. – М., 1975.

12. *Конен, В. Д.* О музыкальном экспрессионизме / В. Д. Конен // Этюды о зарубежной музыке. – М. : Музыка, 1975.

13. *Лаул, Р.* О творческом методе А. Шёнберга / Р. Лаул // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 41–70.

14. *Левая, Т. Н.* Пауль Хиндемит : Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – С. 303–362.

15. *Леонтьева, О.* Пауль Хиндемит – критик времени / О. Леонтьева // Пауль Хиндемит : статьи и материалы / ред.-сост. И. Прудникова. – М., 1979. – С. 5–58.

16. *Леонтьева, О. Т.* Карл Орф / О. Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 336 с.

17. *Мартынов, И. И.* Золтан Кодай / И. И. Мартынов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Сов. композитор, 1983. – 232 с.

18. *Мартынов, И. И.* Клод Дебюсси / И. И. Мартынов. – М. : Сов. композитор, 1964. – 280 с.

19. *Мартынов, И. И.* Морис Равель / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 335 с.

20. *Медведева, И.* Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Сов. композитор, 1969. – 255 с.

21. *Пуленк, Ф.* Письма / Ф. Пуленк ; пер. с фр. Е. Гвоздевой,

Г. Филенко ; ред., вступ. ст. и коммент. Г. Филенко. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1970. – 311 с.

22. *Раппопорт, Л. Г.* Артур Онеггер / Л. Г. Раппопорт. – Л. : Музыка, 1967. – 314 с.

23. *Филенко, Г. Т.* Вокальное творчество. Оперы, духовные и инструментальные произведения 40–60-х годов [Пуленка] / Г. Т. Филенко // История зарубежной музыки. Вып. 6 : Начало XX века – середина XX века : учебник / ред. В. В. Смирнов. – СПб., 2001. – С. 198–206.

24. *Хоминьский, Ю. М.* Шимановский и Скрябин / Ю. М. Хоминьский // Русско-польские музыкальные связи : статьи и материалы / под ред. И. Ф. Бэлзы. – М., 1963. – С. 375–434.

25. *Яроцинский, С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм : пер. с польск. / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

26. *Юэн, Д.* Джордж Гершвин: Путь к славе : пер. с англ. / Д. Юэн. – М. : Музыка, 1989. – 287 с.

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ВИКТОРИНЫ

1. Джованни Палестрина. «Месса папы Марчелло», мотет «Ave Maria», мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («Alla riva del Tevere»).

2. Джованни Габриели. Мотет «Jubilate Deo».

3. Якоб Аркадельт. Мадригал «Лебедь в минуту смерти» («Il bianco e dolce cigno»), мотет «Ave Maria».

4. Карло Джезуальдо. Мадригал «К ней поскорей летите, бессонные мечтанья» («Itene, o miei sospiri»), мотет «Sancti Spiritus».

5. Йоханнес Окегем. Канон «Deo gratias».

6. Гийом Дюфай. Полифоническая песня «Прекрасная дева» («Vergene bella»).

7. Жоскен Дебре. Обработка итальянской народной песни «Нашествие саранчи», мотет «Stabat Mater».

8. Клеман Жанкен. Хор «Пение птиц» («Le chant des oiseaux»).

9. Клаудио Монтеверди. «Плач Ариадны» («Lasciate mi morire») из оперы «Ариадна», мадригал «Твой ясный взор так прекрасен и светел» («A un giro sol de' bell' occhi lucent»).

10. Орландо ди Лассо. Хоры «Matona mia cara», «Эхо» («O la, o che bon' escho»), «Слушайте новости» («Audite nova»).

11. Лука Маренцио. Мадригалы «Сколько влюбленных...» («I lieti amanti»), «Satiati Amor».

12. Уильям Бёрд. Песня-канон «Соловей» («Lord make me to know»).

13. Хенрик Изак. Полифоническая песня «Инсбрук, я должен тебя покинуть» («Innsbruck, ich muss dich lassen»).

14. Иоганн Себастьян Бах. Оратории «Страсти по Матфею» (№ 1, 47, 72, 78), «Магнификат» (№ 1, 10, 11, 12), Месса h-moll (№ 1, 4, 15, 16, 17, 20, 23).

15. Георг Фридрих Гендель. Оратории «Самсон» (хоры № 3, 14, 27, 84), «Мессия» (хоры № 3, 4, 16, 20).

16. *Йозеф Гайдн*. Оратории «Сотворение мира» (№ 11, 26), «Времена года» (№ 2, 17).

17. *Вольфганг Амадей Моцарт*. Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae», № 7 «Lacrymosa», № 9 «Hostias»).

18. *Джузеппе Верди*. Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae»).

19. *Иоханнес Брамс*. «Немецкий реквием» (№ 1 «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» («Selig sind, die da Leid tragen»), № 4 «Как вожделенны жилища Твои, Господи сил!» («Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!»), № 6 «Ибо не имеем здесь постоянного града» («Denn wir haben hie keine bleibende Statt»).

20. *Людвиг ван Бетховен*. «Торжественная месса» (№ 1 «Kyrie»); финал Девятой симфонии «Ода к радости».

21. *Франц Шуберт*. Месса G-dur (№ 1 «Kyrie», 2 «Gloria»).

22. *Ференц Лист*. «Гранская месса» (№ 1 «Kyrie»).

23. *Феликс Мендельсон*. Хор эльфов из музыки к драме Уильяма Шекспира «Сон в летнюю ночь».

24. *Роберт Шуман*. Реквием Des-dur (№ 1 «Requiem aeternam»); Реквием по Миньоне (№ 3 «Seht die mächtigen Flügel doch an!»). Оратория «Рай и Пери» (№ 6 «Doch seine Ströme sind jetzt rot»).

25. *Франц Шуберт*. Хоры «Баркарола», «Вино и любовь» («Die Wein und Liebe»), «Прошлое в настоящем» («Im Gegenwärtigen Vergangenes»), «Вера, надежда, любовь» («Glaube, Hoffnung und Liebe»), «Весенняя песня» («An den Frühling»), «Деревушка» («Das Dörfchen»), «Ночь» («Die Nacht»), «Соловей» («Die Nachtigall»).

26. *Роберт Шуман*. Хоры «В лесу» («Im Walde») op. 75 № 7, «Грезы» («Traumerai»), «Ночная тишина», «Вечерняя звезда», «Доброй ночи» («Gute Nacht»), «На Боденском озере» («Am Bodensee»), «Кузнец» («Der Schmidt») op. 145 № 1, «Охотничья песня» («Jägerlied») op. 59 № 3.

27. *Феликс Мендельсон Бартольди*. Хоры «Прощание с лесом» («Abschied vom Walde») op. 59 № 3, «Охотничья песня» («Die Jagdlied») op. 59 № 6, «Подснежник» («Die Primel») op. 48 № 2.

28. *Иоханнес Брамс*. «В ночной тиши» («In stiller Nacht»), «Розмарин» («Rosmarin») op. 62 № 1, «Горбатый уличный скри-

пач» («Der bucklichte Fiedler») op. 93 № 1, «Виньетка» («Vineta») op. 42 № 2.

29. *Генри Пёрселл*. Песня матросов «Эй, моряк! Поднимаем якоря!» («Come away, fellow sailors») (1 д.) и финальный хор «Скорбя, поникли два крыла» («With drooping wings ye Cupids, come») из оперы «Дидона и Эней» (3 д., 4 к.).

30. *Кристоф Виллибальд Глюк*. Хор пастухов и пастушек «If here, where all is dark and silent» из 1-го действия оперы «Орфей и Эвридика».

31. *Вольфганг Амадей Моцарт*. № 15 хор «Спит безмятежно море» («Placido è il mar») и заключительный хор № 18 «Бегите, спасайтесь» (Corriamo, fuggiamo) из 2-го действия оперы «Идоменей»; № 21 хор девушек из 2-го действия «Мы сегодня рано встали» («Recevet, o padroncina!») из оперы «Свадьба Фигаро»; хор слуг из финала 1-го действия «Как чудно, как звонко» («Das klinget so herrlich»), заключительный хор «Только храбрым слава» (Heil sei euch Geweihten) из 2-го действия оперы «Волшебная флейта».

32. *Людвиг ван Бетховен*. Хор узников «O welche Lust!» из финала 1-го действия оперы «Фиделио».

33. *Карл Мария фон Вебер*. № 15 хор охотников «Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen» из 3-го действия оперы «Волшебный стрелок».

34. *Рихард Вагнер*. Хор прях «Summ und brumm» из оперы «Летучий голландец» (№ 6, 2 акт), хор «Слава искусству» («Freudig begrüßen wir die edle Halle») (2 акт, 4 сцена), хор пилигримов «Мой край родной» («Beglückt darf nun dich, o Heimat») (3 акт, 2 сцена) из оперы «Тангейзер», свадебный хор «Treulich geführt ziehet dahin» из 3-го действия оперы «Лоэнгрин».

35. *Джоаккино Россини*. Хор тирольцев «À nos chants viens mêler tes pas!» из 1-го действия оперы «Вильгельм Телль».

36. *Джузеппе Верди*. Хор пленных иудеев «Лети, мысль, на золотых крыльях» («Va, pensiero, sull'ali dorate») из 3-го действия оперы «Набукко», хор девушек «Кто там с победой к славе» («Chi mai fra gl'inni e i plausi») (2 д., 1 к.), хор «Слава Египту и богам» («Gloria all'Egitto, ad Iside») (финал 2 д., 2 к.) из оперы «Аида», хор придворных «Тише, тише» («Zitti, zitti») из 1-го

действия оперы «Риголетто», кипрский хор «Dove guardi splendono raggi» из 2-го действия оперы «Отелло».

37. *Шарль Гуно*. Сцена вальса с хором «Ainsi que la brise legere» из 1-го действия, хор солдат «Déposons les armes» из 3-го действия оперы «Фауст».

38. *Жорж Бизе*. Хор мальчиков «Avec la garde montante» из 1-го действия, хор табачниц «Гляди, как струей дымок улетает» («La cloche a sonné») из 1-го действия, хор контрабандистов из 3-го действия оперы «Кармен».

39. *Бедржих Сметана*. Хор крестьян «Как же нам не веселиться» («Proč bychom se netěšili») из 1-го действия оперы «Проданная невеста».

40. *Клод Дебюсси*. Три хора на стихи Шарля Орлеанского: № 1 «Ночь! Лунный свет в твоём окне» («Dieu! Qu'il la fait bon regarder!»), № 2 «Я тамбурина слышал звон» («Quant j'ai ouy le tabourin»), № 3 «Зима, ты злобных чар полна» («Yver, vous n'estes qu'un villain»).

41. *Морис Равель*. Цикл «Три песни»: № 1 «Николетта» (Nicolette), № 2 «Три чудо-птицы» («Trois beaux oiseaux du Paradis»), № 3 «Рондо» («Ronde»).

42. *Франсис Пуленк*. Хоры a capella «Грусть», «Белый снег» («Les anges dans le ciel»), «Мари», кантата «Лик человеческий» (№ 1 «Из прожитых мною весен», № 4 «Будь терпеливой», № 5 «Смеясь над небом и планетой», № 6 «Страшна мне ночь», № 8 «Свобода»), кантата «Засуха», хор № 1 «Покинутая деревня» («Le village abandonné»).

43. *Артур Онеггер*. Финал оратории «Жанна д'Арк на костре», сцена 11 «Жанна в пламени» («Jeanne en flammes»).

44. *Пауль Хиндемит*. Шесть хоров на стихи Райнера Марии Рильке: № 1 «Лань», № 2 «Лебедь», № 3 «Если все проходит», № 4 «Весна», № 5 «Зимой», № 6 «Фруктовый сад».

45. *Карл Орф*. Кантата «Кармина Бурана»: № 1 «О, Фортуна» («O Fortuna»), № 3 «Счастливое лицо весны» («Veris leta facies»), № 14 «Когда мы в таверне» («In taberna quando sumus»), № 20 «Приди, приди, приди же» («Veni, veni, venias»), № 24 «Славься, прекраснейшая» («Ave formosissima»).

46. *Джордж Гершвин*. Опера «Порги и Бесс»: «Колыбельная Клары» из 1-го действия, хор «Как тут усидеть» из 2-го действия.

47. Бенджамин Бриттен. Хоровой цикл на стихи английских поэтов: «Пять песен о цветах» («Five Flower Songs») op. 47: № 1 «Нарциссы» («To Daffodils»), № 2 «Последовательность четырех прекрасных месяцев» («The Succession of the Four Sweet Months»), № 3 «Болотные цветы» («Marsh Flowers»), № 4 «Вечерний первоцвет» («The Evening Primrose»), № 5 «Баллада о зеленом ракитнике» («Ballad of Green Broom»); «Короткая месса» in D (№ 1 «Kyrie eleison», № 2 «Gloria», № 3 «Sanctus», № 4 «Benedictus», № 5 «Agnus Dei»); «Военный реквием» (№ 2 «Dies irae»).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Учебное издание

**КЛАССИЧЕСКАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ
ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Учебно-методическое пособие

Составители:

**Гажевская-Пешак Татьяна Станиславовна,
Садовская Анна Альбиновна**

Редактор В. В. Коташвили

Технический редактор Л. Н. Мельник

Дизайн обложки И. Лешок

Подписано в печать 2020. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага офисная. Ризография.

Усл. печ. л. 20,46. Уч.-изд. л. 18,14. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск