

УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”  
Факультэт музычнага мастацтва  
Кафедра беларускай народна-песеннай творчасці

Войцік Святлана Фёдараўна,  
старшы выкладчык.  
Тэл.: 222-82-46 / прац./  
203-51-37 /хатні/

## ЛЕКЦЫІ ПА КУРСУ “ГІСТОРЫЯ ХАРАВОГА МАСТАЦТВА”

### Раздзел I. Замежная харавая літаратура.

Мінск 2007

## Раздел I. ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА.

### Тема №1. ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ.

Основные вопросы:

1. Краткий обзор культуры III – I тысячелетия до н. э. (Египет, Шумер, Палестина).
2. Роль искусства (архитектура, изобразительное искусство, сценические действия, музыка) в жизни общества.
3. Хоровые формы светской и культовой музыки.

Цель лекции:

ознакомить студентов с историей культуры древних цивилизаций и возникновением музыкальных жанров.

#### Культура Древнего Египта

Одна из древнейших мировых цивилизаций зародилась в Северо-Восточной Африке в долине Нила. В Египте впервые в мире возникло государство. В эпоху, предшествующую его образованию, Египет состоял из отдельных областей (номов), в результате их объединения возникло два царства – Верхний и Нижний Египет. Их слияние произошло в 3-ем тысячелетии до н.э. после долгой войны.

История Древнего Египта делится на периоды:

- До династический период (4 тыс.л. до н.э.)
- Древнее Царство (32-24 в до н.э.)
- Среднее Царство (23-19 в до н.э.)
- Новое Царство (17-12 в до н.э.)
- Позднее время (11 в. – 332 г до н.э.)

В древнейшие времена египтяне знали письменность, систему счета, умели изготавливать папирус. Архитектуре принадлежала ведущая роль. Возводились гробницы, храмы, дворцы, были созданы грандиозные каменные постройки – пирамиды (около 80). Самая высокая пирамида Хеопса или Хуфу, ее высота 146, 6 м., а длина 233 м.

Очень велика была роль храмов. Рядом с ними воздвигались « дома жизни» (школы), где велись научные исследования в области астрономии (найлены списки созвездий), медицины (найлены медицинские тексты, в которых впервые в истории медицины изложено учение о кровеносных сосудах, пульсе и сердце ), составлялись религиозно-магические тексты. Здесь находились библиотеки и архивы, где был найден первый в мире словарь, напоминающий энциклопедию. Наряду с религиозной и научной литературой там же были обнаружены и шедевры египетской художественной литературы.

Материалом для изучения музыки Древнего Египта служат памятники материальной культуры, изобразительного искусства, письменные источники.

Существовала народная музыка (фольклор). Сохранились изображения солистов-музыкантов, играющих на различных инструментах и сопровождающих музыкой сельскохозяйственные работы; певцов, развлекающих гребцов на Ниле; трубачей и барабанщиков, поддерживающих бойцов во время битвы.

Культовая музыка предназначалась для всевозможных богослужений. Египтяне поклонялись большому количеству богов. Излюбленными были боги Озирис, Изида и их сын Гор.

На изображениях, относящихся к периоду Древнего Царства (32-24 в до н.э.) сохранились танцующие фигуры, инструментальные и хоровые ансамбли. К концу Древнего Царства Музыкальные ансамбли достигают значительных размеров. Возникает хейрономия – способ управления певцами при помощи системы условных движений рук, пальцев, мимики, движений головой.

Музыкальный инструментарий этого периода: продольные флейты, барабаны, колотушки, трещотки.

В эпоху Среднего Царства (23-19 в. до н.э.) среди музыкантов происходит расслоение: одни занимают высокие посты при дворе, другие зарабатывают, выступая в домах богатых горожан, а третьи ведут нищенское существование бродячих музыкантов. Появляются песни разнообразного характера – философские размышления, песни-танцы, гимнические песни в сопровождении арфы. Обогащается инструментарий (духовые из рогов животных, кастаньеты).

На изображениях сохранились танцевальные сцены с громадной свободой движений вплоть до акробатизма и искуснейших танцевальных приемах.

В честь богов египтяне устраивали различные празднества. Наиболее известны описания празднеств, посвящённых богу Озирису.

Согласно легенде Озирис, спустившийся с неба, научил людей возделывать землю, печь хлеб, выращивать виноград. У него была жена Изида и сын Гор, был и старший брат Сет, который очень завидовал славе Озириса и решил его погубить. Как-то Сет пригласил Озириса на пир, предварительно сняв с него мерки и сделав чудесной красоты ящик. После пира он сказал, что тот из гостей, кому подойдет ящик по размеру, получит его в подарок. Озирис вошел в ящик, а приближенные Сета закрыли его, облили ящик свинцом и бросили в море. Изида долго искала ящик с телом любимого, а когда нашла, привезла в Фивы. Сет, узнав об этом, подкрался ночью и, разрубив тело Озириса на 14 кусков, разбросал их по стране. Изида вновь отправилась в странствия, она нашла останки мужа, и там, где она их находила, возникали гробницы и храмы Озириса.

Каждую осень Озирис умирал, а каждую весну – воскресал.

Очень пышным являлся осенний праздник Озириса, где участвовали жрецы в масках.

В первом действии богини в траурных одеждах с распущенными волосами ударяли себя в грудь и голову и запевали похоронные причитания. Они умоляли Озириса вернуться.

Во втором действии происходило возвращение души Озириса с помощью магических обрядов.

Третий акт «страстей» - поддержание жизни в новом теле Озириса (омовение, курения и т.п.).

В празднествах принимали участие все зрители. Они присоединяли свои рыдания к воплям богов и богинь, подражали телодвижениям Изида, удрученной смертью Озириса. Мрачные обряды праздника мертвых превращались в обряды ликований, закономерные для большинства поминовений. В финале Посвященные собирались на пиршество, посвящённое воскрешению Озириса на третий день того, как он был найден. Здесь заложены зародыши будущей античной драмы.

Особенного развития достигли «страсти Озириса» в начале зимы, проходившие в больших городах. Египтяне устраивали ночные представления страданий Озириса, и называли их мистериями.

К весне и осени приурочены празднества в честь богини Изида. В храмах Изида богослужения устраивались ежедневно 3 раза: утром, когда женщины одевали и причесывали богиню; днем - кормили и поклонялись; вечером – разоблачали статую. Все эти магические действия сопровождалось пением.

В эпоху Нового Царства (17-12 в до н.э.) войны приводят к проникновению в Египет элементов культуры соседних народов, в т.ч. музыкальных инструментов и музицирования. При дворе фараона в это время наряду с местной капеллой функционировала и сирийская капелла.

По мере развития музыкальной культуры все шире распространяется антифонное пение, внедряются новые формы сольного и ансамблевого музицирования – хоровое, инструментально-ансамблевое и оркестровое исполнительство. Наряду с придворной, культовой, народной музыкой, гимнами большое распространение получает военная музыка. Инструменты этого периода: двойные гобои, барабаны различных размеров, цимбалы, кифары, колокольчики и др.

---

---

## Культура Шумеров

Древнее государство Шумерии было расположено на территории современного Ирака в бассейне рек Тигр и Евфрат. Это была плоская равнина с жарким засушливым климатом. Люди, жившие здесь с 3-го тысячелетия до н.э., назывались шумерами. Они превратили эту землю в истинный «сад Едема». При помощи ирригационных каналов они направляли во время разлива рек их богатые илом воды на поля и сады, орошая и удобряя землю. За неимением камня шумеры научились изготавливать из обожженной глины кирпич и строить из него здания. Они изобрели гончарный круг, на котором делали горшки, тарелки и кувшины. Шумеры первыми научились изготавливать цветное стекло, литье из меди и бронзы, освоили пайку металлов, резьбу по камню. Они также изобрели колесо повозки и парусную лодку. Шумерам принадлежит изобретение первого календаря, они первыми разделили час на 60 минут, шумерские жрецы вычислили протяженность года (365 дней 6 часов 15 минут 41 сек.).

Шумерам принадлежит изобретение письменности (клинописи). Первые письменные памятники были обнаружены среди развалин древнего шумерского города Урука. Здесь нашли более 30000 маленьких глиняных табличек, покрытых пиктографическим письмом (клинописью). В основном это были хозяйственные и административные записи, а также несколько учебных текстов для заучивания наизусть. Это свидетельствует о том, что шумерские писцы за 3000 лет до н.э. уже занимались обучением.

Шумерские школы (эдуббы) являлись очагами культуры и знания. В них обучались только мальчики. Летописец указывает, что «в школу приходили маленькими мальчиками, а выходили юношами», т.е. предположительно учились лет 8-10. Обучение велось по двум программам: первая – научные и технические знания (ботаника, зоология, география, математика), вторая программа строилась на изучении музыки, языков и литературы, изучали всевозможные легенды и мифы (о сотворении мира, о великом потопе). Шумерская литература оказала влияние на древнееврейскую. Есть ряд указаний на то, что библейский рай располагался на восток от Палестины, там, откуда берут начало 4 реки, в том числе Тигр и Евфрат. Известно, что библейский Авраам был выходцем из шумерского города Ур. Имеются сведения о потопе и о существовании «допотопных» городов. Есть легенда о «шумерском Ное» - богобоязненном человеке, спасшемся во время потопа.

Каждый выпускник эдуббы должен был уметь играть на музыкальных инструментах. Некоторые выпускники специализировались на религиозных композициях и входили в состав служителей храма, они обучали певцов и музыкантов, следили, а иногда и сами отправляли культовые службы; те, кто специализировался на мифах, служили во дворцах, обучая придворных певцов и актеров.

У шумеров было множество богов, которым они поклонялись, молились и приносили жертвы. Главнейшими были бог Ан (бог неба), бог воздуха Энлиль, водяной бог Энки, богиня – мать Нинхурсаг. Им возводились храмы, они являлись культовыми центрами. Один из самых древнейших храмов был найден в Эреду, городе, в котором главнейшим божеством был Энки – бог мудрости. Храмы имели как простые, так и сложные конструкции. Со временем храмы в больших городах превратились в обширные комплексы, включающие в себя зиккурат (ступенчатая постройка), большое количество святилищ, складов, внутренних дворики, жилых домов для служителей храма.

При храмах существовали целые коллективы певцов и музыкантов. Для храмовой службы сочинялись и редактировались гимны и плачи.

Источники сведений о шумерской музыке – это изображения на рельефах и печатях, истолкование клинописных начертаний и найденные при раскопках музыкальные инструменты и всевозможные литературные источники. Они подтверждают значительную роль музыки в жизни шумеров. Музыка делилась на культовую и светскую: развивались придворные ансамбли, выступавшие с публичными концертами. Музыканты в государственной иерархии стояли непосредственно за богами и царями. Именами известных музыкантов называли города, а в честь музыкальных инструментов приносили жертвы. По религиозным верованиям шумерские боги любили музыку и сами играли на музыкальных инструментах.

Существовал песенный фольклор. На одной из табличек шумеров сохранилась поэма, в которой воспевается любовь. Это одна из самых древних записанных любовных песен.

Сохранились сведения о музыкальных инструментах:

- ударные (колотушки, многочисленные разновидности барабанов, разновидности тамбуринов);
- Духовые (продольная флейта – вертикально расположенная при исполнении тростниковая трубка, под ее аккомпанемент исполнялись радостные веселые напевы; известна разновидность рога);
- струнные (лира, арфа).

Шумерам принадлежит единственный письменный памятник музыкального искусства античного периода: на таблице с клиновидными письменами была расшифрована партия арфы, сопровождавшей пение.

### **Музыкальная культура Древней Палестины**

Одним из древнейших очагов музыкальной культуры на Ближнем Востоке является Палестина, народ которой – израильтяне, потом иудеи (отделение от иудеев других израильских колен) – отличался, как об этом свидетельствуют памятники той эпохи, ярким музыкальным дарованием. История же еврейского народа уходит в далекое прошлое, насчитывая целые тысячелетия (до н.э.).

Дошедшие до нас сведения о древнееврейской музыке не очень велики, т.к. ее исследование затруднено отсутствием и каких-либо записей музыки, и произведений изобразительного искусства. Это связано с тем, что у древних евреев существовал запрет воспроизведения предметов культа, в том числе и музыкальных инструментов, игра на которых сопровождала богослужения. Информацию же о древнееврейской музыкальной культуре мы находим в Греко-римских литературных источниках; в ряде сведений, содержащихся в так называемых рукописях Мертвого моря (впервые найдены в 1947 г). Но наиболее полную картину музыкальной жизни древней Палестины со 2 тысячелетия до н.э. раскрывает древнееврейский религиозный эпос – книги «Ветхого завета», где говорится о песнях, танцах, процессиях с музыкой, инструментах и т.д.

Музыка была очень любима в Палестине. С хорами и кимвалами встречали воинов после битвы, под музыку плясали, справляли религиозные обряды, пророки вещали будущее. Существовало три типа древнееврейской музыки: *храмовая* (сопровождала богослужения), *дворцовая* и *народная* (сопровождала труд и отдых). До наших дней дошла – со всеми позднейшими наслоениями – лишь литургическая музыка, которая сохранилась на юге Аравийского полуострова среди йеменских евреев, в Вавилоне, где евреи живут с 6 века до н.э., в некоторых областях Италии, Сирии, Северной Африки.

### ***Храмовая музыка***

Храмовые службы богато украшались мелосом, причем существовал строгий регламент. Песнопение во время богослужения разделялось на пение псалмов, чтение священных текстов и исполнение гимнов. Кульминация – выступление огромных по составу оркестров и хоров. Особенно славился музыкой и пением легендарный храм Соломона (Соломон и его отец Давид описаны в «Ветхом завете» как знатоки и покровители музыкального искусства):

*- «И левиты певцы, -все они, то есть Асаф, Еман, Идифун и сыновья их, и братья их... с кимвалами, и с псалтирями, и цитрами... и с ними сто двадцать священников, трубивших трубами, и были, как один, трубящие и поющие...»*

*(2 Пар. 5:12-13)*

*- « Давид состарился... и собрал всех...левитов...из них для дела в доме Господнем...четыре тысячи прославляющих Господа на музыкальных инструментах, которые он сделал для прославления».*

*(1 Пар.23:1-5)*

С установлением богослужения в храме Соломона в Иерусалиме (10 в. до н.э.) в ритуалах стали участвовать оркестры и хоры, что требовало профессиональной подготовки певцов и оркестрантов. Обучением храмовых музыкантов занимались левиты (служители в храме) в специальных музыкальных школах при храме. И в следующих стихах мы видим, что для

древнееврейской музыкальной культуры свойственны знания «оркестровки» и дирижирования, т.к. в управлении таким количеством людей нужна была какая-то техника жестов и знаков. А это в свою очередь говорит и об образованности населения:

*-« И приказал Давид начальникам левитов поставить братьев своих певцов с музыкальными орудиями... Еман, Асаф и Ефан играли громко на медных кимвалах, а Захария , Азиил... - на псалтирях, тонким голосом...Маттафия же , Елифлеуй ...- на цитрах, чтобы делать начало. А Хенания, начальник левитов, был учитель пения, потому что был искусен в нем».*

*(1 Пар. 15:16-22)*

*-«При освящении стены Иерусалимской потребовали левитов из всех мест их... для празднества. И собрались сыновья певцов из округа Иерусалимского и из сел Нетофафских, и из Беф-Гаггилгала, и с полей Гевы и Азмавета... и поставил (Неемия ) два больших хора для шествия, и один из них шел по правой стороне..., другой напротив них... Потом оба хора ствли у дома Божия... И пели певцы громко; главным у них был Израхия ... Веселились и жены, и дети, и веселье Иерусалима далеко было слышно».*

*(Неем.12:27-43)*

К 10 в.до н.э. особенное распространение получили псалмы. Их создание приписывается царю Давиду ( хотя ему принадлежат только 73 псалма (из 150); 12 составлены певцом Асафом, 10 – сынами Коревыми, 2 – Соломоном(71 и 126); авторы остальных неизвестны). Характер псалмов указан большею частью их заголовками; это или молитва, или славословие, или поучение. Указаны также инструменты для их музыкального сопровождения: кимвал, литавры, псалтирь и т.д.; каждый псалом исполнялся на мелодию, известную начальнику хора. Но до нас псалмы дошли только в виде словесных текстов. Согласно некоторым данным, псалмодия основывалась на певучем речитировании с характерно приподнятой интонацией, с использованием орнаментальной вокализации и была связана с поэтическим строением псалмов, которое и обуславливало музыкальную форму их исполнения.

Культовые напевы были ассиметричны по строению, обильно украшены мелизмами; одни были основаны на псалмодические речитации, другие – гимнического характера, ритмически более ясно выраженные.

С древнейших времен евреи пользовались типичными для Востока музыкальными формами: *антифонным* пением двух хоров и *респонсорным* пением – возгласами хора, отвечающего солисту (сохранилось в современном синагогальном богослужении).



## ***Народная музыка***

Как и у древних народов, искусство у евреев было синтетическим ( т.е. музыка, пение и танец были неотделимы друг от друга). Музыка имела прикладной характер: она использовалась как при отправлении религиозных обрядов, так и в быту. Большую роль играли песнопения типа хороводных, исполнявшиеся на некоторых народных праздниках ( сбор урожая). Бытовали также обрядовые свадебные песни, очевидно они составили основу знаменитой «Песни песней» царя Соломона.

Для древнееврейской музыки в целом было типично одноголосие; в своей основе она вокального происхождения. Для записи и чтения библейских текстов евреи издавна пользовались особыми знаками, которые не фиксируют точно мелодию, а указывают лишь ее направление певцу, знающему мелодию с голоса. Первоначально мелодии строились на пентотонике, позднее, по свидетельству античных писателей, получили распространение диатонические лады, близкие древнегреческим. Народные мелодии отличались четким ритмом, их исполнение сопровождалось хлопаньем в ладоши, танцами, такт отбивался малым барабаном. Барабаны и бубны оставались вне литургии- на них играли женщины( и сегодня бубен на иврите называется тоф Мирьям- бубен Мирьям, сестры Моисея).

## ***Музыкальные инструменты***

Иудеи создали и свои музыкальные инструменты(в Библии названо не менее 24 различных музыкальных инструментов). Известно, что древним евреям были знакомы инструменты четырех видов: *идиофоны* (ударные инструменты, звук которых извлекался из самого корпуса инструмента), *мембрафоны* (ударные инструменты с натянутой кожей), *аэрофоны* (духовые) и *хордофоны* (струнные).

Какие же инструменты создавали музыку в древней Палестине? Самую ценную информацию, безусловно, содержат предметы, найденные при раскопках. Но почва Эрец-Исраэль совершенно не пригодна для сохранения органических материалов, таких как внутренности животных, кожа, дерево, поэтому до наших дней дошли лишь простые по конструкции и наиболее прочные инструменты: цимбалы, колокольчики и трещётки, изготовленные из металла, керамики и кости.

Одна из самых интересных находок- продольная флейта 1 век н.э., была обнаружена в 1975г. При раскопках города Давида в Иерусалиме. Исследователей и музыкантов особенно заинтересовал тот факт, что материалом для этого инструмента послужила передняя нога коровы. Некоторым вспомнилась талмудическая фраза о рогатом звере, который имел:

*-«...Только один голос при жизни, но после смерти получал семь голосов... два рога становились трубами, кости двух ног- флейтами; из шкуры делали барабан, толстая кишка превращалась в струны для арф, а тонкие кишки использовались для цитры»(Талмуд).*

Социальная дифференциация отражалась и на применении музыкальных инструментов. В народном быту сохранилась игра преимущественно на духовых тростниковых инструментах, каста жрецов пользовалась трубами (рогами), а храмовые музыканты – лирами.

Инструментарий культовой музыки составляли: *киннор* (лира; ее не точно иногда называют арфой), *нэвэл* (древняя арфа), *хацоура* (серебряная труба) и *шофар* (бараний рог; по преданию, обладал чудодейственной силой, способной разрушать крепостные стены противника- легендарная «иерихонская труба»), *халил* (свирель) и другие инструменты, неоднократно упоминаемые в Библии (аламоф, шошан, псалтири, кимвалы и др.).

С покорением Римом Иудеи и вторичным разрушением в Иерусалиме храма (70 г.н.э.) в молитвенных домах (синагогах) в знак траура инструментальная музыка запрещалась. Человеческий голос остался единственным «инструментом», отвечающим новой религиозной обстановке древнееврейского культа. Игра на музыкальных инструментах сохранялась только в быту. Музыкально сценическое искусство у древних евреев отсутствовало. Изгнание же евреев из Палестины положило начало новому этапу в истории развития музыкального искусства евреев, связанного уже с эволюцией еврейской культуры в рамках диаспоры.

---

*Ключевые понятия:*

кейрономия, антифон, мистерия, эддуба, псалтырь, псалтирион, гимн.

*Вопросы для самостоятельной работы:*

- 1) Какие древнейшие цивилизации с богатой музыкальной культурой вы знаете?
- 2) Где получали образование древние египтяне, шумеры, иудеи?
- 3) Что служит материалом для изучения музыкальных культур древних цивилизаций?
- 4) Каков инструментарий египтян, шумеров, иудеев?

*Литература:*

Груббер Р.И. История музыкальной культуры в 2-х т.; Том I. М., 1941.- 596с.

Розеншильд К.К. История зарубежной музыки до середины 18 века.

/Выпуск 1/. М., 1963. – 488с.

Белицкий Мариан. Забытый мир шумеров. М., 1980. – 397 с.

Крамер С.Н. История начинается в Шумере. М., 1965.

Матвеев К.П., Сазонов А.А. Земля древнего Двуречья. М., 1986. – 159с.

[www.jewish-life.com](http://www.jewish-life.com) (История еврейской музыки)

[www.migdal.ru](http://www.migdal.ru) (Музыка еврейского народа)

## Тема №2. ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА АНТИЧНОСТИ (ГРЕЦИЯ, РИМ).

Основные вопросы:

1. Греция – страна городов-государств, сохраняющих культурную и политическую самостоятельность.
2. Музыкальные соревнования – главная часть празднеств, посвящённых многочисленным богам.
3. Театральные действия и роль хора в них.
4. Культура этрусков – основа римской цивилизации.
5. Роль музыки в общественной жизни императорского Рима.

Цель лекции:

Ознакомить студентов с историей развития хоровой культуры античности.

### Музыкальная культура античной Греции.

Музыкальная культура Древней Греции – важный исторический этап в развитии музыкальной культуры Европы. Она обладает собственным неповторимым обликом, своими бесспорными достижениями. Музыка занимала очень большое место в жизни древних греков. Важнейшим свойством культуры Древней Греции является существование музыки в синкретическом единении с другими искусствами. Музыка в неразрывной связи с поэзией, музыка и танец, музыка, как неременная участница трагедии.

Музыка древних греков не дошла до наших дней. Сведения о ней почерпнуты из литературных источников, теоретических трактатов и изобразительного искусства. Наиболее древним греческим письменным памятником являются великие поэмы Гомера «Илиада», «Одиссея» (8 в. до н.э.), в которых описывается культура греческого общества 1 тыс. лет до н.э.

Греки играли на следующих инструментах:

*Форминикс* – сферхпрекрасный, яснозвучный, утончённый, сделанный из слоновой кости. Форминикс изображён на отдельных античных расписных вазах, и имеет обычно до пяти струн. Щипковый инструмент типа лиры.

*Лира* – самый известный древнейший струнный инструмент. (Изображения с острова Крит 3,2 тыс. лет до н.э.). Её звучание благородное, спокойное, мужественное. Лира имела простую конструкцию, и самое главное, доступность игры на ней. Примитивная лира делалась из панциря черепахи, служившего для неё корпусом. Струны были из льна или конопли, а также из кишок животных. Струны приводились в движение правой рукой. Лирой пользовались широкие круги любителей. Существовала на острове Лесбос своеобразная «консерватория», где обучались игре на лире.

*Кифара* – инструмент профессионалов. Она была более тяжёлой, чем лира. Кифарист не сидел с инструментом, как лирист, а стоял. Кифара подвешивалась через плечо на кожаной ленте.

Встречаются у греков и ударные, и духовые инструменты:

*Звонкие кимвалы* – состоят из двух полых полусферических металлических пластин, их резкий звук постоянно звучал во время шествия Диониса.

*Громкие тампаны* – (наподобие литавр) с отрывистыми, сильными звуками, издающимися при ударе руками по кожаным мембранам, натянутым на обе стороны цилиндрического ящика.

*Авлос* – духовой инструмент типа гобоя. В архаический период основная часть инструмента часто делалась из костей животных.

### ***Религиозные церемонии.***

В поэмах Гомера, отразивших быт микенского общества конца 2-го тысячелетия до н.э., говорится об использовании музыки при религиозных церемониях.

Древний язычник свято верил, что его музыка, пение, танцы приятны богам. Боги незримо принимают участие в этих обрядах. В каждом храме, посвящённом какому-нибудь богу, был свой репертуар не только песнопений, но и инструментальных пьес. Выделялся даже особый музыкант, исполнитель на авлосе.

Существовал обряд приношения богам. Сам ритуал происходил приблизительно так: начинался он шествием. Громадная толпа людей вела к алтарю жертвенное животное. Во время этого шествия пелась «просодия» - песнопение тожественного и помпезного характера с инструментальным сопровождением. Если жертвоприношение Аполлону – звучали струнные инструменты, если Дионису – то авлосы, Зевсу – и духовые и струнные инструменты.

Отличительной чертой просодии являлось то, что торжественное песнопение совмещалось с ритмическими движениями участников шествия. Звучал величественный хор, прославлявший бога, и вся масса поющих, продвигаясь вперёд, делает одновременно одни и те же движения. И таким образом шествие проходило по улицам города, вовлекая в своё движение новых людей. Так достигали алтаря. Здесь начинался новый акт действия – песня с танцем. Это называлось «гипорхемой». Гипорхемы имели несколько разновидностей. В первом случае все участники хора пели и танцевали одновременно; во втором – хор делился на две группы, из которых одна танцевала, а другая пела; в третьем – солист хора «корифей» пел, а все остальные танцевали. После жертвоприношений пелись гимны.

Праздники, посвящённые Аполлону (бог-целитель, прорицатель, покровитель искусства) и проводившиеся в различных местах Эллады, постоянно сопровождались песнями и танцами. Наиболее характерной чертой их были «партении» - девичьи хоры.

В праздники, посвящённые Дионису (бог вина), после принесения соответствующих жертв, исполнялся *дифирамб* – особое песнопение восторженного характера в честь Диониса. Дифирамб исполнялся хором, который не только пел, но и танцевал вокруг жертвенника Диониса. Число

«хоревтов», участников хора, могло достигать пятидесяти человек. Это число варьировалось. В Афинах хоревтами могли быть только свободные граждане, или чужеземцы, получившие разрешение проживать в Афинах.

### ***Песенный фольклор.***

Античный музыкальный быт знал и другие песни. Трудовой фольклор: например, среди мельников бытовала популярная песенка, отражавшая их труд. Широко распространена песня гребцов. Существовали песни женщин-веяльщиц зерна, песни пастухов, земледельцев.

Семейно-бытовой фольклор. Как и у всех народов, в Греции звучали и колыбельные, и свадебные, и похороны, и любовные песни.

Политические песни. Древний мир был богат и песнями, тематика которых тесно соприкасалась с событиями политической и общественной жизни. Причём они создавались часто в самый разгар событий, либо сразу же вслед за ними.

### ***Музыкальные состязания.***

Музыка занимала большое место в общественной жизни греков. Обучение музыке составляло неотъемлемую часть воспитания юношества, а пение и игра на музыкальных инструментах входили в образовательную программу и художественнее состязания.

Самыми почитаемыми для музыкантов были Пифийские игры, проходившие в Дельфах около святилища Аполлона. Сначала в Пифидах выступали только кифароды, мастерски владевшие своим голосом и одновременно аккомпанировавшие себе на кифаре. Но в 6 веке до н.э. стали принимать участие не только кифароды, но и авлеты (солирующий авлос) и авлоды (певцы, сопровождаемые авлосом). Имена победителей музыкального конкурса с соответствующими посвящениями выбивались на мраморных стелах. Каждый исполнитель продолжительное время готовился к состязаниям. Приобретался достойный инструмент, подбирался специальный репертуар, соответствующий традициям Пифиад. Могли готовиться старые, проверенные временем произведения, или сочиняться новые.

Главное афинское празднество Панафинеи, в честь богини Афины. На состязаниях в Панафинеи участвовали рапсоды, хоры, кифаролы, авлеты, а так же инструментальные ансамбли.

Праздник начинался ночью торжественным бегом с факелами, а наутро устраивались спортивные и музыкально-поэтические соревнования. Музыкальные состязания в Панафинеях происходили регулярно. Одной из характерных особенностей этих состязаний было участие в них рапсодов, исполнявших поэмы Гомера.

В 508 г. до н.э. впервые в Афинах состоялись соревнования мужских хоров. Участие в конкурсе хоровых коллективов накладывало отпечаток на организацию соревнований и на процедуру выявления победителей. Хористы, выступавшие на конкурсе, набирались не только по музыкально-вокальным данным. Они представляли собой группу, собранной из

конкретной филы – одной из территориально-политических общин. Хор, участвовавший в состязаниях, защищал честь и художественное достоинство значительного числа людей, живущих в одной местности или связанных крепкими родовыми узами. Назначался «хорег» - руководитель хора. Он был богатым человеком.

Лучшие хоры награждали призами, чаще всего лавровыми венками, а хорегам ставили памятники.

### ***Древнегреческий театр.***

Античная Греция – родина театра. Рождение театра относят к 5 веку до н.э. Ариону приписывается выделение хора из сольной партии корфея. Всё это послужило основой для создания античной трагедии как вида искусства, соединившего в себе драму, танец и музыку. Авторы трагедий Эсхил, Софокл, Еврипид, подобно греческим лирическим поэтам, были одновременно и создателями музыки. Они ввели в трагедию хоры, танцы.

Все роли в трагедии исполнялись мужчинами, женщины отсутствовали, как среди актёров, так и среди участников хора.

Особое место в драматургии трагедии отводилось хору. В самом начале трагедии хор выходил на оркестру, предшествуемый авлетом. Хоровая песнь звучала либо во время этого выхода, либо после него. Хор располагался на оркестре в три шеренги по пять человек в каждой, лицом к зрителю. Иногда хор сопровождал своё пение танцами.

В 472 году был торжественно открыт огромный театр Диониса в Афинах, в котором и происходили представления трагедий. Он представлял собой обширный амфитеатр под открытым небом и вмещал огромную аудиторию (около 30 тысяч человек). Круглая оркестра не была ничем отделена от зрителей, занавес отсутствовал. Весь театр как бы сливался с пейзажем.

Гораздо меньше исторических сведений сохранилось о роли музыки в греческой комедии. Однако известно, что хор участвовал в ней. В соответствии с общим характером жанра, остро сатирического, непринуждённого, порою грубоватого, музыка комедии носила более лёгкий и живой характер.

### **Музыкальная культура античного Рима.**

Римское государство сложилось в 8-6 вв. до н. э.. С конца 3 в. до н.э. эта средиземноморская держава включала ко 2 в. н. э. западную и юго-восточную части Европы, Северную Африку, Малую Азию, Сирию и Палестину.

Римлян называют учителями Западной Европы. Действительно, Западноевропейская цивилизация переняла от римской культуры огромное число её достижений, начиная с алфавитного письма и кончая устройством канализации. Но сами Римляне имели своих учителей. Ибо у колыбели

римской цивилизации стоит другая, более древняя, созданная этрусками, народом, который и по сей день остаётся загадочным.

Символом Рима является Капитолийская волчица, вскормившая Ромула и Рема. Легендарным основателем города считается Ромул, от чьего имени и происходит само наименование Рим, вернее Рома (это мы, славяне, называем его Римом). Но не только наименованием, а и созданием самого города римляне обязаны своим таинственным предшественникам. «Вечный город» был основан этрусками, а затем от них эстафету переняли римляне.

Этрусские города строились на холмах, ступенчато. В центре, на вершине, воздвигались храмы, ниже геометрически правильно располагалась жилая часть города. Ее обязательной принадлежностью был водопровод... Не правда ли, точная копия древнего Рима, стоящего на семи холмах, каждый из которых увенчан храмами, и снабженного водопроводом (который, кстати сказать, действует и по сей день).

Аристократы и военная знать, господствовавшие в этрусских городах, жили в домах с атрием т. е с открытой площадкой внутри дома, на которой помещался домашний очаг, всё это мы находим позднее в «римском» типе жилого здания. Правильней же называть его «этрусскими».

От этрусов переняли римляне и конструкцию храмов, чьи крыши и антаблемент — часть сооружения между крышей и колоннами— украшались скульптурами и глиняными рельефами. Впрочем, порой здесь была даже не преемственность или подражание: многие прославленные храмы Рима воздвигнуты были мастерами-этрусками.

Капитолийская волчица — символ Рима; символ же его вечности и могущества — грандиозный храм на гребне Капитолийского холма, который украшала знаменитая волчица, а также множество других статуй и рельефов.

Автором их был скульптор—этрусск Вулка из этрусского города Вейи.

«Клоака максима» — «великая клоака» — так называли древние римляне огромную каменную трубу, собирающую излишнюю влагу и воду ливней и уносившую ее в Тибр.

Плиний Старший сообщает, что оно «столь просторно, что по нему могла проехать арба гружёная сеном, сводчатая постройка не гнется, на нее падают обломки зданий, которое сами внезапно обрушились и были уничтожены пожарами, земля колеблется от землетрясений, но тем не менее она выдерживает это уже семь сотен лет со времени Тарквиния Приска, являясь чуть ли не «вечной», - пишет Плиний Старший.

Минуло ещё около двух тысяч лет, но и по сей день «клоака максима» входит в канализационную систему «вечного города».

Об искусстве римского скульптурного портрета написана не одна сотня статей, и книг. Обязано оно своим происхождением опять-таки этрускам. «Восприняв у этрусов погребальные обычаи, римляне стали сохранять облик покойного виде восковой маски. Впоследствии скульптурные изображения из твердого металла (бронза, камень). Учителями римлян

этруски выступили не только в сфере изобразительного искусства. Например, по словам Тита Ливия, им обязано своим происхождением сценическое искусство Рима. Из Этрурии были приглашены «игрецы», которые исполняли различные пляски.

Этрусское влияние на римлян сказывалось не только в сфере градостроительства, архитектуры, изобразительного искусства и вообще искусства, но и в области науки! Богатые римляне направляли своих детей в Этрурию изучать «дисциплина этруска» — этрусские науки.

...Итак, искусство и архитектура, градостроительство и водопровод, создание «вечного города» и науки прорицания — все это дело рук этрусков, а не римлян, их наследников. Так же как и создание «римской» системы управления. Сами римляне признавали, что они очень многому научились у этрусков в военном деле. Искусство строительства и вождения судов было полностью перенято «сухопутными» римлянами у этрусков — одних из лучших мореходов в Средиземноморье, соперников греков и союзников карфагенян...

Превращение Рима в мировой политический центр (II в. до н. э.) совпало с периодом расцвета эллинистической культуры.

Поэтому не удивительно, что художественная, в частности музыкальная, культура Рима развивалась под знаком культуры эллинизма; основные особенности музыки Эллинистического периода также проявились в Риме чрезвычайно отчетливо.

Правда, Рим имел и свою древнюю самобытную музыкальную культуру: вероятно, следы ее следует искать в напевах «арвальских братьев» и салиев, в триумфальных, свадебных, поминальных и застольных песнях, сопровождавшихся тибией (авлосом).

Одним из интереснейших обрядов коллегии салиев (собственно «плясунов», от *salire* — плясать) являлся обряд, справлявшийся 1 марта в храме Марса. 12 членов коллегии наряжались в вышитую пурпуром тунику, опоясывались металлическим поясом и надевали легкий панцырь; на голову надевали шлем с острой оконечностью (*арех*), в левую руку брали короткий меч, а в правую — короткое копье или жезл, и в таком убранстве совершали процессию, танцуя под звуки труб (*tuba*) в такт весьма древней песни и при этом ударяя копьями о священные щиты, несомые прислужниками в процессии. Происходивший при этом танец назывался *tripudium*, характерно, что, по свидетельству Квинтилиана, текст исполнявшихся при этом старинных песен (*ахамента*) далеко не полностью понимали и сами салии.

Особый интерес представляет во многом загадочный институт «арвальских братьев» (*Fratres arvales*) — одна из древнейших римских религиозных коллегий. Празднества «арвальских братьев» происходили в священной роще в окрестностях Рима (как об этом свидетельствуют сохранившиеся камни с гимническими надписями, опять-таки мало понятными в виду архаизмов). О глубокой древности этого объединения, помимо языка и письмен, свидетельствует запрещение вводить в священную



рошу какое-либо железное орудие, что указывает на создание ритуала «арвальских братьев» еще в «каменный век»! Весь праздник носил аграрный характер (благодарность за собранный урожай и молитвы о будущем):

он происходил в мае и состоял в курении фимиама, жертвоприношении—зёрен прошлого и настоящего урожая и общей трапезе братьев.

В заключение братья внутри храма плясали вокруг алтаря и пели знаменитый свой гимн. Вечером происходила общая трапеза и цирковые игры.

Архаический магический характер отличал и некоторые инструменты. Самым главным, из них была труба (называвшаяся «тубой») Основная ее часть представляла собой трубку, сделанную из меди или бронзы, реже — из железа или слоновой кости. Длина такой трубки составляла приблизительно около полутора метров. Завершалась она небольшим раструбом. Обычно туба имела съемный мундштук. Подобно греческому сальпинксу, ее музыкальные возможности были крайне ограничены и не выходили за рамки первых пяти-шести звуков натурального звукоряда. Античные авторы почти всегда говорят о резкости звучания тубы. В этом также нетрудно увидеть сходство с сальпинксом. Как и сальпинкс, римская туба считалась созданием этрусков. Поэтому вполне возможно, что «сальпинкс» и «туба» — различные названия одного и того же инструмента, отличавшегося лишь незначительными деталями конструкции. Такая мысль подтверждается и тем, что аналогичные инструмент были не только в Греции и Риме, но и в других странах Средиземноморья.



Рис. 98. Игра на древне римской тубе.



Рис. 102. Юноша, играющий на авлосе.

В мирной жизни туба использовалась лишь в особых и наиболее торжественных случаях. Ее можно видеть на изображениях, запечатлёвших

торжественные погребальные процессии и грандиозные культовые церемонии. Несмотря на то, что для музыкального оформления культовых обрядов туба применялась намного реже, чем , тибия и лира, в Риме существовал праздник «тубилюстриум» (tubilustrium) — ежегодная церемония освящения труб, проходившая 23 марта и 23 мая. Иногда туба применялась в цирковых зрелищах: бой гладиаторов театрализованные морские сражения, выступления зверей и т. д. Но самая основная ее «работа» происходила в войсках. Здесь она была царицей инструментов», так как ни какой другой инструмент не обладал столь мощным и далеко разносящимся звуком.



Рис. 99. Этрусский чашеобразный барабан (рис. с вазы).



Рис. 101. Этрусский рог.

После тубы по силе звучания шел медный рог, «cornu». Он состоял из длинной бронзовой трубки закругленной формы, наподобие латинской буквы «G». Внизу он имел съемный мундштук, а наверху — раструб, выступавший горизонтально. С одной стороны инструмента сверху донизу крепилась деревянная скоба (часто инкрустированная), служившая ручкой исполнителю. В первоисточниках корну (cornu) нередко, путается с букциной, что вполне понятно, ведь букцина и корну имели закругленную форму. Но принято считать, что корну был несколько длиннее букцины. Вообще, постоянные параллели между этими двумя инструментами наталкивают на мысль, что, возможно, их звуки были близки между собой, как по тембру, так и по силе. Причем оба инструмента издавали более низкие звуки, чем туба. В остальном же музыкальные возможности букцины и корну были столь же примитивными, как и у трубы.

Первыми исторически засвидетельствованными в Риме музыкантами были, по-видимому, этрусские музыканты (начало V в. до н. э.,.). По Атенею, они славились своей ритмической четкостью. Он уже упоминает о наличии у

них рабочих песен. Своих рабов этруски будто бы секли под звуки тибии, сопровождавшей также кулачные бои.

Однако отнюдь не эта музыкальная культура определяла тонус музыкальной жизни в эпоху, когда Рим стал мировой державой. Определяла его в первую очередь музыка греческая, а за ней и сирийская (танцовщицы и флейтисты — *ambubaiae*), вавилонская, испанская (балет) и особенно египетско-александрийская.

Роль музыки в общественной жизни императорского Рима была велика: в цирках и театрах действовали громадные хоровые и инструментальные ансамбли (Сенека по этому поводу замечает, что в театре бывало больше певцов и исполнителей, чем зрителей), ведущим инструментом — своего рода скрипкой римского оркестра — являлся авлос; кроме того, были применены кифары, лиры, кимвалы. Употребление *scabillum* для отбивания такта придавало еще более шумный характер этому театральному оркестру (пожалуй, несколько напоминавшему современный джаз-банд).

В больших дворцах и особняках находились водяные органы, функция которых была отнюдь не культовой, но чисто развлекательной.

Устраивались публичные концерты, организуемые специальными антрепризами. Громадный успех сопровождал сольные концерты виртуозов (преимущественно иноземных — греческих или египетско-александрийских), совершавших «турнэ» по наиболее крупным городам Римской империи и получавших за свои выступления баснословные гонорары. Исключительным спросом пользовались учителя музыки и танцев. Марциал в письме к другу, не шутя, советует его сыну избрать своей профессией преподавание музыки: в таком случае карьера ему обеспечена!

Римские меценаты почитали «хорошим тоном» содержать оркестры из рабов. Музыка, как известно увлекала и римских консулов и императоров. Но, вместе с тем, от той громадной социально организующей, этически полноценной функции музыки, какую мы наблюдали в древней Греции, не осталось и следа. Недаром Цицерон с горестью вынужден констатировать замену «приятно-строгой» музыки времен Ливия Андроника — музыкой, «потерявшей достоинство, разнузданной, ведущей к изнеженности».

### ***Сценическое искусство***

364 г. до н. э. был для Рима поистине трагическим. В городе свирепствовала чума. Ежедневно родители хоронили детей, а дети теряли родителей, братья погребали сестер и доживающие свой век старцы оплакивали юных внуков. Ежедневно умирали сотни людей, а оставшиеся в живых знали, что они обречены, и ждали своего часа. Бороться с чумой не было ни возможности, ни сил.

И вот среди умирающего народа и погребальных костров, среди плача живых и стонов умирающих возникла идея, которая могла зародиться только от отчаяния и безысходности.

Что же это была за идея?

Пир во время чумы! Идея, представлявшаяся кошунственной будущим христианам, показалась спасительной для язычников. Их не мог привести в смятение топот танцующих ног, врывающийся диссонансом в размеренные и скорбные погребальные процессии. Ведь сценические игры нужны были не людям, брошенным в объятия чумы, а богам. Только от них зависело избавление римлян от несчастий.

Но как осуществить задуманное? Ведь основная масса римлян до сих пор умела лишь ловко обращаться с оружием, обрабатывать землю, управлять кораблями в бурном море или ткать полотна.

И взоры римлян обратились на Этрурию — область, находящуюся на западном побережье Италии, между Тибром, Тирренским морем и Аппенинами. Было известно, что там жили те, кого местные жители туски (так римляне именовали этрусков) называли «гистерами», а римляне — «гистрионами». Они умели замечательно петь и танцевать, обладали неистощимым запасом шуток, способных развеселить даже самых угрюмых. Все согласилось с тем, что именно они должны дать представление, посвященное богам, и только в таком случае можно рассчитывать на успех задуманного предприятия.

И вот, в разгар чумы 364 г. до н. э., в Рим были приглашены этрусские гистрионы, устроившие в центре города сценические игры. Значит, первыми римскими актерами были этруски. Наверное, в этом есть своя логика. Предшествующий путь народа не способствовал созданию условий для развития профессионального искусства. Понадобилась трагическая ситуация, чтобы возник театр.

Факты говорят о том, что театр прижился здесь навсегда, выход на театральные подмостки стал доступен каждому. Подобно тому, как в Греции во времена раннего дифирамба в песне-пляске участвовали все или, во всяком случае, большинство зрителей, так и в Риме первоначально в театральное действо вовлекались все желающие. Если сначала на подмостках звучали в основном этрусские песни и танцы, то потом все чаще и чаще начал появляться местный репертуар. Ведь театр существовал для римлян и должен был отражать их жизнь. А кто, как не сами римляне, знал ее! Она запечатлелась в незатейливых песенках, возникавших по самым разнообразным поводам. Свои эмоциональные устремления потомки Ромула выражали в танцах. Различные житейские ситуации воплощались, в простейших разговорных сценках. Конечно, римляне исполняли их не столь виртуозно и мастерски, как этруски. Но часто горожане, толпившиеся вокруг подмостков и следившие за сценической «работой» этрусков, не выдерживали, они выскакивали на подмостки и пусть плохо и неумело, но все же принимали участие в театральном действе».

Акклиматизации театра на римской почве во многом помогала его связь с живыми фольклорными традициями. Некоторые обрядовые песни и танцы постепенно стали переключиваться на сцену. Если раньше песенки, называвшиеся «фесценнинами» (*carmina fescennina*), пели на крестьянских свадьбах и в солдатской семье, то теперь они звучали и в театре. Затем на сцене появились так называемые сатуры (*saturae*) — небольшие сценки с простейшими сюжетами, состоящие из песен с инструментальным сопровождением, кратких диалогов и танцев.

Одновременно с этим в Риме получил распространение уже упоминавшийся особый вид музыкально-драматического представления, близкий к фарсу — *atellana*, заимствованный римлянами у племени осков. Этот жанр был самым популярным в среде римской молодежи. В нем всегда действовали одни и те же персонажи-маски, с помощью которых разыгрывались типичные житейские ситуации.

Музыка в ателлане являлась не только фоном, сопровождавшим комические события. Песня-характеристика несла слушателю информацию о данной маске. Все это способствовало укреплению статуса театра в Риме. Однако, несмотря на это; римляне долгое время не могли выдвинуть из своей среды мастера, деятельность которого олицетворяла бы римские художественные традиции. Как мы видим, возникновение римского театра подготовили этруски и оски, а его основоположником стал грек.

Он пришел в Рим из Тарента, южно-итальянского города, расположенного на берегу Тарентинского залива, где издавна селились греческие колонисты. Тарент представлял собой один из важнейших оплотов эллинистической культуры в Италии. Здесь в середине III в. до н.э. родился и получил образование грек по имени Андроник. Он появился в Риме в качестве преподавателя греческого языка.

В Риме Андроник сформировался как поэт, музыкант, а также как автор трагедий и комедий. Их тематика основывалась на сюжетах из греческой мифологии. Интересно, что Андроник писал и «партении», предназначенные для исполнения женским хором. Таким образом, он использовал в своем творчестве не только греческую тематику и греческий хоровой жанр, но и следовал старинной греческой традиции, совмещая в одном лице драматурга и композитора. Поэтому, несмотря на то, что Андроник, получивший римское гражданство, стал именоваться Ливием Андроником, он не терял тесных контактов с художественным наследием своей прародины и по мере возможности внедрял ее достижения в Риме. Его деятельность привела к тому, что бесформенная смесь песенок, танцев и диалогов, дававшихся на римских подмостках, окончательно сменилась настоящими драматическими спектаклями. Именно с Ливия Андроника начинается подлинная история римского театра, он был не только автором трагедии и комедии, но и исполнителем, т.к. выступал в качестве первого актёра.

На протяжении длительного времени римляне для театральных представлений обходились наскоро сколоченными деревянными

подмостками и такими же деревянными ступеньками для сидений. Первый каменный театр впервые здесь был построен только в 55 г. до н. э..

Этот театр имел 27000 мест и отличался необыкновенным великолепием. Вдобавок к нему примыкало два замечательных храма — Победы и Венеры. Такой архитектурный ансамбль как нельзя лучше показывает отношение римлян к театру. Это было одно из любимейших зрелищ горожан.

Уже при входе в театр зрителей встречала музыка. Люди входили, сопровождаемые звучанием тибий и труб. Скорее всего, это была музыка, не имевшая никакого отношения к сюжетам, намечавшимся позже к представлению. Возможно, она способствовала созданию торжественного и праздничного настроения. Благодаря ей зрители должны были почувствовать, что они перешагнули некий барьер, отделяющий их от житейских каждодневных забот, и попали в новую обстановку. Все это играло большую роль для психологической подготовки зрителя, к восприятию последующей трагедии или комедии.

В римских театрах зрители размещались иначе, чем в греческих. Здесь оркестра предназначалась не для хора, а для важнейших городских сановников: сенаторов, эдилов, консулов, судей и т. д.

Далее, в первых четырнадцати рядах амфитеатра рассаживались только лица из всаднического сословия. Следовательно, по расположению зрителей в римском театре можно было обозревать всю социально-общественную иерархию государства.

Как и в греческом театре, в римском существовали разговорные построения и музыкальные. Последние состояли из хоров и так называемых «кантиков». Хор вместе со своим руководителем (*magister chori*) находился на сцене, а не на оркестре. Его выход и пение сопровождал тибист. Хористы пели, оставаясь либо неподвижными, либо совершая серию простых движений. Так было в трагедии. В комедии же хор вообще отсутствовал, и ее «музыкальная часть» состояла только из кантиков.

Как в трагедии, так и в комедии кантики представляли собой монодии, исполнявшиеся актёрами в сопровождении тибии.

В условиях римской действительности общим успехом пользовались всевозможные представления театрализованного типа, игры гладиаторов. Венцом эффектных зрелищ и, вместе с тем, высшим «оригинальным» достижением в области «мусических» искусств Рима явился жанр пантомимы (пантомим), установленный в 22 г. до н. э. в Риме эпохи Августа сицилийцем Пиладом и александрийцем Вафиллом.

Это – «пантомимическая сюита» для сольного исполнителя-танцора, шедшая под греческий текст, приспособленный для хорового пения под шумный аккомпанемент грандиозного по тому времени оркестра из инструментов греко-восточного происхождения.

Искусный пантомимист, каким был, например, Пилад, мог, не произнося ни единого слова, изобразить до пяти различных образов, в самых сложных ситуациях. «Один и тот же представляет мужчину и женщину,

Геркулеса и Венеру, императора и солдата, юношу и старца» – замечает по этому поводу Кассиодор. Аристид Квинтилиан, со своей стороны, характеризуя искусство-пантомимиста, заявляет, что его «движения рук по своему многообразию почти достигают полноты слов», и даже циник Деметрий, просмотрев игру пантомимиста-виртуоза, вынужден был признаться: «я не только вижу, я слышу все, что ты представляешь, и понимаю, почему ты не прибегаешь к разговорной речи, если можешь так свободно разговаривать при помощи рук...».

Особое место в драматургии трагедии отводилось хору. Можно считать, что наряду с монодиями хор являлся главным носителем музыкального начала.

В самом начале трагедии хор выходил на оркестру предшествуемый авлетом. Хоровая песнь, называвшаяся «пародом», звучала либо во время этого выхода, либо после него. Хор располагался на оркестре в три шеренги по пять человек в каждой, лицом к зрителю. Такое расположение трагических хоревтов отличало их от построения дифирамбических, стоявших полукругом. В первую шеренгу попадали самые красивые хоревты. Руководитель хора («гегемон», «корифей», «хоростат») занимал центральное место в той же шеренге. Нередко хор делился на два полухория. Иногда хор сопровождал свое пение танцами. Но подробности такого совмещения в рамках трагедии пока остаются не выясненными.

Развитие музыки трагедии привело к созданию хоровых песен, не имеющих непосредственного отношения к данному сюжету. Такие вставные песни назывались «эмболима». Аристотель упоминает об авторах, у которых «хоровые песни имеют не больше связи с темой своей трагедии, чем с какой-нибудь другой. Поэтому они поют „эмболима“. Первый их создатель — **Агафон**».

Об Агафоне известно очень мало. Он жил на рубеже V—IV до н. э. в Афинах и был популярным автором трагедий и композитором. Первый приз Агафон завоевал на драматических состязаниях в 416 г. до н. э. Вставные хоровые песни судя по всему, являлись своеобразными дивертисментами. В том же качестве использовалась иногда и инструментальная заставка, получившая наименование «агафоново авлосо соло». Каков был драматургический смысл таких нововведений и был ли он вообще — остается неясным.

Особое внимание римлян уделялось играм.

**Октавиан Август** (23 г. до н. э.,—14 г. н. э.), разбив в морском сражении 2 сентября 31 г. до н. э, при Акции (у западного побережья Средней Греции) своего соперника Марка Антония, в память о победе учредил Акцийские игры. Они проводились в городе Никополе (буквально — «город победы»). Как можно понять из сообщения Страбона, здесь издавна существовали игры, посвященные Аполлону Актийскому, а значит, в их программе должны были быть музыкальные конкурсы. Октавиан Август

придал им несколько иную направленность, приспособив древний обычай к чувству собственнй победы.

При том же Августе были учреждены Столетние игры, посвященные основанию Рима (753 г. до н. э.). Это был грандиозный религиозный, спортивный и художественный праздник. Его предполагалось отмечать через каждые сто лет. Многие римские императоры мечтали, чтобы такой юбилей пришелся как раз на их правление. Ведь Столетние игры служили не только славе Рима, но и прославлению императора, отмечающего эту знаменательную дату. Поэтому всегда находились угодливые «историки», помогавшие своему монарху посредством разного рода толкований слова «век», а также с помощью многочисленных и запутанных летоисчислений доказать обоснованность проведения Столетних игр в требуемое время. Известно, что при самом Августе Столетние игры состоялись в 17 г. до н. э., при императоре Клавдии в 47 г., а при Домициане — в 88 г.

Один из самых жестоких и безжалостных римских властителей, запечатлевшийся в истории как некое исчадие ада, **Нерон** (37—68, гг. н. э.), учредил особые игры и назвал их своим именем — Неронии. Его всепоглощающая любовь к музыке предопределила важное место музыкальных соревнований на Нерониях, которые проводились с неопиcуемой пышностью. Когда же Нерон позорно закончил свое бесславное правление, то, чтобы изгладить из памяти потомков не только дела этого облеченного императорской властью изверга, но и само его имя, Неронии были упразднены.

*Ключевые понятия:*

Рапсод, аэд, хорег, хоревд, корифей, пантомим, академ, ликей, гимнасий, театр, трагедия, комедия, парод, дифирамб, гистрион, фатэс, проэсул.

*Вопросы по теме:*

1. Что такое античный мир, античное искусство, музыка?
2. Что такое Одеон?
3. Какие культуры оказали влияние на развитие античной греческой музыки?
4. Театр и значение хора в театральных представлениях.
5. Какие культуры оказали влияние на развитие римской цивилизации?
6. Хоровые формы в музыкальной культуре Древнего Рима?

*Литература:*

1. Герцман Е.В. «Музыка древней Греции и Рима» – М.: Алетейя, 1995.- 336 с.
2. Грубер Р.И. «История музыкальной культуры» в 2 т. Т 1: – М., 1941.– 596с. 306с.
3. Кондратов А.М. «Этрусски-загадка № 1». – М.: Знание, 1977. – 94с.



### Тема №3. ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.

Основные вопросы:

1. Историческая обстановка в Европе периода V – XV век н. э..
2. Особенности развития культуры в Западной и Восточной Римской империи.
3. Главные периоды в развитии культовой музыки.
4. Григорианский хорал – музыкальная основа церковной службы.
5. Первые образцы профессионального многоголосия.
6. Светская музыка в средневековье (творчество трубадуров, труверов, миннезингеров).
7. Университеты и их роль в развитии профессионального музыкального искусства.

Цель лекции:

Ознакомить студентов с культовой и светской музыкой Средневековья.

В развитии музыкальной культуры Западной Европы длительную и широкую историческую полосу средних веков трудно рассматривать как единый период, даже как одну большую эпоху с общими хронологическими рамками.

Первый, исходный рубеж средневековья — после падения Западной Римской империи в 476 году. Между тем единственной областью музыкального искусства, оставившей письменные памятники, была до XI века только музыка христианской церкви. Весь своеобразнейший комплекс связанных с ней явлений сложился на основе длительной исторической подготовки, начиная со II века, и включил в себя далекие истоки, уходящие за пределы Западной Европы на Восток — в Палестину, Сирию, Александрию. Помимо того церковная музыкальная культура средних веков так или иначе не миновала наследия Древней Греции и Древнего Рима, хотя «отцы церкви», а в дальнейшем теоретики, писавшие о музыке, во многом противопоставляли искусство христианской церкви языческому художественному миру античности.

Музыка христианской церкви складывалась в своих первоначальных формах еще в исторических условиях высокого могущества Римской империи и затем начинающегося кризиса ее и всего рабовладельческого общественного строя. Тогда христианская религия была своего рода выходом для поработанных, угнетенных и обнищавших групп людей, которые не могли сопротивляться «гигантской римской мировой державе» и не надеялись обрести в этом мире надежду на спасение.

От начала распространения христианства до признания его государственной религией Римской империи (IV век) и затем до кодификации круга богослужебного пения к VII веку и сама христианская религия, и связанное с ней музыкальное искусство проходят огромный исторический путь. Из религии «страждущих и обремененных»

христианство становится господствующей религией, претендующей на вселенскую духовную власть. На протяжении 11—VI веков идет формирование новых родов церковной музыки, которые в итоге образуют основу григорианского хора как единого, обязательного свода песнопений, принятых римской церковью.

Проследить за ходом этого процесса на столь далекой исторической дистанции не представляется в наше время возможным. Однако из сопоставления сложившихся образцов григорианского пения и культовой музыки восточных стран, откуда началось распространение христианства, исследователи делают выводы о некоторых истоках раннехристианской музыки.

Как предполагают специалисты, она унаследовала приемы псалмодии как особого рода речитации с мелодическими вступлением и заключением — из ритуального древнеиудейского пения, а мелизматический склад ряда песнопений (например, ширококораспетых аллилуй) — из коренных мелизматических традиций в музыке Сирии, Армении, Египта.

В течение по крайней мере трех столетий многие ученые монахи и музыкально образованные представители «белого духовенства» работали над систематическим изложением и сводом мелодий. Результатом явился обширный кодекс начала VII столетия, главную роль в создании которого предание приписывает папе Григорию I. Отсюда название этого кодекса — «Григорианский антифонарий» и самого песенного стиля — григорианское пение. Песни-молитвы предназначались исключительно для мужского хора (унисон) и потому получили обобщающее наименование «григорианского хора». Наименование это указывало одновременно на жанр и стиль музыки.

**Псалмодия.** Один из древнейших видов григорианского пения — псалмодия. Эта протяжная, в очень узком диапазоне, речитация латинских молитвенных текстов в прозе, не лишенная своеобразной скромной и суровой красоты, долго составляла основное музыкальное содержание церковного богослужения. Христианская церковь именно псалмодию считала молитвенным песнопением, наиболее отвечавшим духу своего ритуала.

**Гимны.** Новым, перспективным жанром церковной музыки становились гимны. По сравнению с псалмодией, эти напевы мелодически более развитые, певучие, структурно завершённые. Мелодика их по преимуществу лирическая, её интонации более живы и разнообразны. В отличие от псалмодии, гимны обладали также определённым размером и правильно повторяющейся группировкой длительностей; ритм их более ясен, выразителен и оживлён. В гимническом складе постепенно были переинтонированы все основные песнопения мессы — воскресного богослужения, которое музыкально оформлялось наиболее богато и широко. Таких песенно-лирических кульминаций было 5:

- «Kyrie eleison» — «Господи, помилуй!»  
«Gloria in excelsis Deo» — «Слава в вышних»  
«Credo in unum Deum» — «Верую» (с V века)  
4. «Sanctus» — «Свят, свят, свят»  
«Benedictus» — «Благословен грядый»  
5. «Agnus Dei» — «Агнец божий»

Этот «цикл» сохранился в католическом богослужении и по сей день.

**Секвенции.** Вслед за гимнами явились новые формы «антигригорианских» течений — секвенции. Тогда этим понятием обозначалось совсем не то музыкальное явление, что сейчас. Секвенции средних веков возникли в IX—X столетиях как импровизационно-поэтические вставки-эпизоды, которыми расцвечивался старый молитвенный текст. Один из зачинателей этого новшества сен-галленский монах-регент Ноткер, по прозвищу «Balbulus» («Заика»), стал подтекстовывать импровизационные вокализы — так называемые юбилации — стихами собственного сочинения, с расчетом, чтобы на каждый звук мелодии приходилось по слогу текста и таким путем фигура лучше запоминалась бы певчими.

Прием этот оправдал себя: вокализы и в самом деле стали запоминаться лучше. Но дело не ограничилось одной лишь подтекстовкой. Чем шире применяли ее 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. Сама жизнь требовала обновления профессиональной церковной музыки, а произойти оно могло лишь из живительных народных токов. Вот почему очагами искусства секвенций стали те монастыри, где хоровое пение всего ближе было к народному.

Отношение церкви к секвенциям было недоброжелательным, а временами и прямо враждебным, ибо она не без основания усматривала в них покушение на самые устои грегорианского стиля, а народно-песенные истоки этого искусства были слишком очевидны. Однако распространенность и популярность его в народе была очень велика.

Лишь в XVI столетии, уже в разгар контрреформации, Тридентский собор католической церкви наложил запрет на исполнение секвенций. При этом он, однако, сделал вынужденное исключение для пяти песнопений, особо любимых в массах. Среди них была и знаменитая секвенция «Dies irae» («День гнева»), сочинение которой приписывают жившему в XIII веке монаху ордена Миноритов Фоме родом из Челано в Неаполитанском королевстве. Называют, однако, и других авторов.

Среди культовых напевов своей эпохи этот оказался единственным сохранившимся до наших дней в обработках величайших мастеров — Моцарта, Берлиоза, Листа, Верди, Чайковского, Рахманинова, Мясковского.

«Dies irae» — типичнейший песенный образец средневековья, его мирозерцания и чувства.

### ***Раннее многоголосие***

Из древних народных истоков возникло одно из самых драгоценных приобретений средневековой музыкальной культуры — раннее профессиональное многоголосие. Время его образования — IX—X века. Раньше образовались те его разновидности, которые основывались на параллельном движении голосов: кварто-квинтовом -- *органум*, в терцию — так называемый *гимель*, или двойниковое пение, параллельными секстаккордами — *фобурдон*. Возникло также много смешанных и промежуточных форм, так или иначе сочетавших эти структуры между собою.

Но самым развитым и совершенным видом этого так называемого старинного искусства (*ars antiqua*) явился дискант, что означает «противогласие», или пение в противоположном движении. От других тогдашних полифонических форм дискант отличался прежде всего тем, что основная мелодия (*cantus firmus*) передавалась нижнему голосу, получившему название тенора; верхний же голос или голоса исполняли контрапунктирующие мелодии в движении, часто противоположном тенору, с богатой фигурационной расцветкой. Произведения в этом полифоническом складе сочетали внушительность многослойной композиции, ее стремление ввысь (завершение в сопрано) с орнаментальным кружевом, покрывавшим контуры верхних «ярусов постройки». Все это дало повод к многочисленным аналогиям с готической архитектурой того времени.

### ***Нотация***

Новые явления в музыкальном творчестве закономерно вызвали к жизни новую систему записи музыки. В течение раннего средневековья профессиональное искусство пользовалось невменной нотацией. Точное обозначение высоты каждого звука отсутствовало. *Невмы* — знаки в виде штрихов, точек, крюков надписывались над молитвенным текстом, чтобы указать то направление, в каком движется мелодия, и относились, вероятно, не к отдельным звукам, а к целым их группам.

Каждая певческая школа в то время имела свои устные традиции, передававшиеся от учителей к ученикам, — и нуждалась именно в подспорье для памяти. Любопытно, что постепенно установились свои разновидности невм в различных музыкально-культурных центрах — южноитальянские, среднеитальянские, северофранцузские и т. д.

Начертание невм постепенно изменялось. В конечном счете из них впоследствии развились более поздние нотные знаки. Будучи менее точной, чем греческая буквенная нотация, невменная система все же вытеснила ее и оказалась более способной к дальнейшему развитию. При всех своих недостатках невмы были нагляднее, чем буквенные обозначения.

В средние века древняя буквенная нотация не была позабыта. Ею пользовались теоретики; она была хорошо известна органистам: на клавишах органа проставлялись даже латинские буквы A, B, C, D и т. д., соответствующие звукам *ля, си, до, ре*, и т. д. Однако в певческой практике невмы (они помещались над строкой текста) все же вытеснили буквенную нотацию. В дальнейшем развитие систем нотации в странах Западной Европы опирается на преимущества невменной записи (наглядность), которая потребовала, однако, реформы, чтобы достигнуть точности.

Единственно жизнеспособной реформой невменной нотации оказалась лишь та, которая исходила не из ослабления, а именно из развития данного ее качества, нужно было придать невмам точность на основе их наглядности — таков был верный путь к реформе. Ее осуществил итальянский музыкант, теоретик и педагог **Гвидо д'Ареццо** в первой половине XI века. В отличие от большинства музыкальных теоретиков средневековья Гвидо был прежде всего человеком дела, руководителем певчих, стремившимся помочь музыкальной практике.

Год рождения Гвидо в точности неизвестен (990?— 1050). Происходил он, по-видимому, из Ареццо (Тоскана). Образование получил в монастыре Помпозы, близ Феррары. Там же началась его деятельность в певческой школе, в связи с чем и возникла у него идея усовершенствования нотации: он стремился облегчить своим ученикам, юным певчим, усвоение мелодий, которые они должны были исполнять. Однако, затем Гвидо вынужден был покинуть этот монастырь. Видимо, его нововведения были там плохо приняты. Однако он не оставил своих намерений. Работая затем в монастырской певческой школе в Ареццо, он добился признания своей реформы. В трактате «Краткое слово об изучении искусства музыки» и в письме к монаху Михаилу (оно сохранилось) он изложил основы своей системы и поведал о ее успехах на практике, сославшись на высший духовный авторитет.

По словам Гвидо из Ареццо, слух о его реформе нотации дошел до папы Иоанна XIX (1024—1033), который и вызвал его к себе в Рим, чтобы ознакомиться с ней. С большим удовлетворением и гордостью Гвидо сообщает о том, что папа перелистывал доставленный ему антифонарий, записанный по новой системе, словно какое-то чудо, пожелал испробовать ее на самом себе и с успехом усвоил неизвестный ему образец мелодии, сумел ее спеть. Заручившись поддержкой высшей церковной власти, Гвидо смог уже спокойно вводить в жизнь свое изобретение. Оно привилось быстро и прочно, так как было продиктовано требованиями самой практики. Другие теоретические идеи Гвидо из Ареццо, тоже имевшие практическое предназначение, в свою очередь прошли проверку жизнью. В итоге его авторитет у современников и у следующих поколений был настолько велик, что ему приписывались затем самые разнообразные заслуги, вплоть до изобретения музыки!

Реформа Гвидо была сильна своей простотой. Еще задолго до него вошло в обычай проводить черту как высотный ориентир для ряда невм: красной краской, например, обозначалась линия для звука фа малой октавы (желтой — для звука до первой октавы); над и под этой чертой, а также на черте помещались невмы. Запись оставалась неточной, но относительная точность» ее увеличивалась, поскольку певец ориентировался на уровень линии фа. Гвидо, так сказать, продолжил эту мысль: он провел четыре линии и, разместив невмы на них или между ними, придал им всем точное высотное значение. В зависимости от регистра мелодии он устанавливал ту или иную высоту своего четырехлинейного нотносца: например, нижнюю (красную) линию он обозначал как фа, следующую (черную) как ля, третью (желтую) как до и четвертую (черную) как ми. В ином случае это оказывались снизу вверх линии ре — фа — ля — до. В начале каждой линии стояла латинская буква, указывающая ее принятую высоту: в первом случае — F, A, C, E (снизу вверх), во втором — D, F, A, C. Отсюда потом развились обозначения ключей. Принцип этой нотации действует и в наше время, хотя она дополнялась и совершенствовалась еще долго. Делались различные попытки увеличить число линий (до пятнадцати), пока не установился пятилинейный нотный стан. Григорианский хорал, однако, и поныне пишется на четырех линейках.

Другим нововведением Гвидо из Арrezzo, по существу тоже его изобретением, был выбор определенного шестиступенного звукоряда (гексахорда) как своего рода мерил-образца для запоминания мелодий. Мы знаем, что модальные церковные лады средневековья имели разную мелодическую структуру — в отличие от понятия лада в новое время (мажорный, минорный или другие лады, которые можно транспонировать в любые тональности). Избирая свой гексахорд как единую «модель» звукоряда (до-ре-ми-фа- соль-ля), Гвидо вносил в модальную, подвижную систему ладов одно неподвижное начало — мажорный гексахорд, в котором соотношение тон-тон-полутон-тон-тон оставалось без изменений на любых ступенях. Это выполнило, по-видимому, свою положительную роль в то время.

Для ориентации на этот постоянный гексахорд, для запоминания его Гвидо предложил приём. В среде певчих был тогда хорошо известен гимн св. Иоанну — молитва певцов об избавлении их от хрипоты. Каждой строке латинского текста соответствовал отрезок мелодии, причем второй из них начинался на ступень выше первого, третий — на ступень выше второго и т. д. вплоть до последнего, шестого. Слоги текста, приходившиеся на первый звук мелодии в каждой строке, дали названия «своим» звукам. Отсюда хорошо известные нам ре, ми, фа, соль, ля, а также до (которым был заменен прежний слог ут — начало первой строки гимна). В дальнейшем из первых букв в словах седьмой строки гимна «Sancte Johannes» образовалась нота *си*.

Горячую любовь широких кругов снискало песенно-инструментальное искусство странствующих музыкантов. У немцев они звались шпильманнами (игрецами), у французов — жонглерами

(фокусниками). Были они и в Англии, Италии, Испании и других странах, где получили прозвища гистрионов, хогларов и другие. Вероятно, во всем средневековом фольклоре это было творчество наиболее передовое и свободолюбивое. В песнях шпильманов и жонглеров просто и искренне выражались чувства миллионов тружеников — крепостных, ремесленников, угнетенных, обездоленных, задавленных феодально-помещичьим строем. Они, эти песни, пробуждали в слушателях сочувствие страданиям народным. В то же время песня странствующего музыканта покоряла неисчерпаемой жизнерадостностью, верой в силы народа. Порою становилась она острым и разящим оружием борьбы против власть имущих, обличала пороки князей и прелатов, обливала их ядом иронии. Немногое сохранилось от этого искусства дерзкого и полнокровного, вскормленного лишениями и нуждой. Правящие классы упорно замалчивали его не только потому, что оно было чуждо тем, «кто не едал с слезами хлеба». Они видели в нем реальную опасность и потому обращали против него государственную власть, законодательство, авторитет церкви. Недаром поучал верующих Алкуин, один из виднейших церковников и ученых музыковедов империи Карла Великого: «Человек, впускающий в свой дом гистрионов, мимов и плясунов, не знает какая большая толпа нечистых духов входит за ними следом». (Цит. Пол кн. «Всемирная история», т.3. М., 1957, с.164) «Нечистых духов» преследовали, лишали гражданства, заточали в тюрьмы., ставили вне закона, предавали отлучению и проклятию. Им даже запрещено было хоронить на кладбищах своих умерших, и они вынуждены были справлять эти обряды в самых диких, пустынных местах, куда не ступала и нога человеческая. Но ничто не могло захоронить жизненной правды песен, изливавшихся из самой души народа. Шпильман, жонглер, гистрион — это не только странствующий художник-универсал: певец, инструменталист, актер-декламатор, иллюзионист, акробат-канатоходец. Обычно это представитель наиболее революционно настроенных слоев деревни и города: разорившихся крестьян, ремесленников, мелких торговцев — тех, кто всех больше страдал от крепостного гнета и бежал от него на большие дороги, променяв соху или кузнечный молот на вьеллу, сельскую лиру. К тому же это было песенное искусство наиболее подвижное, способное распространять свои песни, а с ними и идеи, быстро и на большие расстояния. Наконец, оно было искусством наименее притязательным и наиболее общедоступным: шпильманы, жонглеры, как и их собратья в других странах, выступали везде: на улицах и площадях городов, на ярмарках и у церковных папертей, а то и просто для прохожего люда где-нибудь у большой дороги. Даже монастырские врата, ограды дворцов, висячие мосты замков — и те не были для них непреодолимым препятствием. Пресыщенные

искусством и развлечениями короли и епископы не прочь были порою полакомиться запретным плодом крамольных и «бесовских» песен.

Как на востоке Европы, так и на западе с XI, примерно, века, часть жонглеров и шпильманов стала обосновываться на постоянное житье в замках и даже в монастырях, смыкая свою песенность с рыцарским и церковным искусством. Это способствовало профессиональному усовершенствованию певцов, а в замковую и монастырскую музыкальную жизнь вливало свежие, народные жанровые и интонационные элементы. Из этого сплава рождались сплошь да рядом музыкальные явления большой красоты. Но процесс этот имел и оборотную сторону. Иногда ему сопутствовала эволюция вчерашних странствующих певцов: они «успокаивались», сатирические и бунтарские мотивы звучали у них все глуше, а порою и затихали вовсе. Из бездомных, но «свободных художников», гордых и независимых, такие шпильманы и жонглеры превращались теперь в умеренных, а зачастую и лояльных музыкальных оруженосцев своих сеньоров, в исполнителей, пропагандистов их рыцарской поэзии. Но случалось это далеко не всегда и коснулось сравнительно небольшой части певцов-странников.

### ***Светская профессиональная музыка***

Профессиональная светская музыка в средние века на западе Европы возникла позже церковной. Она уже существовала в период раннего феодализма и сосредоточивалась при дворах крупнейших владык феодального мира. Песни-славления, застольные, охотничьи, песни шутов — таковы некоторые излюбленные жанры придворного музыкального искусства, запечатленные в разнообразных источниках: в рыцарском эпосе, скульптурных изображениях и даже немногих уцелевших нотных памятниках.

На рубеже раннего и развитого феодализма в кульминационный фазис своей истории вступило рыцарство. «Новое поколение! как господа, так и слуги — в сравнении со своими римскими предшественниками было поколением мужей», — пишет Энгельс о новых классах образовавшейся феодальной системы. Эти черты в жизни, характере и сознании людей, естественно выразились в их искусстве, особенно с началом крестовых походов. При всем несправедливом, кроваво-захватническом характере эти войны, они, однако же, способствовали известному образованию рыцарства, расширению его тесного умственного кругозора, приобщению его наиболее культурных слоев к сокровищам восточной особенно арабской культуры, пробуждению в нем интереса к музыкально-поэтическому творчеству. И тогда рыцарство продолжало оставаться общественной группой, сословно замкнутой, хищной и жестокой по



отношению к народу. Но прогрессивные в тех условиях стороны его общественной роли и сознания вызвали к жизни рыцарскую поэзию и музыку XII—XIII веков — типичное порождение французской и немецкой замковой культуры.

### *Трубадуры*

Новое музыкально-поэтическое движение возникло первоначально во Франции и получило название «art de trobar», что значит буквально: «искусство изобретать». Создатели же этого искусства, не будучи музыкантами-профессионалами а в полном смысле, прозваны были трубадурами, то есть «изобретателями», «искусниками». Их родиной был Прованс — одна из самых развитых и культурных в то время южнофранцузских провинций, сыгравшая большую роль в подготовке движения Ренессанса. Расцвет искусства трубадуров — от середины XII и до конца XIII столетия, до нас дошло в рукописях двести шестьдесят песен, созданных сорока трубадурами. Большинство принадлежало к земельной аристократии и обитало в своих наследственных замках. В дальнейшем же искусство трубадуров распространилось и в городах; тогда его очагами на юге Франции стали Марсель и Тулуза. В числе трубадуров мы встречаем очень различные фигуры: знатного вельможу Бертрана де Борна и поэта Фольке Марсельского, купеческого рода, к концу жизни — епископа в Тулузе; трубадуры Ги д'Юссель и «монах из Монтадона» также были церковниками. Поэзия трубадуров отразила общественное положение, нравственные принципы и художественные взгляды ее создателей. Стихи их нередко проникнуты духом дворянской сословности и высокомерия, недоброжелательства и презрения к народу, а написаны вычурным языком и в сложной, затейливой форме. Однако даже такого рода поэзия оказывается иногда положенной на совсем иную музыку — народного склада. Феодалские замки были окружены деревнями, и красота крестьянских песен зачастую покоряла тех образованных представителей рыцарства, которые, вопреки сословным предрассудкам, умели ценить подлинно художественную мелодию. К тому же трубадуры-сеньоры любили окружать себя народными певцами-жонглерами, которые, будучи часто музыкально грамотнее своих господ, записывали их мелодии, а то и сами сочиняли их. Во время странствий они выступали вместе со своими хозяевами или без них в качестве исполнителей этих песен, играя на вьелле (пятиструнный, обычно смычковый инструмент, предшествовавший виоле и скрипке) или арфе вступление, ритурнели, сопровождая пение выдержанными звуками. Мелодии трубадуров возникли отчасти из народного творчества, отчасти же из тех жанров более древней рыцарской музыки, которые связаны были с фольклором, и где образы народа получили то или иное художественное воплощение. Таков эпос «Песнь о Роланде» или так называемые «песни о подвигах».

По идейно-образному содержанию творчество трубадуров было так же неоднородно, как их общественное положение и идеология. Помимо дворянских поэтов, к ним принадлежали также выходцы из различных демократических слоев. Таков был бедный гасконец, найденыш Маркабрю, который оставил несколько сатирических песен, изобличавших пороки сильных мира. Знаменитый трубадур Бернар де Вентадур был сыном дворцовой истопницы. Госельм Феде — разорившийся буржуа — вышел в трубадуры из жонглеров. Другого — Гийома Фигуэрос — враги упрекали в том, что он «не умел жить среди баронов», но зато любезен был завсегдатаям харчевен и «превозносил жонглеров из низших слоев». Бывало и так, что рыцарь знатного происхождения и аристократического круга поднимался в своем искусстве до демократических идеалов. Так, один из искуснейших трубадуров, Гиро де Борнэ, ратовал за общедоступность песенного искусства и в своих тенсонах — нравоучительных песнях-диалогах высмеивал надменную замкнутость и темный слог некоторых поэтов. Аристократические и «плебейские» устремления причудливо переплетались и вступали в конфликты между собой. Песенные жанры были у трубадуров разнообразные. Большой популярностью пользовались «рассветные песни», прославлявшие рыцарскую любовь. Иногда они разворачивались в целые драматические сцены с тремя действующими лицами: рыцарем, его возлюбленной и стражем, который подает клич о заре, чтобы гость мог незамеченным скрыться из чужого замка. Кульминация песни — минута прощания.

Вот одна из рассветных песен неизвестного автора: «Сторож, с башни вокруг гляди!»



Трубадуры создавали песни в различных жанрах: пастурели (из сельской жизни), сирвенты («служилые» песни), тенсоны (нравоучительные в виде диалога) и другие.

Народные истоки многих песен, созданных трубадурами, становятся особенно ясны при сопоставлении с церковным григорианским пением. Их напевы дышат свежестью и непосредственной простотой выраженного в них чувства.

### *Труверы*

К половине XIII века творчество трубадуров юга Франции деградировало и сошло на нет. Тогда на севере и северо-западе страны возникли новые очаги профессионального песенно-поэтического искусства. В XIII столетии это были Шампань, Фландрия, Брабант. Здесь говорили на другом французском диалекте, и певцы-поэты, также называвшиеся изобретателями-искусниками, получили несколько иное наименование — труверов. Сохранилось около двух тысяч песен, написанных труверами (авторов было не менее двухсот). Точно так же, как и в Провансе, песенно-поэтическое искусство здесь привлекало к себе многих музыкально просвещенных представителей рыцарской знати, иногда даже королей. Однако на этот раз плебейское крыло, представленное поэтами-горожанами буржуазного и ремесленного круга, было гораздо многочисленнее и сильнее. Особенно прославился, связанный с городской песенностью, arrasский трувер Колен Мюзе, он же Адам Ле Боссю (горбун), по другому прозвищу — Адам де ла Галь (1237—1286). Выходец из третьего сословия, проживший недолгую, но беспокойную жизнь, он сумел подняться выше других труверов и достиг артистического владения разнообразными жанрами не только одноголосной, но и полифонической музыки. Широко популярны были сочиненные Адамом де ла Галь песни-диалоги, так называемые *jeux parties*. Название этого жанра — «jeux», то есть «игры», — указывает на его драматический характер. Популярнейшая «игра» Адама де ля Галь «Робен и Марион» создана была на сюжет незамысловатой любовной истории. В этом произведении не без основания усматривают иногда далекий прообраз будущей французской бытовой комической оперы XVIII столетия. Одна из песенок Марион до сих пор поется во Франции и Бельгии, переходя в устной традиции от поколения к поколению.

Творчество arrasских труверов — это уже продукт городской французской культуры, предвещавшей литературное и музыкальное Возрождения XIV—XVI веков.

Рыцарское музыкально-поэтическое искусство не было лишь местным явлением: оно сложилось и в других странах — Англии, Ирландии, Испании, Португалии.

### *Миннезингеры*

После французского *art de Trobar* наибольшее значение приобрел немецкий миннезанг XII – XIV столетий. Очагами этого «воспевания

высокой любви» были, как во Франции, не только рыцарские замки, но и города — Эйзенах, Вена и особенно Вартбург, где в 1207 году происходило знаменитое состязание миннезингеров. Искусство миннезанга возникло в связи с народным творчеством и восприняло от него некоторые характерные черты: старинные диатонические лады и композиционные формы — короткую песню без строф (Leich) и строфическую песню (Lied) с двумя строфами на один напев и заключением на новую мелодию. Излюбленными темами миннезингер помимо любовной лирики, были религиозно-нравственные притчи-поучения (так называемый Spruch), сатира, темы войны, главным образом, о крестовых походах.

В отличие от трубадуров, немецкие поэты-рыцари не прибегали к услугам музыкантов из народа, но сами пели свои песни, аккомпанируя себе на маленькой треугольной арфе. Одним из известнейших миннезингеров был Вольфрам фон Эшенбах, создавший художественные обработки древних немецких и кельтических сказаний, в том числе знаменитых легенд о рыцарях Грааля и о Парсифале. Впоследствии они послужили сюжетами для опер Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» и «Парсифаль». Вольфрам Эшенбах сочинил также красивые рассветные песни. В большинстве своем творчество миннезингеров, горделивое и восторженно-мечтательное, ярко и полно выразило феодально-рыцарскую идеологию. Но оно обладало и другими, более жизненно-почвенными сторонами и связями. Легендой овеяна личность миннезингера Тангейзера, ярого противника папы римского, отступника от католической церкви, впоследствии, однако, вернувшегося в её лоно и оставившего после себя знаменитую «Покаянную песнь». Рихард Вагнер воплотил его образ в одной из лучших своих опер.

Обличителем папства был и самый многогранный среди миннезингеров, близкий к народу, его искусству — Вальтер фон дер Фогельвейде. Его песни интонационно родственны фольклору, певуче-выразительны, напоены большим искренним чувством. В народном складе создана задушевная лирическая песня Вальтера: «Того любить смогу ли, кто зло мне причинил?»:

### Песня Вальтера Фогельвейде



В XIV—XV веках, в связи с глубоким кризисом рыцарства падением его нравов и искусства, с народжением новых форм жизни,

общественного сознания и художественного творчества, миннезанг сходит со сцены. В городах ему на смену приходят мастерзингеры.

---

*Ключевые понятия:*

Григорианский хорал, гимнодий, антифонарий, гимель, дискант, органум, фабурдон, невмы, сольфеджирование, менестрель, жонглёр, вагант, шпильман, трубадур, трувер.

*Вопросы по теме:*

1. Главные периоды в развитии культовой музыки. Первые профессиональные музыкальные очаги.
2. Когда был впервые выработан церемониал культовых празднеств?
3. Что такое григорианский хорал?
4. Какие гимны входят в мессу?
5. Когда впервые появилось профессиональное многоголосие? Назовите его виды.
6. Когда впервые появилась нотация?
7. Кто такой Гвидо из Арrezzo?
8. Что такое сольфеджирование?
9. Какими музыкантами представлено светское музыкальное искусство средневековья?

*Литература:*

1. Нефёдов С.А. История средних веков. – М.: Владос, 1996.– 363с.
2. Ливанова Т.В. История западноевропейской музыки до 1789./Т.1. – М.: Музыка, 1983. – 696с.
3. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. /Т1. – М.,1941.–514с.

## Тема №4. ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ.

Лекция 1. Римская и венецианская школы.

Основные вопросы:

1. Историческое значение эпохи Возрождения.
2. Социально-экономические предпосылки появления нового искусства.
3. Возникновение новых жанров в музыке.
4. Разнообразие тем и образов в музыке эпохи Возрождения.

Цель лекции:

Ознакомить студентов с произведениями композиторов римской и венецианской школ.

### Возрождение в Италии.

Культура Возрождения в Италии возникла и развилась раньше, чем в других странах Европы. Причиной этому являются благоприятные исторические предпосылки – Италия первой в Европе перешла от крепостного строя к капиталистическим отношениям.

Термин "Возрождение" указывает на связь новой культуры с античностью.

В результате путешествий на Восток, в эпоху крестовых походов, итальянцы ознакомились с древнегреческими рукописями, различными памятниками античного изобразительного искусства и архитектуры. Эти древности перевозились в Италию, где коллекционировались и изучались. В итальянском обществе пробуждается интерес к древним языкам, философии, истории, литературе. Но итальянцы не только усваивали древнюю культуру, но и перерабатывали ее по-своему. Отсюда название *Ars Nova* – "новое искусство".

По-новому раскрываются здесь идеи творчества. В отличие от Средневековья, где преобладала вера в божественное, потустороннее, в центре культуры эпохи Возрождения – человек с его страстями и потребностями. Земное существование признавалось единственно реальным. Поэтому культура Возрождения называется гуманистической (от слова *humanus* – "человеческий"). Вера в человека, в его разум и в светлое будущее человечества были на первом месте.

Итальянские ученые, философы, художники стоят в первых рядах выдающихся деятелей Возрождения. В Италии наступает расцвет астрономии, механики, философии и других наук. В живописи появляется техника изображать фигуры выпуклыми, а не плоскими. Этим воспользовались флорентийские художники Джотто и Мазаччо, писавшие на религиозные сюжеты (фресковая живопись). Новая техника письма

придавала изображениям реалистичные черты. Крупнейшим скульптором считается Донателло (1386 – 1466 гг.), который стремился придать своим статуям черты реальных людей.

Большое значение имело изобретение книгопечатания. Немец Иоганн Гуттенберг (1400 – 1468 гг.) изобрел подвижные буквы и пресс-станок, который давал возможность печатать на обеих страницах бумажного листа (1415 г.). Книгопечатание во много раз ускорило подготовку книг и удешевило их стоимость, что повлияло на развитие просвещения.

### *Песенные и инструментальные жанры.*

На ранний расцвет музыки эпохи Возрождения в Италии повлияла историческая обстановка. В Венеции были уничтожены политическая власть, привилегии дворянства и возникла буржуазная республика. Повсюду кипела борьба, потрясавшая устои старого мира. С восставшими расправлялись с помощью судов инквизиции, пытками, кострами. Духовенство расслаивалось; целые группы восставали против папства и переходили на сторону народа.

Итальянский народ жил бурной жизнью и все это не могло не отражаться в музыке. Музыка, особенно песенное искусство, существовала в быту народа. Распевались лауды – одноголосные, потом многоголосные хоровые песни ремесленников – лирические, сатирические (антипапистские). Лауды звучали на площадях, исполнялись в домашнем быту, в церкви хором в унисон, под руководством регента. Несмотря на духовный характер текста, лауды пелись на мелодии веселых народных песен.

Крестьяне распевали свои вилланеллы, Тоскана звенела знаменитыми праздничными **majolati** (майскими песнями), в Венеции лодочники слагали свои баркаролы – протяжные, певучие песни, во Флоренции и других городах карнавальные песни украшали народные уличные шествия. Это были фроттолы – четырехголосные песни на светский текст и народно-бытовую мелодию.

Особой живостью и непосредственностью отличались вилланеллы – крестьянские песни, преимущественно трехголосные, с параллельным движением голосов, живого характера, лирического или юмористического содержания. С середины 15 в. вилланелла стала преобразовываться в канцонетту, где исключался юмор. Вилланелла часто превращалась в танцевальную хоровую песню – "балетто".

Известные политические деятели Лоренцо Медичи, Никколо Макиавелли любили окружать себя выдающимися поэтами, музыкантами, художниками. Непрерывные празднества, организованные Лоренцо Медичи, преследовали политическую цель – развлекать народные массы, угнетенные и ограбленные, чтобы отвлечь их от мысли о восстании.

### ***Венецианская школа.***

Крупным очагом музыкальной культуры Возрождения являлась Венеция. В области вокально-хоровой полифонии венецианская школа выдвинула ряд композиторов, среди которых особенно прославился Андреа Габриели (1510 – 1586 гг.) и его племянник Джованни Габриели (1557 – 1613 гг.). Свои мессы, духовные концерты, "священные симфонии" и др. произведения венецианские композиторы писали для нескольких хоров различного состава с инструментальным, или органным сопровождением. А.Габриели был учеником Вилларта и в последствии органистом церкви Сан Марко. А.Габриели в своих многохорных произведениях разделяет хоры по регистрам, или смешивает хоры в едином сплаве, достигая замечательных звуковых красок. Будучи блестящим органистом-виртуозом, Андреа сделал большой вклад в развитие инструментальных жанров, и в вокальные произведения он включает инструментальное сопровождение.

Д.Габриели служил в придворной капелле в Мюнхене под руководством Орландо Лассо, а затем органистом и композитором в церкви Сан Марко. Склад музыки у Джованни преимущественно восьмиголосный. Он так же использует музыкальные инструменты. Например, в "священной симфонии" вводит до 17 музыкальных инструментов – скрипки, виолы, лютни, флейты, корнеты, тромбоны, барабаны и др.

Вокальные голоса очень часто сочетались с инструментальным звучанием в творчестве венецианских композиторов. Приверженность к эффектному сочетанию различных исполнительских составов нашла свое продолжение в венецианской музыке последующих столетий. Например, Георг Фридрих Гендель, посетивший Венецию в 1709 году, был поражен великолепием и разнообразием музыкальной жизни города. Музыка звучала в 16 оперных театрах Венеции, в музыкальной академии, в многочисленных приютах-консерваториях. В церквях каждый день происходили торжества, концерты, длившиеся по нескольку часов при участии нескольких оркестров, нескольких органов и нескольких перекликающихся хоров.

16 век для Венеции – время расцвета оперных театров. Центральной фигурой здесь является **Клаудио Монтеверди**. К.Монтеверди родился 15 мая 1567 года на севере Италии в городе Кремона. Отец композитора, известный в городе врач, большое внимание уделял воспитанию и образованию, в том числе и музыкальному. Культурная жизнь Кремоны не отличалась блеском и великолепием соседних с ней Мантуи, Феррари, Венеции. Однако город прославили, жившие и работающие там Амати, Гварнери, Страдивари – в последствии ставшие известными всему миру скрипичные мастера.

Музыкальное образование Монтеверди получил в капелле Кремонского собора, у композитора Инженьери. Первый композиторский опыт воплотил в сборнике мадригалов и канцонетт. В 1592 году композитор поступает на службу к герцогу Винченцо Гонзага в городе Мантуе. Двадцатилетний период службы при мантуанском дворе оставил глубокий след в жизни композитора. Не смотря на тяготы зависимого положения,



Монтеверди в те годы имел возможность общаться с лучшими представителями итальянской культуры. Украшением мантуанского двора был театр, для которого были написаны первые оперы композитора – в 1607 году "Орфей" и в 1608 году "Ариадна". Оперы Монтеверди снискали ему подлинно мировую славу, и за ним закрепилась репутация самого крупного композитора того времени. В 1613 году Монтеверди был уволен со службы и до конца жизни живет в Венеции, где занимает должность капельмейстера собора Св. Марка. Здесь выходят в свет три последних сборника мадригалов и создаётся ряд опер, среди которых вершиной является его последняя опера "Коронация Поппеи". Умер Монтеверди в 1643 году.

Монтеверди называют первым классиком светской музыки. Композитор работает в разных жанрах. Он обращается к новому для того времени жанру *drama per musica* и сочиняет шедевры этого жанра – оперы "Орфей" и "Коронацию Поппеи". Монтеверди продолжает традиции хорового многоголосия, воплощенного в жанре мадригала. Мадригал – это лирическая песня на родном языке, первоначально одnogолосная, позже исполнялась в 2-3 голоса. Итальянский мадригал сложился в 16 веке как новый вокальный жанр музыки аристократов (в отличие от фроттолы, вилланеллы, лауды). Вопреки традиции церковной музыки, сохранявшей строгость диатонического звучания, в музыкальном языке мадригалов часто использовались хроматизмы и гармоническая диссонантность. Композитор стремился раскрыть в музыке мадригалов богатство и сложность внутреннего мира человека. Важным выразительным средством мадригалов Монтеверди был принцип контраста, например, в мадригале "Милые поцелуи".

Монтеверди называют "отцом оркестровки". В опере "Орфей", например, он использует 25 инструментов – 2 контрабаса, арфа, скрипки, 2 органа, 10 виол, флейты, кларнеты, тромбоны. Причем каждого героя оперы композитор характеризует отдельным инструментом: "Орфей" – лира, "пастухи" – флейты, "царство мертвых" – тромбоны.

Клаудио Монтеверди усвоил все ценное и жизнеспособное из накопленного опыта предшественников и современников, и его оперное творчество знаменует вершину оперного жанра 17 века.

### **Римская музыкальная школа. Дж. Палестрина.**

Еще одним центром музыкального искусства был Рим. Рим того времени – это полностью папский город, что определяло характер всего римского искусства. Но в то же время здесь проявилась и противоположная тенденция свободомыслия и борьбы против католического аскетизма. В двух шагах от католических молелен раздавалась задорная уличная песня.

Ни в одном городе карнавал не отличался таким пышным характером, как в Риме: военные упражнения, состязания в беге сменялись шествием масок, ночными факельными шествиями.

Папский двор усердно занялся украшением Рима, приступил к постройке соборов, стремился поставить себе на службу изысканную музыку,

лучшие певческие силы. Музыкальное сопровождение при богослужениях в соборе св. Петра, Сикстинской хоровой капелле отличалось высоким уровнем. Сикстинская капелла была основана в 1473 году папой Сикстом. Позднее Микельанджело украсил своды капеллы фресками. Число певчих в капелле сперва ограничивалось десятью, позже дошло до тридцати, и каждый из певцов был еще и видным композитором. Поэтому капелла пользовалась европейской славой. Долгое время руководителем Сикстинской капеллы был самый выдающийся римский мастер полифонии эпохи Возрождения Джованни Палестрина.

Джованни Пьерлуиджи родился в 1525 году в городе Палестрина недалеко от Рима. В последствии композитора нарекли именем его родного города, что было принято по отношению к выдающимся людям того времени. Палестрина начал свою карьеру, как церковный певчий. В дальнейшем его певческая, капельмейстерская и композиторская деятельность была связана с Сикстинской капеллой Ватикана и многими др. соборами Рима. С 1571 по 1594 композитор возглавляет капеллу собора св. Петра. Из сведений о жизни композитора известно, что он ни разу не покинул пределы Рима. Умер Палестрина в 1594 году.

Деятельность композитора была неразрывно связана с католической церковью, определившей во многом его творчество, основу которого составляет духовная хоровая музыка. Его перу принадлежат 100 месс, 180 мотетов, а так же светские мадригалы. Принято считать, что Палестрина своей музыкой спас церковную полифонию, от которой высшее духовенство хотело отказаться в пользу григорианского унисонного пения. Духовная знать считала, что полифоническое изложение усложняет восприятие текста песнопения. Это, по мнению отцов церкви, разрушало молитвенную атмосферу богослужебного ритуала.

Для стиля Палестрины характерна простота и ясность контрапунктической ткани. Это достигается тем, что отдельные мелодические линии, составляющие хоровое многоголосие отличаются четкостью рисунка, что в целом и делает ткань канонов и имитаций прозрачной и ясной, а текст отчетливо понятным. Мессам и мотетам Палестрины свойственна просветленная созерцательность и отрешенная углубленность, продолжающая давно сложившиеся традиции в трактовке этих жанров. В светских мадригалах композитор преодолевает лишенную эмоциональных порывов статичность церковных произведений, сочетая мелодическое богатство и декламационную выразительность интонаций. Композитор умел передать различные, порой острые переживания, добиваясь быстрого перехода из одного состояния в другое. Музыка отличается разнообразием настроений, приемов хорового изложения. "На берегу Тибра" – сложный четырехголосный мадригал, с развитой полифонической тканью. И рядом – легкий, прозрачный мадригал "Пастушка и нимфа", написанный в гармоническом складе.

Наиболее известные и исполняемые мадригалы: "Ах, как мои глаза", "Холмы одевались", "Прекрасные цветы". Всего 4 сборника мадригалов.

## Инструментальная музыка эпохи Возрождения.

Большое развитие в эпоху Возрождения получает инструментальная музыка, которая развивалась в двух направлениях: церковном и светском. Область церковной инструментальной музыки ограничивалось звучанием органа во время богослужебного обряда, который выступал в качестве аккомпанирующего инструмента и был подчинен главенству хора. В публичных торжествах городов Италии участвуют крупные инструментальные ансамбли (до 40 исполнителей). Музыка звучит не только в гондолах, среди карнавальных увеселений на улицах, площадях. Много занимались музыкой в ремесленных объединениях, собраниях венецианской аристократии.

Ремесленные цехи, демонстрируя особенности своего ремесла на профессиональных конкурсах, имели также обыкновение выступать, где играли на музыкальных инструментах и пели хором. (Проводились празднества рыбаков, состоявшие из торжественных процессий под звуки труб, барабанов и ружейную пальбу).

Большое развитие получает сольная лютневая, клавирная и органная музыка. Лютня – излюбленный инструмент итальянских "камерата" времен Возрождения. Выходят лютневые и клавирные сборники с музыкальными произведениями в жанрах ричеркара, канцоны, токкаты.

Особое место занимали празднества под открытым небом с участием больших групп духовых инструментов. Современники говорят о 34 инструментах, разделенных на две группы. I – 24 исполнителя на скрипках, лютнях, треугольниках, ударных. II – 10 тромбонов и высоких духовых.

Живописец Карпаччи изобразил на своей картине целый оркестр из корнетов, тромбонов и барабанов. Певцы обычно пели одновременно с инструментами.

Развитию инструментальной музыки способствовал прогресс нотопечатания. Уже в 1503 году первый нотопечатник Петруччи издавал произведения для исполнения, как гласил заголовок, на "всяких инструментах".

### Заключение

Итальянская музыкальная культура эпохи Возрождения отличается развитием следующих жанров:

- народно-бытовые жанры вокальной музыки – лауда, фроттола, вилланелла, баркарола.
- инструментальная музыка - органная, клавирная, исполнительство на струнно-смычковых, духовых инструментах.
- жанр мадригала.

*Ключевые понятия:*

Фроттола, вилланелла, канцона, мадригал, лауда, баркарола, камерата, месса, капелла.

*Вопросы по теме:*

1. Какие музыкальные школы вы знаете?
2. Какие светские вокально-песенные жанры явились основой музыки эпохи Возрождения?
3. Назовите имена представителей римской и венецианской школ и их основные произведения.

*Литература:*

1. Грубер Р.И.. История музыкальной культуры. Т.2, ч.1: – М., Музгиз, 1953. – 415 с.
2. Бронфин Е.Ф. Клаудио Монтеверди. – Л., Музыка, 1970. – 102 с.
3. Конен В.Д. Клаудио Монтеверди. – М., Советский композитор, 1971. – 323с.
4. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., Музыка, 1985. – 360с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## Тема №5. КАНТАТА И ОРАТОРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ XVII-XVIII ВЕКОВ.

Основные вопросы:

1. Краткие сведения из истории зарождения жанра.
2. Оратория в творчестве Э. Кавальери, Д. Кариссими, А. Скарлатти.
3. Оратории Г. Генделя на библейские сюжеты.
4. Реквием В. Моцарта – вершина кантатно-ораториального жанра.

Цель лекции:

ознакомить студентов с жанрами кантаты и оратории в творчестве западно-европейских композиторов.

Возникновение вокально-симфонических жанров относится к рубежу XVI-XVII столетий. Именно в этот период широкий процесс секуляризации (отделение от церкви), проявивший уже свое благотворнейшее влияние в поэзии и изобразительном искусстве Возрождения, охватил, наконец, и музыку (светские жанры существовали, конечно, и до 16 века, но господствующее положение занимала культовая музыка). Освободившись от тысячелетних оков, она начала развиваться на основе нового гомофонно-гармонического стиля. На смену мессе, бывшей единственным циклическим вокально-хоровым жанром, пришли опера, оратория и кантата.

**Оратория** (итал. Oratorio; от позднелат. Oratorium – моление; от лат. oro – говорю, молю; англ. Oratorio, нем. Oratorium) – крупное музыкальное произведение для хора, певцов-солистов и симфонического оркестра, написанное, как правило, на драматический сюжет и предназначенное для концертного исполнения. К жанру ораторий относятся мессы, реквиемы, пассионы, *Stabat mater* и др. От кантаты отличается большим размером, развитым сюжетом, эпическим характером (кантата менее масштабна, чем оратория, и обычно не содержит драматически развитого сюжета).

Слово *оратория* имела в давние времена два значения:

- 1 – обозначало название молитвенного зала, иногда место в трапезной, где в XVI веке проводились чтения Священного Писания, сопровождаемые пением;
- 2 – позже, в XVII веке (1640 г.) обозначает крупную музыкально-драматическую форму.

В 1551 году католический деятель Филиппо Нери основал при римском монастыре св. Иеронима «Молитвенные собрания» (*Congregazione dell'Oratorio*). Чуть позже на «собраниях» разыгрывались духовные сцены, которые делились проповедью на два отделения. Музыка в этих собраниях занимала большое место; старинные одноголосные *laudi*, т.е. «восхваления» нравственно назидательного содержания распевались хором верующих. По приглашениям и настояниям Нери первейшие музыканты Рима (Анерио, Анимучья) стали обрабатывать эти *laudi* на 3-4 голоса, применяя самое

простое для исполнения аккордовое сложение. Анимучья так пишет в предисловии к одному из своих сборников: «Среди благочестивых упражнений, ежедневно в нашей орактории проводимых, постоянно поется какая-нибудь духовная lauda, для развлечения душ в ожидании чтения слова Божия... Lauda сочетаются здесь с большой легкостью и простотой музыки, чтобы все могли ее петь в целях воздействия на людей, чтобы они не посещали широких и скользких мирских путей.»

Собрания, организованные Филиппом Нери, были задуманы для агитации среди широких мелкобуржуазных кругов; поэтому там пение велось на итальянском языке. Другой характер носили собрания «Братьев распятия» в Риме, в церкви Сан-Марчелло: здесь состав публики был по преимуществу аристократическим, поэтому здесь господствовал не итальянский, а латинский язык. В 1553 году для этого собрания работал Орландо Лассо, бывший тогда в Риме, в 1570 г. – Палестрина, в 1583 г. – Эмилио дель Кавальери, в 1595 г. – Маренцио, Анерио, Нанино – а затем в XVII в. Ланди, Мадзокки, Виттори, Страделла, Скарлатти, Кариссими, Питтони – т.е. лучшие из лучших среди итальянских композиторов. Лучшие музыканты страны старались попасть в эту организацию и самые лучшие композиторы считали за честь исполнить там свои сочинения и отдавали туда лучшее, что у них есть. Каждый год один из членов собрания организовывал представление оракторий, причем имел право выбрать того или иного композитора.

В 1600 г., т.е. одновременно с первой оперой во Флоренции, было исполнено в Риме первое произведение в речитативном стиле, которое послужило родоначальником всех последующих оракторий, т.е. «Представление о душе и теле», текст Манни, музыка Эмилио дель Кавальери. По существу это была морально-аллегорическая драма, т.е. спектакль с костюмами, декорациями, актерской игрой, танцами. Главными героями ее были аллегии: il mondo - свет, la vita humana – человеческая жизнь, il corpo - тело, il piacere - удовольствие, intelletto – разум. Музыка состояла из хоровых мадригалов и речитативов в стиле rappresentativo – «изобразительном», разработанном кружком композиторов и поэтов во главе с Дж. Барди при дворе Медичи во Флоренции. Тема – вечный спор разума и чувства, мирского и духовного начала. Мелодия опиралась на basso continuo, оркестр состоял из небольшого количества инструментов (чембало, 3 флейты, басовая виола и др.).

Следующий этап развития орактории – творчество **Джьякомо Кариссими** – величайшего итальянского композитора XVI в. Сын бочара, родившийся в 1605 г., Кариссими работал сначала в г. Тиволи, а с 1630 г. в Риме, в должности капельмейстера в церкви. После него осталось 16 оракторий, 130 камерных кантат, 200 мотетов. Наиболее известные орактории «Суд Соломона», «Иона», «Иевфай», «Валтасар» и др.

В основу орактории «Суд Соломона» положен библейский сюжет.

Две женщины родили по ребенку; у одной ребенок умер; она подменила его на ребенка соседки и не отдавала настоящей матери. Тогда

они пошли к Соломону, чтобы тот рассудил их: «И сказал царь: рассеките живое дитя надвое и отдайте половину одной и половину другой. И отвечала та женщина, которой сын был живой, царю, ибо взволновалось вся внутренность ее от жалости к сыну своему: о, господин мой! отдайте ей этого ребенка живого и не умерщвляйте его. А другая говорила: пусть не будет ни мне, ни тебе, рубите. И отвечал царь, и сказал: отдайте этой живое дитя, и не умерщвляйте его: она – его мать.» (3 Цар. 3:25-27).

Оратория у Кариссими обретает классический тип. Он заменяет сценическое действие введением партии Историка или Рассказчика, которая исполняется различными солистами порознь или вместе в форме канонического дуэта. Сольные высказывания – предвестники арии. Они глубоко выразительны, их отличает живая декламация. Большое значение Кариссими придает хорам, которые активно участвуют в действии. В какой-то степени они предвосхищают своим гомофонным стилем, антифонными переключками, мощным tutti хоровое письмо Генделя. Есть хоры-повествования; хоры, высказывающие мнение; хоры, вступающие в диалог; короткие хоровые реплики. Кариссими обязательно начинает и заканчивает ораторию хором.

Вершиной творчества первой половины XVIII в. являются оратории Г.Ф. Генделя (их всего 32). **Г.Ф.Гендель (1685-1759)** родился в небольшом немецком городке Галле. Уже в 7-летнем возрасте его игра на органе изумляла слушателей. Первый учитель Генделя, композитор Ф.В. Цахау, помог своему талантливому ученику овладеть профессиональными основами музыкального творчества и исполнительства. Семнадцатилетним юношей Гендель занял должность органиста собора в Галле. Организовав в местной гимназии хор и оркестр, он с подлинным увлечением преподавал учащимся пение. В эти же годы начинается композиторская деятельность, которая становится особенно интенсивной после его переезда в Гамбург (1703 г.), где он сочиняет свои первые оперы («Альмира», «Нерон»). В Гамбурге композитор пробыл три года. С 1706 по 1710 годы Гендель жил в Италии. Он побывал во Флоренции и Риме, где подружился с отцом и сыном Скарлатти, затем – в Венеции и Неаполе. Здесь композитор овладевает жанром пассионов и кантат. 1710-е годы в жизни Генделя были временем поиска прочного пристанища. Он работал то в капелле герцога Ганноверского, то – по приглашению – в Лондоне при Королевском театре, то служил у английских вельмож. В 1717 году композитор принял решение окончательно переселиться в Англию. Жизнь в Англии, ставшей по существу второй родиной композитора, сыграла огромную роль в формировании его хорового стиля. Здесь он писал антемы (английское церковное хоровое произведение на библейский текст), оперы и оратории, которые определили славу Генделя как национального английского композитора и обеспечили мировое признание его музыки в будущем. Оратория в его творчестве стала окончательно светским жанром. Интенсивное развитие жанра оратории у Генделя обусловлено несколькими причинами. Прежде всего – состояние современного композитору английского общества, переживающего после

буржуазной революции период национального подъема. В стране утверждается новый, передовой для этой эпохи буржуазный строй. Глубокие изменения происходят в экономике, политике. Англия становится конституционной монархией. Свобода слова и печати, правда, стесненная многими ограничениями, создавала возможность публичного обсуждения злободневных политических проблем. Для Англии этого времени особенно характерна острая борьба идей, столкновение различных, часто резко враждебных взглядов. Новые черты проявляются и в художественной жизни. Публичные концерты привлекают самую разнохарактерную аудиторию, заинтересованную, бурно на все реагирующую. Именно этим своеобразием общественного уклада и привлекала Англия Генделя. Другая причина – сама природа творческого дарования Генделя, который всегда тяготел к воплощению героико-эпических сюжетов с участием больших хоровых масс. В последний период творчества он сочиняет исключительно оратории (нач. 40-ых гг.) Это и лирические «Радость, задумчивость, умеренность»; оратории-пасторали (пастушьи) «Ацис и Галатея»; оратории-сказки «Семела»; оратории-идиллии «Сусанна»; оратории, сюжеты которых взяты из Библии: «Соломон», «Самсон», «Валтасар», «Иуда Маккавей», «Израиль в Египте», «Мессия», «Саул» и др. Геройка библейских сказаний отвечала национальному духу, а сюжеты были близки и понятны каждому.

Хор у Генделя состоит из 23 человек, оркестр из 33 человек. В ораториях есть речитативы, арии (маленькие и виртуозные, как у Скарлатти). Увертюры носят черты программности, которая выявляется либо интонационной связью с музыкой оратории, либо повествует о сюжетных событиях.

Есть самостоятельные оркестровые номера (траурный марш Самсона). Оркестр поддерживает хор или иллюстрирует происходящее («Израиль в Египте»).

Центральное место занимает у Генделя хор, для которого характерно: четырехголосие, но встречаются и одноголосные хоры («Самсон» - хор филистимлянок); форма – от куплетной до сонатного аллегро; фактура – от аккордовой до полифонической (многочисленные имитации, каноны, фугато, фуги, а также двойные фуги). Хоры выполняют следующие функции:

1. хоры-повествования;
2. хоры, передающие разное состояние (радость, гнев, ликование, страдание);
3. хоры- участники действия;
4. хоры-иллюстрации;
5. хоры-характеристики.

## **Оратория «Израиль в Египте» (1739 г.)**

В оратории 30 номеров, 19 хоровых. Эта оратория не имеет увертюры. Сюжет для оратории взят из одной из книг Библии «Исход». Это было время пленения израильского народа (XV в. до н. э.). От имени рассказчика



повествуется о страданиях поработанных израильтян, о 10 египетских казнях. Бог поражает землю египетскую: жабами, мошками, песьими мухами, моровой язвой, воспалениями с нарывами, градом, саранчой, тьмой, превращением воды в кровь. Последняя казнь была самая страшная – смерть всех первенцев: «И сказал Господь Моисею: еще одну казнь Я наведу на фараона и на Египтян; после того он отпустит вас отсюда. И сказал Моисей: так говорит Господь: в полночь Я пройду посреди Египта. И умрет всякий первенец в земле Египетской...; и будет вопль великий по всей земле.» (Исх 11:1,4-6). Перед этим Господь указал Своему народу, что сделать, чтобы спасти своих детей: «...пусть возьмут себе каждый одного агнца, заколют его вечером, и пусть возьмут от крови его и помажут на обоих косяках и на перекладине дверей в домах, где будут есть его; пусть съедят мясо его в сию самую ночь. А Я в сию самую ночь пройду по земле Египетской и поражу всякого первенца. И будет у вас кровь знамением на домах, и увижу кровь и пройду мимо вас, и не будет между вами язвы губительной. И да будет вам день сей памятен; как установление вечное празднуйте его.» (Исх. 12 гл.). Так была установлена пасха.

Один из самых сильных по музыке номеров оратории – хор № 11, кульминация всего произведения. Хор повествует о переходе израильтян через Чермное море: «Когда же фараон отпустил народ, Бог не повел его по дороге земли Филистимской..., и обвел Бог народ дорогою пустынною к Чермному морю. И погнались за ними Египтяне..., и настигли их расположившихся у моря. И сказал Господь Моисею: ...скажи сынам Израилевым, чтобы они шли, а ты подними жезл твой, и прости руку твою на море, и радели его, и пройдут сыны Израилевы среди моря по суше. Погнались Египтяне, и вошли за ними в средину моря все кони фараона, колесницы его и всадники его. Так потопил Господь Египтян среди моря.» (Исх.13,14гл.).

## **Оратория «Самсон» (1741 г.)**

Образец зрелого ораториального стиля Генделя. Произведение большого социально-эпического плана. В нем нашла яркое воплощение идея долга и самопожертвования ради блага народа. В основу сюжет оратории положена известная библейская история о Самсоне из книги Судей (16 гл.). Поскольку Самсон был очень сильным, то враги хотели выведать через его жену «в чем великая сила его и как нам одолеть его, чтобы связать его и усмирить его». Далила «словами своими тяготила его всякий день и мучила его, то душе его тяжело стало до смерти. И он открыл ей все сердце свое и сказал ей: бритва не касалась головы моей, ибо я назарей Божий от чрева матери моей; если же остричь меня, то отступит от меня сила моя; я сделаюсь слаб и буду, как прочие люди» (Суд. 16:16,17). Далила донесла на Самсона врагам, а те «взяли его и выкололи ему глаза, сковали двумя медными цепями, и он молот в доме узников» (Суд. 16:21). Когда они веселились,

привели Самсона, чтобы тот позабавил их. И поставили его между столбами. Он прислонился к ним и разрушил этот дом: «И сдвинул Самсон с места два средних столба, на которых был утверждён дом... И сказал Самсон: умри, душа моя, с Филистимлянами! И уперся всею силою, и обрушился дом на владельцев и на весь народ, бывший в нём. И было умерших...более, нежели сколько умертвил Самсон в жизни своей» (Суд. 16:29,30). Народ оплакивает своего погибшего вождя, поет гимн свободе.

Оратория состоит из трех актов, включающих восемьдесят девять номеров, самые крупные из них – семнадцать хоров, в которых выражены страдания израильтян и торжество филистимлян.

Хор-характеристика филистимлян из третьего акта («Сражен Самсон, повергнут в прах, рабом теперь покорным стал. Сильным хвала! Храбрым хвала. В честь их плоды на праздник несем.»). Исполняет смешанный состав, тональность e-moll. Фактура изложения полифоническая и гомофонно-гармоническая. Написан в сложной двухчастной форме. Первая тема хора сдержанно суровая, с оттенком печали, проходит у сопрано и альтов поочередно в низкой tessiture в строгом сопровождении оркестра. Второй раздел первой части – контраст в 1) многоголосии, полифонии; 2) смене тональности (был минор, стал мажор); 3) в смене регистра (был низкий, стал высокий). Звучат излюбленные Генделем трубные интонации, построенные на звуках G-мажорного трезвучия. Эта тема проводится стретто (сжато) во всех голосах хора. Еще раз (5-е проведение) тему исполняют сопрано, и ее свободно имитируют остальные голоса хора. В основе второй имитации лежит начальная интонация темы с измененным окончанием: в виде дуэта (женскому хору отвечает мужской в терцию). Заканчивается первая часть каденционным построением, утверждающим тональность параллельного мажора.

Вторая часть является варьированным повторением первой. Вначале проходит в измененном виде первая тема, затем излагается вторая. Порядок вступления голосов – от баса к сопрано. Далее – каноническая имитация. Вторая тема дублируется оркестром и звучит более мощно (fff). В коде закрепляется основная тональность (e-moll).

## Оратория «Мессия» (1742 г.)

Мессия – (от греч. Спаситель, избавитель). От древнееврейского *машиах* – помазанник (Царь Последних Времен). «Мессия» - одно из самых величественных созданий Генделя. В основу ее сюжета положены мотивы не Ветхого, а Нового завета. Оратория рассказывает историю Иисуса Христа, как она изображена в Евангелии. Три ее части посвящены рождению и детству Христа, Его подвигу и посмертной славе. Гендель обращается здесь к традиционному сюжету пассионов, однако трактует его совсем иначе, прежде всего необычен образ главного героя. Не в мученическом венце, предстает здесь Христос – перед нами подвижник, борец, могучий и

сильный. Он скорее напоминает ветхозаветного пророка, чем страстотерпца христианской истории – и это так в духе Генделя! Образ Христа раскрывается косвенно – в монументальных хоровых сценах, выражающих отношение к Нему народа. Жизнь Христа воспета в гимнах.

Оратория состоит из 52 номеров (22 хоровых). Хор «Аллилуйя» № 42 – могучая кульминация всего произведения. Перед величием и ослепительным светом музыки этого хора в Англии и по сей день аудитории поднимаются с мест, чтобы выслушать его стоя, - не только тысячи простых людей, но и государственные деятели, прелаты церкви, даже монархи.

Хор состоит из трех разделов:

- оркестрового вступления, тема которого звучит и в самом хоре;
- прелюдии, которая излагается в форме фугато (звучит тема протестантского хора «О, Всемогущий наш», для которого характерны строгость, аскетичность, небольшой диапазон (кварта), поступенное движение, унисонное хоровое изложение);
- фуги, для темы которой характерен большой диапазон (октава), наличие больших скачков, яркий сочный оркестр. У всего хора высокая tessitura (до Ля второй октавы у сопрано).

В разработке помимо темы фуги встречается тема протестантского хора и все это цементируется возгласом «Аллилуйя!»

## **Оратория «Иуда Маккавей» (1747 г.)**

Сюжет оратории заимствован Генделем из древней истории (II в. до н.э.). В ней рассказывается о героической борьбе иудейского народа против сирийского царя Антиоха Епифана, покорившего Палестину. Этот царь являлся поклонником греческого искусства и культуры. Во время его правления наступила эра эллинизма. Исчез родной язык. Библия была переведена на греческий. В 165 году до н. э. был разгромлен центральный храм в Иерусалиме и введен культ бога Зевса. Эти действия не могли не вызвать возникновение оппозиции, которую возглавил Иуда Маккавей с братьями. Он поднял восстание, которое со временем привело к освобождению родины.

Ромен Роллан писал об этой оратории как о «победной эпопее угнетенного народа, восставшего против угнетателей». Имя народного героя Иуды Маккавея (Маккаби по-еврейски - молот) как бы символизирует его силу. В этой оратории 66 номеров (14 хоровых). Хор «Пал грозный враг» - хор-повествование, хор-иллюстрация. Написан в свободной полифонической форме (сонатное аллегро с кодой). В основе лежат две темы: первая звучит на слова «Пал грозный враг, навек ушел во мрак!», вторая – «И с ним все зло навек теперь ушло!». Весь номер делится на две части, почти одинаковые по размеру (41-42 такта). Первая включает оркестровое вступление и экспозицию двух тем. Вторая, в целом синтезирующая обе темы делится на три раздела: первый (после совместного проведения обеих тем в основной

тональности) имеет черты разработки, второй представляет собственно репризу и третий (после варьированного повторения оркестрового вступления) – коду. Обе темы индивидуализированы, они излагаются поочередно. Хору предшествует оркестровое вступление (12 тактов), построенное на материале 1-ой темы. Унисон мужского хора (высокая тесситура, динамика *f*) придает особую силу и убедительность звучанию первой темы. Эта тема построена на широких ходах тонического трезвучия (*d-moll*). Начальный мотив имеет ярко выраженный фанфарный характер. Здесь используется прием-передача темы из одного голоса в другой (первый раз: тенора – альты, второй: басы-сопрано). Вторая тема – большая по размеру, кантиленного склада, излагается имитационно (сверху вниз). После воинственного клича в высокой тесситуре сопрано («Пал грозный враг») звучат одновременно обе темы в основной тональности: первая – в партии басов, вторая – в партии сопрано. Для разработки характерно проведение этих тем в различных тональностях. Контраст в динамике (*p-f*) и тембрах. Новый материал в разработке – интермедия – смерть врага и ликование (короткие реплики победителя). Реприза – зеркальная. В коде фрагменты первой и второй темы проходят в басовой партии. Мощно (*ff*) звучит тема оркестрового вступления, придавая завершенность этому героико-эпическому номеру оратории.

Еще один хор из третьей части «Гряньте трубы» - хор славления (смешанный состав, тональность *G-dur*). Форма куплетная. Каждый куплет – простая трехчастность (АВА). Крайние части – энергичные, маршеобразные; средняя – более мягкая, напевная. Второй куплет («Пляске вторят звуки флейт...Все цветы родных полей») исполняют только светлые женские голоса (I и II сопрано). Значительность слов в третьем куплете подчеркивается звучанием всего смешанного хора (*tutti* оркестра, *f*).

Каждая оратория – единственная в своем роде. Гендель нигде не повторяет себя. Всякий раз композитор находит свой «ключ» к решению темы. Но о чем бы ни писал музыкант, его оратории всегда овеяны высоким духом гуманизма. «Сделав хор основным носителем художественной идеи, Гендель придал ему неведомое ранее звучание. Он обобщил в своих ораториях традиции хоровой культуры 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. Только финалы Девятой симфонии и Торжественной мессы Бетховена превосходят колоссальную мощь генделевских хоровых кульминаций.» (Конен В.О. в главном у Генделя// Этюды о зарубежной музыке. – М., 1986. – С.89-90.).

## «РЕКВИЕМ» В. А. Моцарта

Хоровое, кантатно-ораториальное творчество Моцарта принадлежит к вершинным достижениям в этой области. Моцартом написаны мотеты, кантаты, мессы, Реквием. Несмотря на духовные тексты, произведения эти бесконечно далеки от ортодоксальной церковной музыки и по своим образам мало отличаются от светских (инструментальных и оперных) произведений Моцарта.

Такой характер духовных произведений Моцарта обусловлен его общим мировоззрением. Конечно, отрицать религиозность Моцарта было бы неверно. Но его религиозность носила не церковно-догматический, а нравственно-философский характер.

В отдельных письмах он высказывался против церковных порядков, всегда выражая веру в разумную упорядоченность жизни в духе утопий века Просвещения, для которых была характерна вера в распространение идей Разума ради совершенствования человечества.

Таким мировоззрением обусловлено и вступление Моцарта в масонскую ложу в 1784 году. Призыв к всечеловеческому братству и любви, проповедь идей Просвещения, борьба против духовной диктатуры католической церкви привлекли Моцарта в братство «свободных каменщиков».

Эти просветительские идеи нашли отражение во всем творчестве Моцарта, в том числе и в его сочинениях на духовные тексты. В них воплощена любовь к жизни, к людям, богатейший мир человеческих переживаний — горестных и радостных, высокие нравственные идеалы. Один из значительнейших памятников мировой культуры, лебединая песня Моцарта — Реквием — потрясающая музыкальная трагедия.

*Реквием* — это траурная заупокойная месса, исполняемая на традиционный культовый латинский текст (принятый в католической службе) и состоящая из нескольких традиционных частей, среди которых, помимо обычных частей любой мессы (Kyrie — «Господи, помилуй», Sanctus — «Свят», Agnus Dei — «Агнец божий»), обязательны части, принадлежащие только траурной мессе: Requiem aeternam («Вечный покой»), Dies irae («День гнева») и Tuba mirum («Чудесная труба»), в которых изображается страшный суд Господень, и Lacrymosa («Слезная»).

«Реквием» Моцарта, без сомнения, не только одно из лучших творений его гениального автора, — оно относится к числу лучших созданий мировой музыкальной литературы. Все страницы этого сочинения — от самых нежных лирических до предельно трагических — глубоко человечны.

«Реквием» Моцарта отличается необычайной строгостью стиля, сдержанностью эмоций, лаконичностью и частотой выражения самых тонких душевных переживаний.

Как известно, умирающий Моцарт писал «Реквием» с невероятным напряжением последних сил и все же не успел его завершить. Он завещал закончить свое последнее сочинение любимому ученику — Зюсмайеру.

Более или менее достоверно установлено, что в «Реквиеме» принадлежит Моцарту и что завершено его учеником. Первый номер *Requiem aeternam* написан целиком композитором в виде законченной партитуры. В следующих номерах (*Dies irae*; *Tuba mirum*; *Rex tremendae*; *Recordare*; *Confutatis*; *Domine Jesu*; *Hostias*, частично *Lacrymosa*) Моцартом написана вокальная партия, дана гармоническая основа и кое-где сделана оркестровка. Большая часть музыки, сочиненной Зюсмайером, относится к трем последним номерам. Однако следует учесть, что, выполняя просьбу Моцарта, в последний номер (*Agnus Dei*) была целиком включена fuga из № 1 (*Kyrie eleison*).

Несмотря на эмоциональную сдержанность, «Реквием» воспринимается с огромным волнением. Основная причина этого кроется в замечательной мелодической выразительности каждого номера и в том, что основным исполнителем всего сочинения является самый совершенный из «музыкальных инструментов» — человеческий голос — отдельный или, в коллективе.

Мудро и просто использует Моцарт выразительность музыкальной речи — контрасты. В «Реквиеме» почти нет двух смежных номеров одинакового эмоционального содержания, темпа, динамики.

Основную роль в «Реквиеме» играет хор. Из двенадцати номеров девять исполняются хором с отдельными фразами солистов, три — квартетом солистов. Широкое применение находит в произведении имитационная полифония. Многие номера изложены в смешанном складе (гармоническом и полифоническом). 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).

В хоровой музыке «Реквиема» ощущается влияние замечательных предшественников Моцарта — Баха и Генделя. Это заметно и в тематическом материале, и в приемах его развития, в частности в хоровой полифонии. Однако, несмотря на эту закономерную преемственность, музыка «Реквиема» оригинальна по замыслу, музыкальному языку. Она овеяна неповторимым обаянием гения Моцарта.

Средствами музыкальной выразительности Моцарт воплощает в Реквиеме глубочайший мир человеческих переживаний: душевное смятение, умиротворенный покой, бездонную глубину горя и страданий. Все произведение проникнуто высоким гуманизмом, страстной любовью к человеку, горячим сочувствием к его страданиям.

«*Lacrymosa*» (Слезный) — один из самых совершенных образцов чистой, светлой человеческой скорби, выраженной в музыке. Огромную роль играет оркестровое сопровождение, сохраняющее на протяжении всего произведения единый образ. 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 поступенным движением вверх (у сопрано от ре первой октавы до ля второй октавы), нарастанием динамики от *p* к *f*. В целом эти четыре такта создают как бы одну волну огромного эмоционального напряжения («Шествие на Голгофу»). Середина - наиболее проникновенный эпизод во всем номере. Мольба («пощади его, Боже») изумительно передана в музыке. Начинаясь собранным, компактно звучащим аккордом на *p* в достаточно высокой тесситуре, особенно у мужских голосов крайние хоровые партии то расходятся, сближаются образуя как бы волны-вздохи. В основе этой фразы лежит перемещение уменьшенного септаккорда. После короткого оркестрового эпизода наступает сокращенная реприза, в которой звучит уже не жалоба-мольба, а утверждение веры в жизнь. Драматическая напряжённость усиливается эпизодом имитационного характера. Жизнеутверждающий характер «Lacrimosa» проявляется и в последнем, заключительном мажорном аккорде (Ре-мажор).

---

*Ключевые понятия:*

Оратория, кантата, страсти (пассионы), магнификат, реквием.

*Вопросы по теме:*

1. Какие значения имеет слово «оратория»?
2. Назовите композиторов – родоначальников жанра оратории.
3. Какие оратории Кариссими вы знаете?
4. Какие оратории Генделя на библейские тексты вы знаете?
5. Какова роль хора в ораториях Генделя?
6. Что такое реквием? Проанализируйте хоры «Lacrimosa» и «Dies irae» из реквиема Моцарта.

*Литература:*

1. Браиловский М.М. Оратория в творчестве зарубежных композиторов (XVII-XIX вв.). Возникновение и развитие жанра. Учебное пособие [по курсу «Хоровая литература»]/ М.М. Браиловский. – Л., 1973. – С. 3-17.
2. Гивенталь И., Щукина Л. Музыкальная литература./И.Гивенталь, Л. Щукина. – Вып.1. – М.:Музыка, 1986. – С.103-104.
3. Иванов-Борецкий. Музыкально-историческая хрестоматия/ Иванов-Борецкий. – Том I, издание второе. М.:Музгиз, 1933. – С. 38-42.

4. Кеериг О.П. Хоровая литература: учебное пособие: в 2ч. Ч.2:Зарубежная хоровая литература/О.П. Кеериг. – СПб.:СПбГУКИ. – 2007.-С. 46-50.
5. Лаппо С.И., Локшин Д.Л. Зарубежная хоровая литература/С.И. Лаппо, Д.Л. Локшин. – Вып.1. – М.:Музыка, 1964. – С.33-37.
6. Музыкальная энциклопедия: [т.4]. Окунев-Симович. – М.:1978. – С. 64-65.
7. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки/К.К. Розеншильд. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1978. – С.396-401.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



## Тема №6. ОПЕРНО-ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ.

### Лекция 1.

#### Основные вопросы:

1. Исторические предпосылки возникновения оперы.
2. Первые оперы композиторов Италии.
3. Реформаторская деятельность Ф.Глюка.
4. Хоры в операх В. Моцарта.
5. Оперные шедевры Дж. Верди. Роль хора в его операх.

#### Цель лекции:

ознакомить студентов с историей зарождения и развития оперного жанра в творчестве зарубежных композиторов.

**Опера** – (от лат.) вид музыкально-театрального искусства; музыкально-драматического произведения, основанный на синтезе слова, сценического действия и музыки. Опера включает 3 важных элемента: вокальные партии, оркестр, сценическое действие.

Родина оперы – Италия. Время возникновения – эпоха Возрождения (конец 16 – начало 17 в.). Место – Флоренция.

Возникновение оперы в Италии не только означает перелом к новому времени в итальянском искусстве, но вообще открывает эпоху 17 века в истории музыкального развития Западной Европы. Будучи новым синтетическим жанром, опера, по идее её создателей, призвана была воплотить идеал «нового стиля» музыки.

Наиболее непосредственно предшествовали зарождению оперы пышные постановки интермедий с музыкой в 1589 году во Флоренции, когда там состоялся торжественный праздничный спектакль по случаю бракосочетания. Между пятью актами комедии исполнялось четыре интермедии, не связанные с её содержанием, на античные сюжеты.

От драматических спектаклей и интермедий с музыкой будущая опера восприняла идею соединения двух искусств, отчасти сюжетику, стремление к декоративности спектакля.

Идея «драма на музыке» как нового жанра в новом стиле получила своё отчётливое выражение в так называемой «камерате Барди-Корси», т.е. во Флорентийской художественной среде. Это было своего рода объединение просвещённых любителей музыки, профессиональных музыкантов, поэтов, учёных гуманистов, собиравшихся во Флоренции с 1580-х годов в доме графа Дж.Барди. Идея: возрождение античной трагедии. В кружок входили певцы и композиторы Пери и Каччини, теоретик и композитор Винченцо Галилей, поэт О.Ринуччини и др.

Участников камераты увлекала не сама по себе мысль о соединении театрального и музыкального искусств: они мыслили свой идеал в

античной трагедии, как они её себе представляли. Они искали новую образность, ориентируясь не на церковную эстетику, а на античную эстетическую мысль, на древнегреческую трагедию.

В 1598 году была поставлена «Дафна» – первый опыт создания нового жанра, исходящий из Флорентийской камераты. Само произведение в целом не сохранилось известно лишь, что тексты «Дафны» написал Ринуччини, а музыка была создана Пери, возможно при участии Каччини и Корси. Эксперимент оказался удачным, и вскоре участники камераты приступили к работе над новым музыкально-драматическим произведением – «Эвридикой». Вопреки мифу пьеса завершилась счастливой развязкой: боги возвращали Эвридику Орфею. Спектакль «Эвридики» готовился как часть придворного празднества (свадьба Марии Медичи с французским королём Генрихом 4).

«Эвридика» предназначена была для солистов, 5-голосного мадригального хора и струнного ансамбля. Определяющая роль принадлежит вокальным партиям, мелодии, следующей за строками поэтического текста, а сопровождение сведено лишь к цифрованному басу, т.е. выполняет всецело подчинённую роль. Инструментальный ансамбль невелик и близок скорее к бытовым составам: чембало, лира, лютня, басовая лютня, басовая гитара. В одном случае выписаны партии 3-х солирующих флейт – в подражание античным инструментам.

Греческую трагедию в флорентийской камерате, конечно, не возродили – и не могли возродить.

Однако флорентийцы создали нечто иное: новый жанр современного им искусства со всеми характерными признаками именно своей эпохи.

### **Опера в Риме.**

Существование оперы в Риме, подъём нового искусства или его упадок не могли не зависеть от Ватикана, даже от самого папы. В 17 в. сменилось 12 пап. Одни из них покровительствовали искусству, другие преследовали и гнали его. Начало постоянных оперных спектаклей в Риме связано с постройкой там оперного театра в 30-е годы. Он вмещал 3000 зрителей. Лучшие композиторы работали для театра. Известные певцы выступали на его сцене. Публика резко делилась на «приглашённых» и «допущенных». Знать вела себя непринуждённо, вызывающе, а простой народ нередко помещался на досках, расположенных на балках под потолком. Понятно, что в папском Риме развитие оперы шло, как бы толчками и не могло стать сколько-нибудь последовательным.

Выдающимся созданием римского искусства была опера «Святой Алексей», поставленная в театре Барберини в 1632 году. Её автор Стефано Ланди (ок.1586-1639) был превосходным музыкантом (певец-фальцест в папской капелле) и оригинальным композитором в новом стиле (монодии, мадригалы, инструментальные канцоны, музыка для церкви). Текст оперы принадлежит кардиналу Роспильози. Сюжетом её является христианская легенда о римском патриции, который отрёкся от земных благ ради

небесного воздания, стал пилигримом и после долгих странствий по свету живёт не узанным в своём же доме, среди родных, под видом нищего. Никакие соблазны и козни, чинимые демонами, не могут заставить его открыться даже самым близким: Алексея узнают лишь тогда, когда он умирает и достигает святости. Любопытно, что «демоническое» у Ланди тяготеет к комическому, к гротеску, а сама подвижническая драма Алексея развёртывается на ярком бытовом фоне.

Специфические условия существования оперы в Риме приводили в 17 веке к весьма своеобразным результатам в жизни оперного театра. Неоднократные папские запреты способствовали удалению артисток из состава исполнителей – и тогда их заменяли певцами-кастратами. В «Небесной комедиантке», например, женские партии, в том числе партию главной героини, пели кастраты. Со временем в Риме возникла мода на театр марионеток: певцы пели «за кадром», а куклы разыгрывали спектакль. Это казалось «менее соблазнительным», чем участие живых исполнителей.

Тем не менее, вопреки особым сложностям в развитии оперного театра в Риме, своеобразным требованиям к нему и нелепейшим ограничениям римская опера не лишена была и положительных её творческих идей получила развитие в других оперных школах Италии.

### **Клаудио Монтеверди (1567 – 1643).**

Крупнейший оперный композитор 17 века, первый из великих оперных мастеров вообще, Монтеверди отнюдь не ограничился в своём творчестве жанром оперы. Написал 9 опер, около 200 мадригалов и др.

В 1607 году поставлена его первая опера «Орфей». Богат и сложен инструментальный состав партитуры. Из огромного количества тембров композитор выбирает лишь те немногие, которые необходимы только для данного момента драмы. В «Орфее» звучат в различных комбинациях: два чембало, два контрабаса, 10 виол, арфа, две скрипки, два органа с флейтовыми трубами, три басовые виолы, пять тромбонов, две флейты, кларнет и три трубы. Соединяются все эти тембры лишь в очень редких случаях.

Музыка оперы сосредоточена на раскрытие внутреннего мира трагического героя. Хоры звучат в разных ситуациях, выражают разные настроения. В хорах ещё к новаторству не причастен. Хор – элемент драматического действия.

Оперы Монтеверди написаны на самые различные сюжеты. Наиболее успешными являются «Орфей», «Ариадна», «Адонис», «Коронация Поппеи».

## **Опера в Венеции.**

Венецианская оперная школа сложилась как раз в середине 17 века и существовала в новых условиях, не испытывая зависимости от двора или церкви.

Первый оперный театр в Венеции открылся в 1637 году оперой «Андромеда», которую написал Франческо Манелли на либретто Бенедето Феррари. С 1639 года в том же театре начал работать Франческо Кавалли, ставший затем наиболее характерной фигурой венецианской оперной школы.

Театральная жизнь в Венеции имела свои характерные особенности. Оперные театры конкурировали друг с другом. В Венеции постепенно сложились свои обычаи оперной жизни, даже свой театральный быт. Знать закупала ложи, остальные места не были нумерованы, зал не освещался, и зрители, чтобы заглянуть по ходу действия в либретто, пользовались небольшими восковыми свечками. Либреттисты получали за свою работу поначалу лишь право свободного входа в театр. Труд композиторов и певцов оплачивался скромно. Об отношении к хору и оркестру в Венеции речь уже не шла.

На протяжении 17 века в Венеции ставились оперы многих композиторов: Франческо Паоло Сакрати, Антонио Сарторио, Джованни Легренци, Пьетро Андреа и Марк Антонио Циани и др. Крупнейшим автором опер в Венеции после Монтеверди был Франческо Кавалли. Он работал в соборе св. Марка – певчим в капелле, органистом, затем капельмейстером, написал ряд духовных произведений. Но главные творческие интересы его сосредоточились в опере. Между 1639 и 1669 годами он создал около сорока опер, из которых сохранились примерно половина. Из многочисленных опер Кавалли, написанных на самые различные сюжеты, наибольший успех имели «Язон» (1649), «Дидона» (1641), «Ксеркс» (1654), получившие известность не только в Италии.

## **Опера в Неаполе.**

Неаполитанская оперная школа сложилась в 17 веке позднее венецианской.

Совершенно особое значение приобретают в Неаполе вопросы профессиональной подготовки оперных исполнителей. Если первоначально в опере выступали первоклассные исполнители, воспитанные на традициях 16 века, в большинстве просвещенные знатоки искусства, если дальше многие певцы приходили в театр из церковных капелл, то в Неаполе началось широкое профессиональное обучение оперных певцов, которое требовало многих лет занятий. К началу 18 века там уже действовали 4 консерватории. Но на первых порах итальянские консерватории не были ни высшими, ни вообще специальными учебными заведениями. Слово «консерватория» (хранить) означало, вначале, всего лишь приют для сирот

и подкидышей, в котором дети занимались ремёслами и получили весьма патриархальное воспитание. Лишь со временем музыка выдвинулась на первое место в системе обучения, и консерватории превратились в закрытые музыкальные школы. Программа занятий сложилась там достаточно широкой: много часов отводилось на специальные упражнения, на изучение теории и даже композиции. Преподавали известные музыканты, крупные композиторы. Тем не менее условия жизни юных воспитанников оставляли желать лучшего.

Из стен неаполитанских консерваторий вышло множество крупнейших певцов и немало композиторов 18 века. Наиболее известным из них является Алессандро Скарлатти (1660). Им создано около 120 опер, более 600 кантат, огромное множество ораторий и духовных произведений и др.

Опера была, несомненно, важнейшей областью творчества Скарлатти. Среди опер, созданных композитором: «От зла — добро», «Флавий», «Великий Тамерлан», «Верная принцесса».

Скарлатти избирал для своих опер сюжеты, по преимуществу, исторические, изредка лишь бытовые, но весьма часто обращался к античной мифологии.

Центральной оперной формой, которая полнее всего выразила художественно-прекрасное и богатое мелодическое начало, стала ария. Она воплощала обычно один образ, одно эмоциональное состояние героя и придавала ему очень широко обобщённое выражение.

Для опер Скарлатти характерно 3 главных действующих лица. Каждого героя он характеризовал пятью ариями:

- 1) героической;
- 2) скорбной;
- 3) созерцательной;
- 4) бравурной;
- 5) декламационной.

Т.о. в каждой опере звучало минимум 15 арий.

Стоит отметить, что в одной из опер Скарлатти («Верная принцесса») 42 арии и 8 дуэтов.

### **Кристоф Виллибальд Глюк (1714-1787).**

Родился 2 июня 1714 года в баварской деревне Эрасбах, недалеко от чешской границы. Первоначальное образование получил в иезуитской коллегии в Комотау, там же начал учиться игре на клавире и органе. Он обладал хорошим певческим голосом, а также играл на скрипке и виолончели. Затем продолжил музыкальное образование в Праге у знаменитого композитора Богуслава Черногорского.

22-летнем возрасте Глюк получает постоянную работу в Вене, а спустя 2 года переселяется в Милан, где берёт уроки композиции у

Саммартини,, известного дирижёра, органиста, автора многочисленных инструментальных произведений.

В 1741 году появляется первая опера Глюка «Артаксеркс», за ней ещё 6. В 1754 г. получает место придворного композитора в Вене. Там он создаёт комические оперы по типу французских, балеты-пантомимы. В них созревали реалистические тенденции названных жанров, подготовившие реформу Глюка. В 1762 г. совместно с поэтом Кальцабиджи композитор пишет первую новаторскую оперу «Орфей», которая воплотила традиционный оперный сюжет. Композитор трактовал его как сказание о величии любви и могуществе музыки в трагической борьбе человека с силами смерти. Глюк является автором 107 опер.

### **Принципы оперной реформы.**

Глюк — великий реформатор оперы. Новое и значительное в оперном творчестве композитора определяется его эстетическими взглядами, которые с предельной ясностью и лаконичностью выражены в следующих его словах: «Простота, правда и естественность — вот три великих принципа прекрасного во всех произведениях искусства».

Условности итальянской оперы XVIII века с ее преимущественно легковесными эмоциями, с заботой, в первую очередь, не о глубокой содержательности, драматургической цельности спектакля, а о его внешней импозантности, демонстрации голосов и виртуозной техники солистов<sup>2</sup> Глюк решительно противопоставил жизненность и гуманность отдельных образов и всего оперного спектакля.

В первую очередь Глюк требовал от оперы правдивости и простоты. Музыка в опере должна раскрывать чувства, страсти и переживание героев.

Синтез музыки и драматического действия. Главная цель муз. драматургии Глюка заключалась в глубочайшем, органическом синтезе в опере музыки и драматического действия. При этом музыка должна быть подчинена драме, чутко откликаться на все драматические перипетии, так как музыка служит средством эмоционального раскрытия душевной жизни героев оперы.

Трактовка арий и речитативов. Ария у Глюка перестаёт быть чисто концертным номером, демонстрирующим вокальное искусство певцов: она органически включается в развитие драматического действия и строится не по обычному стандарту, а в соответствии с состоянием чувств и переживаний героя, исполняющего данную арию. В операх Глюка речитативы отличаются музыкальной выразительностью, приближаются к ариозному пению, хотя и не оформляются в законченную арию.

Увертюра. По общему содержанию и характеру образов воплощает драматическую идею произведения. Открывая произведение, увертюра вводит слушателей в его атмосферу, готовит к восприятию музыкальной драмы.

Балет. В своих операх не отказывается от балета, а даже расширяет балетные сцены. Балет у Глюка, как правило, не является вставным дивертисментом, не связанным с действием оперы. Он мотивирован ходом драматического действия, характеризует действующих лиц.(на пр. демоническая пляска фурий из 2-ого действия «Орфей»).

Типичные сюжеты и их трактовка. Основой для либретто опер послужили античные и средневековые сюжеты. Отказавшись от трактовки античных сюжетов, свойственных придворно-аристократической опере, Глюк привносит в свои оперы гражданские мотивы: супружеская верность и готовность к самопожертвованию ради спасения жизни близкого человека («Орфей»), героическое стремление принести себя в жертву ради избавления своего народа от грозящей ему беды («Альцеста»).

Оркестр. Оркестр также обладает достаточно выразительной функцией, активно участвуя в создании общего настроения, характеризуя действующих лиц (фурии – духовые инструменты; Орфей – арфа).

Хоры. Большое место занимают хоры, органически включающиеся вместе с ариями и речитативами в драматургическую ткань оперы.

### **Опера «Орфей». Второе действие.**

Второе действие состоит из двух картин. Первая картина вводит в мир подземных теней, куда пришёл Орфей за Эвридикой. Дикая местность, тёмные скалы, мрачный берег адской реки Стикс, со всех сторон пышет злое пламя. Фурии и подземные духи предаются неистовой пляске.

Сцена встречи Орфея с фуриями – одна из самых сильных по драматизму сцен в оперном творчестве Глюка. Демонические хоры фурий перемежаются с ариями Орфея, умоляющего фурий сжалиться над его горем. Смягчённые его прекрасным пением, фурии смиряют свой гнев и пропускают Орфея.

Небольшое оркестровое вступление с грозно звучащими унисонами характеризует мрачный мир теней и ужас, объявивший Орфея при вступлении в преисподнюю.

Раздаются звуки лиры Орфея (арфа в оркестре), которому подземные духи преграждают путь. Хор фурий носит грозный характер благодаря тональности до-минор, унисонному звучанию хора, сопровождаемому тремоло в оркестре, однообразному ритму, повторению через каждые два такта одинаковой ритмической фигуры.

Этот хор прерывается дикой пляской фурий.

Орфей приближается, и снова повторяется мрачно-зловещий хор фурий «Кто здесь блуждающий». Но теперь в хоре появляются резкие секундовые сочетания, взлетающие форшлаги в оркестре изображают дикий вой и лай адского пса Цербера.

Первая Ария Орфея – это скорбная песня. Глубокий минор (фа-минор – до-минор), нисходящее движение мелодических фраз с задержаниями в

конце каждой способствуют созданию впечатления сосредоточенной скорби.

Пение духов становится мягче. Мольба Орфея становится ещё более настойчивой.

Духи окончательно растроганы. Их хор, являющийся по музыке развитием предшествующего и замирающий к концу, звучит нежно и ещё более умиротворенно.

Таким образом, вся эта сцена, единая в своей цельности и монолитности, содержит две линии развития: пение Орфея и пение фурий. Эта сцена включает в себе глубокий идейный смысл: сила искусства – пение Орфея – уничтожает возникающую перед ним преграду и открывает ему доступ в мир теней.

**Хор фурий и адских духов из II акта «Орфея»** (Смешанный состав. Тональность c-moll) «Кто здесь блуждающий, страха не знающий». В первом его проведении, являющемся как бы экспозицией, заключено тематическое зерно — основа дальнейшего развития. Угловатая, интонационно острая мелодия, в основе которой лежит уменьшенное трезвучие и хроматические последования звуков, усиливают выразительность текста:

71 *Andante ben marcato*

c. *Quel est l'au - di - ce - eux qui dans ces som - bres lieux o - se por -*  
Кто, здесь блу - жда - ю - щий, стра - ха не зна - ю - щий, без - дум у -

c. *ler ses pas, et de - vant le tré - pas ne fré - mit pas?*  
жа - см - е, гра - вы о - пас - ны - е смел пре - сту - пить.

Исполнение темы смешанным хором в унисон (кроме двух последних аккордов) и *forte* подчеркивают ее суровый «дикий» характер. Тремоло в оркестре усиливает зловещее, мрачное настроение. Заканчивается хор гармонически неустойчиво (на доминанте).

После небольшой дикой пляски фурий, которая продолжает второе действие, вступает хор. Второе проведение хора более развернутое. Появляющийся материал на словах: «Ужас вселяющий, грозный рыкающий Цербера дикий рев...» характеризуется резкими гармониями, хроматическим движением голосов (особенно басовой партии) и сочетанием больших скачков с последующими полутоновыми ходами в мелодии у сопрано:



72 [Andante ben marcato]

C. A. *Que la peur, la terreur sem - pa - rent de son coeur*  
У - жас все - ля - ю - щий гроз - но ры - ка - ю - щий

T. B.

C. A. *à l'af - freux hur - le - ment du Cer - bère é - cu - tant*  
Цер - бе - ра ди - кий рёв сме - лу - ю дол - жен кровь

T. B.

Дважды, с незначительными изменениями, проходит тема, заканчиваясь опять неустойчиво. Несмотря на строго гармоническое изложение в этом хоре, как и в ряде других хоров Глюка, в результате сохранения самостоятельности движения голосов местами получается их перекрещивание:

73 [Andante ben marcato] 61

C. A. *à l'af - freux hur - le - ment du Cer - bère é - cu - tant*  
Цер - бе - ра ди - кий рёв сме - лу - ю дол - жен кровь

T. B.

73<sup>a</sup> [Andante ben marcato]

C. A. *à l'af - freux hur - le - ment du Cer - bère é - cu - tant*  
Цер - бе - ра ди - кий рёв сме - лу - ю дол - жен кровь

T. B.

Глюк использует здесь приемы изобразительности в оркестре (например, *glissando*, как бы изображающее лай Цербера).

После арии Орфея, молящего духов о смягчении, последние отвечают в уни сон односложное «Нет!», производящее очень сильное впечатление. Под влиянием мольбы Орфея духи смягчаются; в хоре появляются более спокойные, ниспадающие, «жалобные» интонации, новая тональная окраска (например, вторая фраза, исполняемая хором в унисон, «с легким оттенком сострадания»):

14 [Andante ben marcato]

C. *C'est le sé-jour af-freux des re-mords dé-vo-rants*  
А - ду под - власт - ны - е, ду - хи не - счаст - ны - е

В этом хоре Глюк использует типичные для него приемы изложения: наряду с унисоном всех партий встречается и трёхголосие. Причем в одних случаях объединяются женские голоса (почти вся первая часть хора), в других – мужские (вторая часть хора).

После трогательной напевной арии-мольбы Орфея “Мне не страшны ада страданья” злые духи покорены, они отвечают ему мягко, проникновенно: «Пенье волшебное в душу целебное льет нам забвение». Мелодия этого хора более плавная и ритмически спокойная, динамика умеренная и тихая, смягчается и гармония. Особенно мягко звучит вторая часть, построенная на таинственно-вкрадчивой секвенции, состоящей из ряда доминантсептаккордов и их разрешения:

75 [Andante ben marcato]

C. *Par quels puis-sants ac-cords, dans le sé-jour des morts,*  
A. *не - вье вол - шеб - но - е в ду - шу це - лев - но - е*  
T.  
B.

Характерна ремарка автора к исполнению этого хора: «Еще мягче». После небольшой арии Орфея “Сердце рвётся”, наиболее жалобной и молящей, последний раз проходит хор: «Скорбь и страдание позабываются». Начало его точно такое же, как и в предыдущем хоре, но затем, с изменением содержания текста меняется и музыкальный образ. На словах «Дивному пению честь и хваление, пусть же идет он в ад, смелому нет преград, он победил» злые духи окончательно растроганы, и пропускают Орфея в царство теней.

Происходит внезапное изменение темпа (Andante-Allegro), динамики (*p—ff*), в оркестре звучит тревожное тремоло, но особенно выразительны здесь мелодия и хоровая фактура: крайние голоса последовательно движутся в противоположном направлении (сопрано вверх на октаву, басы вниз на октаву) от унисона всего хора; постепенно образуется значительный охват звукового пространства. Альты и тенора исполняют октавные скачки с последующим хроматическим заполнением. Такое движение голосов, вытекающее целиком из выразительных, смысловых задач, нередко приводит к перекрещиванию альтовой и теноровой партий. Унисон сменяется двухголосием (унисон двух женских и унисон двух мужских голосов):

76 Allegro

С. Qu'il des - cende aux en - fers! les che - mins sont ou - verts.

А.

Т. Див - но - му пе - ни - ю честь и хва - ле - ни - е,

Б.

С. Tout cède à la dou - ceur de son art en - chan - teur, il est vain - queur.

А.

Т. пусть же и - дет он в ад сме - ло - му нет пре - град он по - бе - дил.

Б.

Умиротворение злых духов, пробуждение в них сочувствия к Орфею ярко проявляется и в музыке. При повторении текста: «Дивному пению честь и хваление...» звучание значительно смягчается, ведущий голос (сопрано) движется по ниспадающим интонациям (бас в противоположном направлении вверх), в оркестре появляется basso ostinato; на словах:

«Пусть же идет он в ад» — указание к исполнению: «Постепенно успокаиваясь». Последние реплики: «Он победит!» — звучат как постепенно замирающая (*p*, *pp*) перекличка отдельных хоровых партий.

Таким образом, в большой сцене-диалоге Орфея и злых духов (пять самостоятельных хоров и 3 арий Орфея) с большой убедительностью передано изменение эмоционального состояния. Цельность этой сцены достигается своего рода лейтмотивностью, заключающейся в значительном сходстве интонационных элементов, едином метроритме, тональном родстве (с-moll — f-moll). С другой стороны, в развитии этой сцены имеются некоторые интонационно-мелодические, агогические и динамические изменения.

Все хоровые номера этой сцены очень удобны для исполнения.

---

*Ключевые понятия:*

опера, речетатив, монодия, камерата, ария.

*Вопросы по теме:*

1. Что явилось предпосылкой создания оперного жанра в Европе?
2. Назовите первых авторов оперы.
3. Какова роль Монтеверди в развитии оперного жанра?
4. Какова роль А. Скарлатти в развитии оперного жанра?
5. Х.-В. Глюк и его оперная реформа.

*Литература:*

1. Т. Н. Ливанова. «История западноевропейской музыки до 1789 года/ т.1. М.: Музыка, 1986.— (стр.197-236).
2. Т.Н. Ливанова. История западноевропейской музыки. /т.2. М.: Музыка, 1982.— (стр.232-263).
3. Б.В. Левик. История зарубежной музыки. М.: Музыка,1980.— (стр.5-30).
4. С.А.Рыщарев. Кристоф Виллибальд Глюк. М.: Музыка,1987.
5. И.Белецкий. Кристоф Виллибальд Глюк. Л.: Музыка,1971.
6. Б.В.Левик. Музыкальная литература зарубежных стран. М.:Музыка,1979.
7. С.И. Лаппо, Д.Л. Локшин «Зарубежная хоровая литература». М.: Музыка, 1964.—223с.

## **Тема №6. ОПЕРНО-ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ.**

### Лекция 2.

#### Основные вопросы:

1. Оперно-хоровое творчество В.-А. Моцарта.
2. Оперно-хоровое творчество Дж. Верди.

#### Цель лекции:

Ознакомить студентов с особенностями развития жанра оперы в творчестве композиторов 18-19 веков.

### **Вольфганг Амадей Моцарт (1756 – 1791)**

Величайший гений мировой музыкальной культуры В.А. Моцарт принадлежат к венской классической школе. Его произведения отличаются жизненной правдивостью, оптимизмом, высоким гуманизмом. В них выражена глубокая вера в торжество светлых идеалов, богатство душевного мира.

Творчество Моцарта поразительно универсально и многогранно. Его произведения, созданные на протяжении короткой жизни (Моцарт прожил неполных 36 лет), охватывают все без исключения музыкальные жанры и формы, существовавшие в музыкальном искусстве той эпохи. При этом во всех жанрах он создал истинные шедевры.

#### СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

15 опер. Наиболее значительные оперы последнего десятилетия:

«Идоменей» (1780), «Похищение из сераля» (1782), «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон-Жуан» (1787), «Волшебная флейта» (1791).

Кантатно-ораториальные произведения:

Реквием (1791)

15 месс

5 масонских кантат

Мотеты

41 симфония

Концерты: 27 концертов для фортепиано с оркестром;

7 концертов для скрипки с оркестром

Родился в Зальцбурге в семье скрипача, капельмейстера и композитора Леопольда Моцарта. Музыкальные способности Моцарта проявились очень рано: в четыре года умел строить аккорды, воспроизводил услышанную музыку, а также умел импровизировать на

скрипке, играл на клавесине и органе. Уже в шестилетнем возрасте начинает концертную деятельность и выступает во многих городах Европы. Во второй половине шестидесятых годов Моцарт служит придворным концертмейстером у архиепископа зальцбургского, в соответствии со служебными обязанностями сочиняет духовную музыку и танцы для придворных балов. Участь в Зальцбургском университете, делает первые попытки в написании произведений в жанре оперы. В операх отражается влияние различных оперных школ того времени. Большое значение имели итальянские *opera seria* и *buffa*, а также огромную роль сыграло оперное творчество Глюка. К 15 годам Моцарт был автором большого количества сочинений разных жанров четырех опер (двух *opera seria*, одной *opera buffa*, одной зингшпиль) и большого количества инструментальных сочинений.

Но особо значительным произведением является опера «Идомея», заказанная к Мюнхенскому карнавалу и поставлена в Мюнхене в январе 1781 года. Написанная на античный сюжет (либретто Джамбаттисты Вареско), связанный с историей Троянской войны, она включает в себе жанровые признаки *opera seria* со всеми ее условностями, в первую очередь героическое начало. В «Идомея» сказалось влияние оперной драматургии Глюка, что выражается в большой драматургической роли хоров, хоровых сцен и драматизации речитативов и арий. Моцарт создает рельефные и выпуклые характеристики драматических ситуаций, а также показывает внутренний психологический мир человека, вносит много нового и смелого в область гармонии оркестровки, форм.

Краткое содержание оперы: в плену на острове Крит находится Илия — дочь троянского царя Приама. Она любит Идаманта — сына критского царя Идомея; Идамант отвечает ей взаимностью. Но Идаманта любит Электра — дочь Агамемнона. Она ревнует его к троянской пленнице. Бурное объяснение Электры и Идаманта прерывается вестью о том, что корабль возвращающегося на остров Идомея терпит крушение у самых берегов Крита. Идомею удается умилостивить бога морей Посейдона обещанием принести в жертву первого человека, которого он встретит, выйдя на берег. Шторм, едва не погубивший Идомея, утихает, и царь Крита благополучно прибывает на остров.

К его ужасу, первым человеком, которого он встретил на земле, был его родной сын Идамант. Его он должен принести в жертву. Чтобы спасти сына от смерти, Идомея решает отправить его в Грецию вместе с Электрой. Электра счастлива, но Илия горюет по поводу утраты любимого. В тот момент, когда Идамант с Электрой всходят на корабль, чтобы отправиться в Грецию, разыгрывается буря и из морской пучины выплывает страшное, наводящее ужас чудовище; его наслал на Крит Посейдон, разгневанный обманом Идомея. Вынужденный по велению Идомея расстаться с Илией, опечаленный Идамант решает принять смерть в бою с чудовищем. Но он убивает чудовище и остается жить. В ответ на

жестокое требование Посейдона принести в жертву Идаманта Илия сама решает пожертвовать своей жизнью ради спасения возлюбленного. Потрясенный страданиями Илии и её готовностью к самопожертвованию, Посейдон сменяет гнев на милость, сохраняет Идаманту жизнь и делает его критским царем, а Илию — его супругой.

Хоры в опере играют особую роль. Они иллюстрируют действие, сопереживают героям, участвуют в сценическом действии.

Двойной хор из первого акта «Беда!» (мужской хор).

Критский царь Идомоней возвращается со своими сподвижниками от стен Трои, попадает в бурю на море.

Если говорить о средствах выразительности, то все средства хорового и оркестрового звучания направлены на создание драматической ситуации и способствуют передаче душевного волнения. Так, например, тревожные возгласы, выраженные полутоновым движением в октаву мужских голосов в высокой тесситуре, непрерывное движение шестнадцатыми нотами, синкопированный ритм, секундовое сочетание, фигурация флейты пикколо, нюансировка от **f** до **p**, подчеркивает драматизм ситуации, рисует картину бури.

Заключительный хор из второго акта («Спасайтесь, скрывайтесь, чтоб нам не погибнуть») для смешанного хора. (Тональность d-moll) Этот яркий хор А. Серов относит к лучшим номерам оперы. Разгневанный обманом Идомоней, Посейдон посылает огромное чудовище, преграждающее путь кораблю. После небольшого оркестрового вступления, построенного на резкой смене динамики, мощно звучит унисонное вступление хора. Движение голосов вверх по звукам тонического трезвучия создает усиление звучания. К интересным хоровым приемам письма можно отнести и выразительные переключки всего хора и партии альтов. Преобладает звучание вводных уменьшенных септаккордов (d-moll, A-dur, g-moll). Все расширяющийся размах музыкальных «волн» в оркестре как бы иллюстрирует состояние взволнованности и напряженности. Хор трехчастен по форме. Средняя часть имитационна, встречается характерный для вокального письма Моцарта дуэт в дециму. В отличие от экспозиции, в репризе в унисонном звучании хора дважды проходит тема, построенная на звуках ре-минорного трезвучия. Завершается хор эффектными, постепенно замирающими восклицаниями. Разбушевавшаяся стихия успокаивается. (В оркестре – pp).

В комической опере «Свадьба Фигаро» следует выделить смешанный хор (D-dur) в первом акте и очень изящный маленький женский хор из третьего действия. «Прелестный женский хорик (G-dur, 6/8, grazioso), - писал о нем А. Серов. - Крестьянские девушки приносят графине цветы и музыка дышит розами и лилиями». Этот хор звучит после дуэта солистов, что создает впечатление хорового припева после сольного запева. Это характерный для хорового письма Моцарта прием.

Немного хоров и в опере «Волшебная флейта». Следует отметить замечательный изящный мужской трехголосный хор в первом акте - хор рабов «Откуда приятный и нежный тот звон» (G-dur). Выразительный по мелодии,

ритму и гармонии, он очень тонко сливается с текстом. Небольшие, типичные для финалов смешанные хоры торжественного характера имеются в первом и втором актах оперы. Например, хор «Слава, посвященным» в финале оперы. Вторая часть этого хора - музыка танцевального характера с подвижной партией сопрано.

Хоры не играют особой роли в драматургии опер Моцарта за исключением «Идоменей». Они чаще всего или иллюстрируют действие, или повторяют мысли, высказанные солистами. Хоры Моцарта отличаются прозрачностью фактуры, отточенностью мелодических линий, яркостью и разнообразием динамических оттенков.

Многообразие типов хоров в оперном творчестве Моцарта обусловлено жанровым разнообразием опер, их содержанием и художественными задачами. «Оперно-хоровая музыка Моцарта отличается неподражаемым обаянием, высокой поэтичностью, вдохновенностью, «хрустальной прозрачностью стиля». «Трудно объяснить, пишет В. Конен, - каким образом обычное и традиционное преобразалось в его творчестве» в нечто идеально-прекрасное, полное свежести и острой выразительности – остается одной из тайн и чудес моцартовского гения».

В первой половине 19 в. опера подвергается существенному обновлению (эпоха романтизма): уничтожаются жесткие границы между различными ее жанрами, преодолеваются условности, связанные с эстетикой классицизма, обогащаются средства музыкально-драматической выразительности, в частности за счет возрастающего значения живописно-образительного начала и усиления самостоятельной роли оркестра. Предромантические настроения отразились в некоторых из «опер спасения», возникших в эпоху Великой французской революции (Л. Керубини, Ж.Ф. Лесюэр, к этому жанру принадлежит и единственная опера Л. Бетховена «Фиделио»). Романтизм способствовал оформлению национальных школ в оперном творчестве. Итальянский оперный романтизм, тесно связанный с национально-освободительным движением, борьбой за объединение страны, берет начало в творчестве Дж. Россини. Завершив традицию оперы-серия и оперы-буффа (высший образец последнего «Севильский цирюльник»), Россини создает в 20-е гг. 19 в. оперы, проникнутые высоким патриотическим пафосом, героикой освободительной борьбы. Расцвет оперного романтизма в Италии связан с деятельностью В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди. Во Франции идеи романтизма получили наиболее яркое выражение в жанре так называемой большой оперы, в которой трагические судьбы героев, обуреваемых сильными страстями, показаны на фоне острых исторических конфликтов (Ф.Э. Обер, Дж. Мейербер, Ф. Галеви). Романтический колорит свойственен и некоторым комическим операм А. Буальдьё и других французских композиторов. Для немецкой романтической оперы 20-30-х гг. 19 в. (К.М. Вебер, Г.А.П. Маршнер) характерны народность образов, соединение легендарной или сказочной



фантастики с сочной обрисовкой быта. Р. Вагнер, развив и углубив романтическую концепцию оперы, пришел к созданию народной мифологии грандиозной философской картине мира (оперная тетралогия «Кольцо нибелунга»). Он глубоко реформировал структуру оперы, добившись органического синтеза составляющих ее элементов, непрерывности действия при господствующей роли симфонического оркестрового развития.

Среди музыкальных гениев мира выдающееся место принадлежит великому итальянскому композитору Джузеппе Верди – создателю многих нетускнеющих оперных творений, до сих пор волнующих нас своей героической устремленностью, высоким гражданским пафосом, большой любовью к людям. Недаром современники именовали Верди «маэстро революции», «маэстро борьбы». Горячей любовью к родине, жгучей ненавистью к ее угнетателям, мужественным пафосом, неукротимой волей к свободе проникнуто творчество итальянского композитора.

1815 год. Ко времени распада империи Наполеона и наступившей в Европе реакции, Италия оказалась разобщенной на восемь мелких обособленных государств, каждое из которых находилось в сфере того или иностранного влияния. Особенно жестоким оказалось владычество Австрии, распространившееся на наиболее развитые промышленные районы севера Италии. Силы народа были раздроблены, но не сломлены. Пафос революционного горения не только не ослабевал, но с каждым последующем десятилетием усиливался, хотя любая вспышка освободительной борьбы стоила огромных человеческих жертв. Все более мощные волны этой борьбы могут быть хронологически обозначены рамками десятилетий: 10-20-х, 30-40-х, 50-60-х годов.

Первая волна нашла свое выражение в так называемом карбонарском движении (Карбонариями (угольщиками) именовали себя члены этой заговорщицкой политической организации).

Вторая волна освободительной борьбы связана с организацией в 1831 году «Молодой Италии», во главе которой стоял выдающийся общественный деятель Джузеппе Мадзини; к ней примыкал Джузеппе Гарибальди – замечательный полководец народных масс. Политические идеалы этой организации страдали недооценкой роли крестьянства в освободительном движении. К 1848-1849 году относится возникновение третьей волны народно-освободительного движения в Италии. Наряду с Мадзини выдвигается Камилло Кавурю умеренный либерал, противник республики. Началась высшая фаза борьбы за объединение страны. Она ознаменовалась в 1859 году значительной победой над Австрией- основным поработителем Италии.

Предательство буржуазии, испугавшейся силы народного гнева, отодвинуло срок окончательной победы. Национальное объединение страны завершилось только в 1871 году переездом правительства в Рим.

Особое место в общественной жизни Италии занял оперный театр. Сила социального воздействия музыки необычайно возросла в годы беспощадных гонений со стороны австрийской полиции и иезуитов. Наряду с

богачейшим народно-песенным наследием, революционным фольклором, любимые оперные мелодии отечественных композиторов способствовали подъему чувств национального самосознания, патриотизма. Любые публичные собрания были запрещены, ложи музыкальных театров становились местом встреч, широкого общения различных слоев населения.

Чужеземные порабитители и католические реакционеры, чинили всевозможные препятствия развитию музыкального театра. Новые произведения проходили строжайшую цензуру. Время действия отодвигалось в глубь истории, действующие лица переименовывались, драматургия оперы кромсалась. Такими гонениями особенно ожесточенно подвергались ярко патриотические оперы Верди. Гонениям подвергались и оперные труппы. Они не имели права планомерно строить свой репертуар; время для театральных спектаклей строго ограничивалось двумя сезонами в год – т.н. «стаджони». Оперные труппы были вынуждены вести кочевой образ жизни. Кабальные условия работы вызывали необходимость в максимальном сокращении артистического состава, особенно за счет хора и оркестра, и в выдвигении на первый план оперных премьеров-солистов.

С другой стороны, конкуренция оперных организаций стимулировала создание большего числа новых произведений, так показывалось обычно больше премьер, чем повторений уже созданных спектаклей. Такая практика заставляла итальянских композиторов быстро и много писать. В год создавалось в среднем от тридцати до сорока новых опер.

Итальянский музыкальный театр первых десятилетий 19 в. имел значительные достижения, на которые опирался Верди. Но к концу первой половины века итальянский музыкальный театр испытывал жестокий кризис. Страна ждала музыканта, который сумел бы в опере – самом национальном искусстве Италии – воплотить лучшие идеалы и чаяния демократических масс слушателей, поднявшихся на борьбу за освобождение родины. Верди осуществил это.

**Джузеппе Фортунатто Франческо Верди** родился 10 октября 1813 года в глухой итальянской деревне Ле Ронколе, которая входила в состав Пармского герцогства.

Год рождения Верди был последним годом господства в Италии наполеоновской Франции. Отец великого итальянского композитора, Карло Верди, был деревенским трактирщиком. А его мать, Луиджа Уттини, - сельской пряхой. Семья жила бедно. Не по летам серьезный, задумчивый мальчик страстно любил музыку. Церковный органист Байстроки явился его первым учителем. Верди было двенадцать лет, когда отец определил его в городскую школу в Буссето. Там он поступил подручным в колониальную лавку Антонио Барецци – большого любителя и знатока музыки. С помощью Барецци Верди продолжал заниматься музыкой. Он работает также в качестве дирижера. Органиста и пианиста. Верди было восемнадцать лет, когда на средства, отпущенные городом, он отправился на два года в Милан – крупнейший музыкальный центр Италии того времени. Впрочем, ничтожная стипендия Monte di pietà (благотворительного общества в

Буссето) не могла бы обеспечить даже скромной жизни в Милане, если бы Барецци не добавил к ней субсидию из собственного кошелька.

25 июня 1832 года Джузеппе Верди навсегда сохранил в своей памяти... Его не приняли в консерваторию! Игра этого «неотесанного провинциала» сначала понравилась: в ней чувствовалось понимание авторского замысла, собственное отношение к произведению, исполнительский темперамент. Но увидев какими «корявыми пальцами он играет» - мнение переменялось. Ему сказали: «Вам никогда не стать виртуозом, даже если бы вы положили на это всю свою жизнь!» Тем не менее пребывание в Милане было ему полезно: дирижер известного театра «La Scala» Винченцо Лавинья углубил музыкальные познания Верди, научил его уважать и любить классические традиции. Верди зарекомендовал себя также в качестве композитора инструментальной и вокальной музыки. Вернувшись в Буссето, Верди с 1836 года возглавил местную музыкальную жизнь. В том же году он женился на дочери Барецци.

В 1836 году Верди с семьей вновь переезжает в Милан для постановки своей первой оперы «Оберто, граф Бонифачо», которая состоялась в следующем году. Опера была тепло принята, хотя ни сюжет, ни опера не обладали чертами яркого своеобразия.

Верди становится популярным композитором. Он приступает к сочинению комедии «Король на день, или мнимый Станислав». В самом начале работы Верди постигло страшное горе: на протяжении двух месяцев, один за другим, умирают его двое детей и горячо любимая жена. Композитор позднее вспоминал: «У меня больше не было семьи!.. Посреди этих ужасных мук, чтобы выполнить взятые на себя обязательства, я должен был сочинить и закончить комическую оперу!».

Неудивительно, что музыка «Мнимого Станислава» представляет собой вымученную работу. Постановка оперы в 1840 году провалилась. Верди расторгнул договор с антрепренером. Но антрепренер сумел заинтересовать его сюжетом героико-патриотической оперы «Навуходоносор» (в сокращенной транскрипции – «Набукко»), повествующей о тяжелых страданиях иудеев под игом вавилонского плена. Осенью 1840 года Верди приступил к работе над оперой. Премьера ознаменовалась огромным успехом. «Набукко» - это опера, с которой по существу начинается моя артистическая карьера» - говорил Верди. Он нашел свою творческую манеру, наметил свой стиль, обратившись к сюжету. Повесть о страданиях угнетенных, угнанных в рабство иудеев воспринималась как рассказ о тяжелых муках, испытываемых итальянским народом под чужеземным игом, а пророчество первосвященника Захарии о грядущем падении вавилонского владычества вселяло веру в неотвратимую гибель поработителей. Путем таких аллюзий оперы Верди наделялись современным содержанием: их мужественные, волевые мелодии становились призывными песнями, служили делу национального объединения Италии, делу революции.

Постановка в 1843 году следующей оперы – «Ломбардцы в первом крестовом походе» - упрочила славу Верди. В запутанном либретто с переплетающимися сюжетными линиями (непримиримая вражда двух братьев и любовь дочери одного из них, плененной мусульманами, к сыну антихийского тирана) композитор сумел обнаружить яркие моменты для воплощения патриотических идей. Эта запутанная интрига открывала возможность и для других аллюзий: кровавыми распрями, междоусобицами, политическими заговорами, контрастами между благородными порывами, беззаветной преданностью патриотическому делу и подлым предательством, коварным иезуитизмом – подобными противоречиями была раздираема современная Италия.

Опера «Эрнани» (1844) знаменует расширение круга идейно-художественных задач, поставленных над собой композитором. Он избрал сюжет романтической драмы Гюго потому, что с образом героя, имя которого носит опера отчетливо связываются идеи борьбы против тирании, пафос свободолюбия; благородный мститель за убийство отца, дворянин по происхождению, но демократ по убеждениям, участник заговора против деспотизма, Эрнани гибнет в борьбе за личное счастье. Патетика пламенных клятв верности долгу, чести, любви, сцена в мрачном подземелье, где заговорщики полны решимости отдать жизнь за правое дело, острые контрасты ликующей радости и жестокой гибели на свадебном пиру – все это находит романтически-приподнятое, сильное выражение в музыке Верди.

Ближайшие годы проходят в интенсивной работе. В созревании индивидуальной творческой манеры композитора значительна роль оперы «Макбет» (1847). Гений Шекспира на протяжении всей жизни привлекал Верди. Композитор углубляет элементы музыкального драматизма и психологической разработки образов, находит новые выразительные средства вокальной декламации, особенно в партии трагической героини оперы. Новым является и суровый колорит оркестра. Сгущенный драматизм порожден тем, что Верди заостряет показ сил зла, отрицательных типов общества; борьба против узурпаторов власти, насилие над волей народа находит свое кульминационное выражение в песне с хором Макдуффа и Малькольма, в которой изобличаются предатели родины.

Опера была поставлена в преддверии революции 1848 года.

Верди не было в Италии, когда вспыхнули восстания, за год до того он отправился в свое первое зарубежное путешествие. На некоторое время задерживается во Франции: он сближается с известной певицей Джузеппиной Стрепони, которая оставив сцену, жила в качестве преподавательницы пения в Париже. В 1849 году он женится на ней, но официально оформил брак лишь спустя десятилетие – в 1859 году.

С острой болью Верди наблюдает за трагическим разворотом революционных событий на родине. И он не остается в стороне от «освободительной борьбы народа: он создает революционный гимн «Звучит труба» и новую героико-патриотическую оперу «Битва при Леньяно». В основу оперы положено подлинное событие: в XII веке ломбардцы

возглавили движение за объединение Италии против германского императора Фридриха Барбароссы, одержав решающую победу под городом Леньяно.

Постановка оперы состоялась в 1849 году в Риме за десять дней до народного восстания.

В конце того же года была поставлена новая опера Верди «Луиза Миллер» (по драме Шиллера «Коварство и любовь»), по своему содержанию и манере отличающаяся от предшествующего произведения.

За десять лет – четырнадцать опер. При всем различии сюжетов и средств музыкального воплощения им присущи общие черты.

Верди начинает свой творческий путь с позицией революционного романтизма. В текстах либретто опер Верди 40-х годов и отчасти созданных в более позднее время неизменно встречаются восторженные признания в любви отчизне, призывы к свободе, изобличение предателей родины. В этих словах сконцентрирован основной идейный смысл его произведений. Тематами свободолюбия. Борьбы с насилием и угнетением жили и его предшествующие оперы. Но сейчас Верди трактует эти темы в социальном разрезе, делая больший акцент на личной драме героев. Но в музыкальной драматургии, в используемых средствах воплощения этих конфликтов ведущим становится метод реализма.

Первую вершину реализма в творчестве Верди образует знаменитая оперная триада – «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата». В поразительно короткий срок, в течение двух лет, были написаны эти снискавшие Верди мировую славу оперные шедевры, в которых столь широко и разнообразно отражены различные стороны и явления жизни, воплощены столь разные по своему содержанию сюжеты.

В основу сюжета «Риголетто» (1851) положена драма В.Гюго «Король забавляется» (либретто Ф.Пиаве). трагедия придворного шута скрывающего свою трепещущую нежность к дочери, ставшей жертвой любовной интрижки легкомысленного герцога, стала основным стержнем драмы. Хор придворных «Тише, тише» (вторая картина первого действия) является центральным эпизодом в сцене похищения дочери Риголетто – Джильды. Драматизм усиливается тем, что шут, обманутый придворными герцога, сам помогает им в этом. Приглушенно, таинственно звучит мужской четырехголосный хор. Короткие, отрывистые фразы гармонического склада исполняются *pianissimo*, *staccato*, *sotto voce* (вполголоса), создавая впечатления осторожных, крадущихся движений в темноте. Хор написан в сложной двухчастной форме с кодой. Вторая часть («Если только похитим красоту») является дальнейшим развитием первой, ее продолжением. Тональные сдвиги (соль-бемоль мажор, си-бемоль мажор) вносят новые краски в звучание хора. Придворные, желая отомстить Риголетто за его насмешки над ними, чувствуют, что это им удастся, и еле сдерживают свою радость. Верди мастерски передает их чувства, используя смену тональностей, подвижную динамику (крещендо и диминуэндо, *forte* – *subito piano*). Особенно это ярко выражено в коде («И пусть он, кто так над нами

вечно насмеялся»). Кода выдержана в основной тональности «ми-бемоль мажор. Очень выразительны короткие нисходящие секвенции («Тише, тише, не шумите») по целым тонам (соль-мажор, ми-мажор, ре-мажор), которые вместе с заключительной фразой («Без шума, тихо, осторожно мы красотку унесем») изображают удаляющихся похитителей. Музыка хора придворных отличается яркой мелодией, красочностью, изобразительностью.

Одновременно с оперой «Риголетто» у него созрел новый замысел. Верди увлекся пьесой «Трубадур» испанского драматурга А. Гутьерреса. Постановка «Трубадура» состоялась в 1853 году. Ей сопутствовал успех. В это же время он создал оперу «Травиата» (1853).

К началу 50-х годов имя Верди стало широко известно за пределами родины. Композитору часто приходится выезжать в различные страны для руководства исполнением своих произведений. Тем не менее, он по-прежнему стремится жить уединенно, весь свой досуг отдавая творчеству. Однако напряженный темп работы со временем замедляется. Наступают переломные годы в жизни Верди.

К концу 50-х годов появляются оперы: «Сицилийская вечерня» (1855), «Симон Бокканегра» (1857), «Бал-маскарад» (1859).

Работа над «Сицилийской вечерней», написанной для парижского театра «Grand Opera», протекала в трудных условиях. Патриотический сюжет о борьбе Сицилии XIII века против французских захватчиков изложен в либретто схематично. Характеры недостаточно рельефно очерчены, за исключением героини Елены и пламенного революционера Прочиды; силы зла облагорожены (французский лагерь во главе с Монфором).

Музыка получилось неровной, но в ней есть сильные, вдохновенные места (увертюра, I, IV акты, монолог Монфора и его дуэт с сыном Арриго). Также неровной получилась опера «Симон Бокканегра». Смелые творческие намерения композитора не были доведены до конца из-за недостатков запутанного по сюжету либретто.

В центре ее – благородный образ главного героя Симона, представляющего интересы простого народа, человека большого государственного ума, сменившего патриция Фиеско на посту дожа генуэзской республики. Время действия – XV век; республику раздирает борьба политических партий гвельфов и гибеллинов. Предатель Паоло изменяет делу демократии, Бокканегра гибнет. Если вспомнить, что время написания этого произведения – период высшего подъема патриотизма в Италии конца 50-х годов и что дело национального освобождения тормозилось вследствие противоречий между различными политическими группировками, страдавшими к тому же недооценкой роли народных масс, то становится понятно, почему эта пьеса представлялась Верди актуальной для оперного воплощения.

«Бал-маскарад» - наиболее законченное произведение среди опер Верди второй половины 50-х годов. Композитор воспользовался либретто Э.Скриба. Мотивы личной ревности, таинственных предчувствий, борьбы между любовью и чувством долга – все это ограничивает идейное

содержание драмы, придает ей трафаретные черты. Тем не менее и здесь нащупывались связи с современностью благодаря воссозданию в опере тревожной атмосферы политических заговоров и убийств, а также воспеванию благородной темы дружбы.

Рубеж 1850-1860 годов знаменует перелом в жизни Верди. Резко падает его продуктивность, и в дальнейшем возникает длительное молчание. В 60-е годы Верди создает две оперы: «Сила судьбы» (1862) и «Дон Карлос» (1867).

В 1871 году была написана опера «Аида». Работа над ней продолжалась два года. Заказ был неожиданным: он последовал из Египта.

Глубокое гуманистическое содержание этого совершенного произведения раскрывается в остро конфликтных положениях, путем резкого обнажения жизненных противоречий. Верди воспевает всеобъемлющее чувство любви, страстное влечение к свободе, счастью и обличает жестокие силы угнетения, насилия. Обратившись к легендарному историческому сюжету, он насытил его современным содержанием.

Центральное место в драматургии оперы занимает финал второго действия. «Это одна из грандиозных массовых сцен в итальянской оперной литературе – хоровая фреска, 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». На площади Фив по случаю победы египетские войска проходят перед фараоном под торжественную музыку военного марша. Контрастом к ликующему хору народа звучит суровое пение жрецов. За ними идут побежденные эфиопы. Среди пленников Аида узнает своего отца. Эфиопы молят фараона о помиловании. Выразительную мелодию мольбы о жизни запекает Амонасро, ее подхватывает Аида и пленники. Заключительный раздел финала – одно из высших достижений Верди в драматической полифонии, в образной многоплановости. В сложнейшем ансамбле, состоящем из секстета, трех одновременно звучащих хоров и оркестров, не теряют своей самостоятельной выразительности голоса его участников.

Значительное место хоровые сцены занимают в опере Верди «Отелло» (1887), что вообще не типично для итальянской оперы лирико-драматического плана. Разнообразные по музыке хоры «Отелло» заставляют вспомнить о важной роли хора именно в творчестве Верди, начиная с его историко-героических опер 1840-х годов и кончая «Аидой» и «Реквиемом».

В опере «Отелло» Верди решительно отказывается от деления оперы на номера. В сцены сквозного развития композитор включает и ариозно-песенные эпизоды, и хоровые, и ансамблевые номера. Прекрасный пример такого «врастания» песни в драматургию оперы – «Застольная песня» Яго с хором, которая является узловым моментом сцены и имеет значение драматургического толчка, влияющего на весь дальнейший ход событий.

Замечательного интонационного единства при богатстве музыкальных образов достигает Верди в грандиозной вокально-инструментальной сцене бури, служащей прологом к опере. Хор используется не только в создании музыкального пейзажа – картины бури (как в сцене грозы в опере «Риголетто»), но вводит в драму и дает выразительные характеристики Яго и Отелло. Разнообразными средствами композитор создает реалистическую народно-массовую картину. Реплики солистов и отдельных хоровых групп свободно сочетаются с плотными, густыми звучаниями всего хора; тревожные возгласы людей следящих за штормом, злорадство Яго, молитвы народа о спасении Отелло, радостные приветствия и славление полководца. Гомофонная фактура в конце расцветается имитационными переключками, передающими чувство радости людей: «Победа! Спасение!».

При видимой свободе развертывания сцена драматургически организована, обладает логикой построения, развивается как единая мелодическая линия, состоящая из трех малых волн. Кульминация первой волны – сумрачный и грозный унисон мужских голосов «Горе тем, кто в эту бурю»; вторая – молитва хорального склада «Грозный лев святого Марка», наиболее развитая и яркая тема сцены. Тема молитвы – суровая и мужественная; аккордовый склад, громкая звучность, четкий ритмический рисунок, связанный с маршевой ритмикой.

Вместе с тем мелодия хора обладает чертами песенности. Сочетание напевности мелодий с энергией маршевых ритмов – особенность, присущая мужественным хоровым темам опер Верди, начиная с «Набукко». В этой особенности складывается его близость к народным истокам и ощущается дыхание героической эпохи и связано с ее революционными песнями-маршами. Третья волна сцены бури – возгласы хора в наиболее напряженный момент действия (разбивается корабль Отелло) выливается в самую высокую кульминацию: соло Отелло, за которой следует спад динамической линии (народ славит Отелло). Хор трактован в сцене бури и как колористическое средство – суровые его звучания усугубляют тревожную атмосферу.

Вместе с тем хор выполняет так же и роль косвенной характеристики Отелло. Таким образом, уже в первой сцене Верди придает хорам многообразные драматургические функции. В остальных хоровых сценах эти функции сохраняются и к ним прибавляются еще новые. Так, хор «Пламя пылает» выполняет роль «отстранения», разделяя две напряженные сцены – сцену бури и «Застольную». По изяществу, тонкости оркестровой и хоровой звукописи, легкости и ажурности фактуры этот хор напоминает знаменитый хор работниц из первого акта оперы «Кармен».

В третьей сцене первого акта – «застольная» и дуэт также участвует хор. Эта сцена контрастна сцене бури во всем, и в том числе и в плане взаимосвязи героя и народа. Хоровая партия лишена самостоятельности; в «Застольной» хор вторит Яго, став послушным орудием в его руках. Как и в сцене бури, хор выполняет роль косвенной характеристики героя. Хор кипрских жителей во втором акте выполняет ту же драматургическую роль – раскрывает облик Дездемоны, а также играет роль «отстранения» двух



драматических диалогов. В этом хоре Верди проявляет чудеса изобретательности в нахождении новых декоративных деталей, колоритных вариантов звучания, выявляя выразительность разных хоровых групп (хоровые педали, остинатное скандирование слов, напевные подголоски).

Умер композитор 27 января 1901 года, немного не дожив до своего девяностолетия. Похороны знаменитого композитора вылились в настоящую манифестацию. Во всенародное проявление любви к музыкальному гению Италии. Свыше 300 тысяч миланцев вышли на улицы города, чтобы проводить в последний путь великого «маэстро борьбы». Огромное наследие оставил нам композитор: 32 оперы, духовные произведения, вокально-симфонические произведения, романсы и песни.

---

*Ключевые понятия:*

опера seria, опера buffa, зингшпиль.

*Вопросы по теме:*

1. Моцарт и его оперная реформа.
2. Роль хоров в операх Моцарта.
3. Историческая роль оперного творчества Верди.
4. Многообразие и драматургическая роль хоров в операх Верди.

*Литература:*

1. Левик Б.В. История зарубежной музыки. Вып.2.– М.: Музыка, 1980.– 295с.
2. Друскин М.С. История зарубежной музыки. Вып.4.– М.: Музыка, 1976.– 528с.
3. Эйнштейн А. Моцарт: личность, творчество.– М.: Музыка, 1977.– 453 с.
4. Соловцова А. Джузеппе Верди. – М. 1983. – 415 с.

## Тема №7. ХОРЫ А CARPELLA В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ-КЛАССИКОВ.

Основные вопросы:

1. Основные черты музыкального классицизма.
2. Венская классическая школа.
3. Краткий обзор истории развития хоров а carrella в зарубежной хоровой литературе.
4. Тематика и круг образов хоров а carrella в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Цель лекции:

ознакомить студентов с хорами композиторов-классиков.

**КЛАССИЦИЗМ** (от лат. classicus — образцовый) — художественная теория и стиль в искусстве 17—18 вв. В основе *классицизма* лежало убеждение в разумности бытия, в наличии единого, всеобщего порядка, управляющего ходом вещей в природе и жизни, гармоничности человеческой натуры. Свой эстетический идеал представители *классицизма* черпали в образцах античного искусства и в основных положениях «Поэтики» Аристотеля. Само название «Классицизм» происходит от обращения к классической древности как высшей норме эстетического совершенства. Эстетика *классицизма*, исходящая из рационалистических предпосылок, нормативна. Она содержит сумму обязательных строгих правил, которым должно отвечать художественное произведение. Важнейшие из них — требования равновесия красоты и истины, логической ясности замысла, стройности и законченности композиции, чёткого разграничения жанров.

В развитии *классицизма* отмечаются два больших исторических этапа: 1) *Классицизм* 17 в., вырвавшийся из искусства Возрождения вместе с *барокко* и развивавшийся отчасти в борьбе, отчасти во взаимодействии с последним; 2) просветительский *классицизм* 18 в., связанный с предреволюционным идейным движением во Франции и его влиянием на искусство других европейских стран. При общности основных эстетических принципов этим двум этапам свойствен и ряд существенных различий.

*Классицизм* 17 в., являясь во многом антитезой *барокко*, вырастал из тех же исторических корней, по-иному отразив противоречия переходной эпохи, характеризовавшейся крупными социальными сдвигами, бурным ростом научных знаний и одновременным усилением религиозно-феодалской реакции. Наиболее последовательное и законченное выражение *классицизм* 17 в. получил во Франции периода расцвета абсолютной монархии. В музыке виднейшим его представителем был Ж. Б. Люлли, создатель жанра «лирической трагедии», которая по своей тематике и основным стилистическим принципам была близка классицистской трагедии П. Корнеля и Ж. Расина. Вместе с тем творчеству Люлли были присущи и черты *барокко*, проявлявшиеся в зрелищной пышности его опер, обилии

танцев, шествий и хоров, непрестанно возрастающей роли чувственного начала. Подобное соединение элементов *барокко* и *классицизма* выступает и в Италии — в операх композиторов неаполитанской школы после драматургической реформы, осуществлённой А. Дзено по образцу французской классицистской трагедии. Героическая опера - серия приобрела жанровое и конструктивное единство, были регламентированы типы и драматургические функции различных музыкальных форм. Но зачастую это единство оказывалось формальным, на первый план выдвигались занимательность интриги и виртуозное вокальное мастерство певцов-солистов.

Новая полоса расцвета *классицизма* в эпоху Просвещения была связана не только с изменением его идейной направленности, но и с частичным обновлением самих его форм, преодолением некоторых догматических сторон классической эстетики. В своих высших образцах просветительский *классицизм* 18 в. поднимается до открытого провозглашения революционных идеалов.

Франция по-прежнему остаётся основным центром развития идей *классицизма*, но они находят широкий резонанс в эстетической мысли и художественном творчестве Германии, Австрии, Италии, России и др. стран. В музыкальной эстетике *классицизма* важную роль играет учение о подражании, разрабатывавшееся во Франции Ш. Ватте, Ж. Ж. Руссо, Д'Аламбером, в Германии — И. Маттезоном, И. Шайбе, И. Кванцем и др. У наиболее передовых представителей музыкально-эстетической мысли 18 в. эта теория связывалась с пониманием интонационности природы музыки, что вело к реалистичному взгляду на неё. В центре музыкально-эстетических споров 18 в. находилась опера. Французские энциклопедисты считали её жанром, в котором должно быть восстановлено первоначальное единство искусств, существовавшее в античном театре и нарушенное в последующую эпоху. Эта мысль легла в основу оперной реформы В. Глюка, которая была начата им в Вене в 60-е гг. и получила завершение в обстановке предреволюционного Парижа 70-х гг. Зрелые, реформаторские оперы Глюка, горячо поддержанные энциклопедистами, в совершенстве воплотили классический идеал возвышенного героического искусства, отличающегося благородством страстей, величественной простотой и строгостью стиля.

Широкое распространение сентименталистских тенденций в сер. 18 в. привело к расцвету песенных жанров во Франции, Германии, России, возникновению различных национальных типов оперы, противопоставляющих возвышенному строю классической трагедии простые образы и чувства «маленьких людей» из народа, сюжеты из обыденной повседневной жизни, непритязательный мелодизм музыки, близкой к бытовым источникам. Вместе с тем деятельность «берлинского», или «гамбургского», Баха, представителей мангеймской школы и других параллельных течений во многом непосредственно подготовила высшую стадию развития музыкального *классицизма*, связанную с именами Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Эти великие мастера обобщили достижения

различных музыкальных стилей и национальных школ, создав новый тип *классицизма*, значительно обогащенного, освобождённого от условностей, свойственных предыдущим этапам классицистского стиля в музыке. При- сущие *классицизму* качества гармонической ясности мышления, равновесия чувственного и интеллектуального начал сочетаются у них с широтой и богатством реалистического постижения мира, глубокой народностью и демократизмом. В своём творчестве они преодолевают догматизм и метафизичность классицистской эстетики, в известной степени проявившиеся ещё у Глюка. Важнейшим историческим завоеванием этого этапа было утверждение симфонизма как метода отражения действительности в динамике, развитии и сложном сплетении противоречий. Симфонизм венских классиков вбирает в себя некоторые элементы оперной драматургии, воплощая большие, развёрнутые идейные концепции и драматические конфликты. С другой стороны, принципы симфонического мышления проникают не только в различные инструментальные жанры (соната, квартет и т. д.), но и в оперу, и в произведения кантатно-ораториального типа.

**ВЕНСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ШКОЛА** (нем. Wiener Klassik) — творческое направление, сложившееся в Австрии во 2-й пол. 18 в. - 1-й четверти 19 в.. К нему принадлежат три великих композитора — Й. Гайдн, В. А. Моцарт и Л. Бетховен. Каждый из них обладал яркой творческой индивидуальностью, которая определяла и общий характер музыки, и выбор жанров, и особенности музыкального языка. Так, в музыке Гайдна преобладают светлые, радостные настроения, ведущую роль играют жанрово-бытовые элементы; у Моцарта особенно выделяется лирико-драматическое начало; главенствующая черта музыки Бетховена — героический пафос борьбы, преодоления, победы. Гайдн писал в разнообразных жанрах, но наиболее значит, вклад внёс в область инструментальной музыки и оратории («Сотворение мира», «Времена года»); в творчестве Моцарта, обогатившего и инструментальную музыку, важнейшее место принадлежит опере; Бетховен, создатель единственной оперы «Фиделио», над которой он работал многие годы, по природе своего дарования тяготел к инструментальной музыке. Сочинения композиторов *Венской классической школы* отличает широта охвата жизненного содержания. Глубокая серьёзность органически сочетается в них с весёлостью, шуткой, трагическое начало — с комическим. Эмоциональное соединяется с рациональным; свободный полёт фантазии - с точным расчётом, предельной стройностью, ясностью, совершенством формы. Представители *Венской классической школы* умели даже самое сложное содержание выразить предельно простым, понятным языком.

Становление *Венской классической школы* приходится на годы бурного развития немецкого и австрийского просветительства. Лучшие представители немецкой и австрийской культуры впитывают и передовые

общественно-политические, этические и эстетические идеи французских буржуазных просветителей. Многие из их эстетических идеалов, в частности провозглашённый Руссо лозунг свободы и естественности, нашли воплощение в творчестве композиторов *Венской классической школы*. На творчество Бетховена неизгладимое влияние оказали идеи Великой французской революции.

В числе важнейших музыкальных истоков *Венской классической школы* - народная музыка. Население Австрии было многонациональным - в его состав, помимо австрийских немцев, входили также чехи, венгры, словенцы, обладавшие своей самобытной народной музыкальной культурой. В Вене встречались народные музыканты всех этих национальностей. Композиторы *Венской классической школы* впитывали элементы их искусства, которые образовывали в их творчестве характерный австрийский «сплав». Наиболее непосредственно народные мелодии претворил в своих сочинениях Гайдн. Моцарт реже прибегал к использованию подлинных народных мелодий, однако глубоко усвоил их характер и дух; многие из созданных им оригинальных тем близки к образам народной немецкой и австрийской песенности (например, в операх «Волшебная флейта», «Дон Жуан»). Большой интерес к народной песенности проявлял Бетховен. Им были осуществлены многочисленные обработки народных песен различных национальностей. Творчество композиторов *Венской классической школы* было тесно связано с венской бытовой музыкой. Об этом свидетельствуют созданные Гайдном и Моцартом дивертисменты, серенады, написанные Бетховеном марши, танцы.

Музыкальному языку композиторов *Венской классической школы* свойственны простота, ясность, выразительность. Сравнительно с музыкой предклассического и раннеклассического периодов их ритмика более естественна, непринуждённа, разнообразна и характерна. Одна из важных черт музыкального языка представителей *Венской классической школы* - чёткое членение музыкальной ткани на относительно краткие построения, своего рода «выразительные ячейки», «зёрна», отвечающие единому структурному принципу. В этом отношении опорой композиторам *Венской классической школы* служили народная песня и танец с характерным для них принципом структурного объединения чётного числа тактов — двух, четырёх, восьми и т. д. Особое значение в творчестве венских классиков приобретает восьмитактный период, распадающийся на два подобных четырёхтактных предложения (последние в свою очередь подразделяются на двутакты).

*Венская классическая школа* принесла с собой огромное обогащение гармонии. Если предшественники применяли по преимуществу аккорды трёх основных функций, представители *Венской классической школы* широко используют и другие созвучия мажорной и минорной систем, что знаменует возвращение на новой ступени к богатству гармонического языка Г. Ф. Генделя, И. С. Баха. Они свободнее используют диссонансы, хроматизмы.

Высокого развития достигает у них искусство модуляции. Ими применяются и хроматические, энгармонические модуляции; неожиданные гармонические «повороты» особенно часты у позднего Гайдна и Моцарта. Хотя представители *Венской классической школы* как и композиторы предклассического периода, отдают предпочтение мажорным тональностям, круг используемых тональностей у них очень расширяется. Наряду с характеристической трактовкой каждой отдельной тональности осваиваются выразительные и формообразующие возможности сопоставления тональностей.

Опираясь на богатства народно-песенного искусства, венские классики пришли к новому пониманию мелодии, её функций и возможностей. Именно с периодом *Венской классической школы* связано утверждение музыкальной темы не только как носителя определённой выразительности, но и как художественного образа, заключающего в себе богатые потенциальные возможности развития.

В процессе становления *Венской классической школы* характерность, индивидуальность, выразительность исходного мелодического построения, темы приобретают огромное значение. Её «облик» с первых тактов определяет теперь «лицо» сочинения. В соответствии с песенным складом, тема в произведениях композиторов чаще всего излагается в виде закруглённого периода. При всём лаконизме подобной структуры тема часто оказывается внутренне сложной, так как обычно состоит из ряда индивидуальных, противостоящих и уравновешивающих друг друга мотивов.

В силу этого классическая музыкальная тема способна интенсивно развиваться, подвергаясь различным преобразованиям, но не теряя наиболее существенных черт, позволяющих слушателю «узнать» её даже в сильно изменённом виде. Композиторы *Венской классической школы* достигли высочайшего мастерства в области тематического развития, разработки, используя самые различные приёмы - изменение тональности, гармонизации, ритма, элементов мелодии и т.п. Но особенно характерно для них расчленение темы на отдельные мотивы, которые сами подвергаются различным преобразованиям и по-разному комбинируются друг с другом. Таким образом, «зерном» развития порой оказывается не вся тема, но один лишь её мотив. Тем не менее, благодаря логике, целеустремлённости развития (особенно в сочинениях Бетховена) у слушателя нередко создаётся впечатление, что всё «заложённое» в данном тематическом ядре развивается «само» как живой организм. У Гайдна и Бетховена нередко целые части строятся на основе немногих мотивов, что, помимо прочего, обеспечивает единство и целостность сочинений. Моцарт с его мелодической изобретательностью обычно более «расточителен», однако он также оценил способ «мотивной» разработки, изучив его по сочинениям Гайдна, пионера в этой области.

Основной и наиболее характерной для *Венской классической школы* музыкальной формой является сонатное *allegro*. Хотя его становление началось значительно ранее, именно композиторы *Венской классической*

*школы* внесли решающий вклад в область формирования сонатного *allegro* и создали подлинно классический тип этой формы. Ведущим принципом созданного ими сонатного *allegro* является контраст и последующее его смягчение, приведение к единству.

Сонатное *allegro* у композиторов *Венской классической школы* является «краеугольным камнем» многочастных инструментальных форм. В их творчестве складывается классический тип четырёхчастного сонатно-симфонического цикла - с медленной лирической второй частью, менуэтом или скерцо в качестве третьей части и оживлённым, часто рондообразным финалом.

## И. ГАЙДН (1732-1809)

Иосиф Гайдн родился 31 марта (1 апреля) 1732 года в австрийской деревушке Рорау. С раннего детства проявились замечательные музыкальные способности мальчика. Пяти лет родители отдали маленького Иосифа на воспитание родственнику — школьному учителю и регенту церковного хора в небольшом городке Гайнбурге. Здесь в течение трех лет Гайдн регулярно пел в хоре и получил первоначальные навыки игры на фортепиано и скрипке. Затем его отдали в хор мальчиков собора Св. Стефана в Вене. Сам композитор писал в 1776 году о своем пребывании в капелле: «Наряду со школьными занятиями я изучал там искусство пения, клавир и скрипку у очень хороших мастеров; я пел дискантом как в соборе, так и при дворе с большим успехом до восемнадцатого года моей жизни». В 1745 году в ту же школу при капелле венского собора был принят младший брат Иосифа - Михаил Гайдн, также обладавший прекрасным голосом. Оба брата были солистами капеллы.

Исполнение капеллой многих полифонических духовных сочинений не прошло бесследно для мальчика, и уже в эти годы, еще не владея техникой композиции, он пытается сочинять многоголосные хоровые произведения.

В огромном и многообразном творческом наследии Гайдна хоровая музыка занимает значительное место. Им написано четырнадцать месс, мадригал для хора и оркестра (на английский текст), известный под названием «Буря», «Stabat Mater», хоровое сочинение «Семь слов Спасителя на кресте» и три наиболее значительных произведения - оратории «Сотворение мира» и «Времена года» (в 70-х годах композитором была написана оратория «Возвращение Товия», несравненно более слабая, чем последние).

Музыка Гайдна демократична по самому своему существу. Не так уж часто прибегая к прямому цитированию народных напевов, композитор буквально пропитал свои сочинения народно-песенными элементами во всем их жанровом разнообразии. Сочинения Гайдна пронизаны интонациями австрийских и венгерских песен и танцев, заметны также влияния славянских мелодий.

Непосредственное, эмоциональное восприятие композитором сельского быта и природы, наблюдательность и художественная интуиция позволили ему создать впечатляющие и незабываемые музыкальные картины. При этом изобразительность музыкального языка многих сочинений Гайдна никогда не воспринимается натуралистически. Это яркая, полнокровная звукопись, врезающаяся в память, как сочные полотна Рубенса. С особенной полнотой и яркостью эти черты творчества проявились в двух гениальных ораториях: «Сотворение мира» и «Времена года». В «Письмах о прославленном композиторе Гайдне» Стендаль, уделяя ряд страниц описанию своих впечатлений от ораторий Гайдна, говорит об изобразительности его музыки как об одном из примечательных моментов. «Гайдну всегда будет принадлежать первое место среди мастеров пейзажа», — пишет Стендаль. А. Серов даже упрекает композитора в излишнем пристрастии к изобразительности. «Не забудьте еще, — пишет Серов, — что в гайдново время была очень в ходу музыка по преимуществу «изобразительная», — то, что немцы характеристически называли «Tongemalde». Гайдн, несмотря на свою гениальность, под влиянием духа времени, питал к этой изобразительной музыке побольше пристрастия, чем бы следовало». Музыка Гайдна полна света, оптимизма и юмора. Именно эти черты, а также многогранная народность музыки и высокое мастерство возвышали ее над искусством многих его современников.

В силу исторических условий Гайдн не мог пройти мимо культовой тематики. Однако его хоровым сочинениям на духовные тексты менее всего свойственны мистика и аскетизм. Это связано в большой степени с демократизацией церковного стиля у протестантов, что мы наблюдали еще в хоровом творчестве Генделя и Баха. Слушая духовные сочинения Гайдна, убеждаешься в полном отсутствии в них какого бы то ни было мистического элемента. Музыка эта — будь она печальна или радостна — всегда оптимистична.

Такова, например, замечательная «Nelson-Messe» (d-moll) с ее торжественно-жизнерадостным Kyrie, ликующей, блестящей Gloria, трогательно-нежным Benedictus; таков и ярко изобразительный, подъемный заключительный хорал из «Семи слов Спасителя на кресте» и многие другие сочинения композитора. Первую мессу Гайдна, написанную композитором еще в 50-е годы, К). Кремлев считает «представительницей того типического жанра «веселой» церковной музыки, к которому принадлежат почти все культовые сочинения Гайдна. Очень хороший пример «веселой» церковной музыки Гайдна, — замечает Ю. Кремлев, — мы имеем в одной из его си-бемоль-мажорных месс. В этой мессе легко прослеживается связь церковной музыки Гайдна с его симфоническим творчеством и с бытовыми жанрами и танца и марша».

Стендаль писал о духовных сочинениях Гайдна: «Когда кающийся грешник оплакивает свои заблуждения у подножия алтаря, Гайдн зачастую изображает эти прегрешения в слишком заманчивых тонах, вместо того чтобы подчеркнуть тему раскаяния истинного христианина. Он пользуется



подчас размером в 3/4 и в 3/8, которые сразу же напоминают слушателю темп вальса или контрданса». М. В. Иванов-Борецкий указывал, что мессы Гайдна «настолько нецерковны, что были запрещены к исполнению в венских церквях». Очень характерны и примечательны слова самого Гайдна о его духовных сочинениях: «Когда я думаю о Боге, — пишет Гайдн, — то 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».

Нет ничего удивительного в том, что почти невозможно уловить разницу в манере письма и в стиле музыки духовных и светских сочинений композитора. Гуманное, демократичное, народное в своей основе, жизнерадостное искусство Гайдна всегда обращено к народу.

### **В. А. МОЦАРТ (1756-1791)**

Жизнь Вольфганга Амадея Моцарта была трагически короткой: он родился в Зальцбурге и умер в Вене на тридцать пятом году жизни.

Необычайная одаренность Моцарта, его тончайший слух, феноменальная музыкальная память, приводившие в изумление современников и исследователей, проявились и в области хорового искусства. В одиннадцатилетнем возрасте он сочинил свое первое хоровое произведение. Еще более поразителен следующий факт: четырнадцатилетний Моцарт после двукратного прослушивания в исполнении известной Сикстинской капеллы сложнейшей хоровой партитуры «Misereere» Г. Аллегри записал ее. Во время пребывания в Италии в 1770 году Моцарт, занимаясь с падре Мартини, в совершенстве овладел мастерством хоровой полифонии. По совету маэстро он держал испытание на получение почетного звания члена Болонской академии. В течение получаса, то есть в несравненно более короткий, чем это полагалось по условиям, срок, он сочинил по всем правилам строгого стиля четырехголосный антифон и был удостоен высокого звания.

Влечение Моцарта к хоровой музыке сказалось и в том повышенном интересе, который он проявлял в последние годы своей жизни к творчеству Генделя и Баха. Моцарт внес ряд изменений в партитуры некоторых генделевских сочинений (оратория «Праздник Александра», пастораль «Ацис и Галатея», «Ода св. Цецилии»), которые исполнялись в 1788 и 1789 годах в Вене.

Среди хоровых сочинений композитора следует отметить, так называемые, «масонские» кантаты «Dir Seele des Weltalls» («Тебе, душа вселенной»), «Die Maurertreude» («Радость каменщика»), «Die ihr des unermesslichen Weltalls Schopfer ehrt» («Вы, почитающие творца необъятной вселенной») и «Eine kleine Freimaurerkantate» («Маленькая масонская кантата»), больше известная под названием «Братство»), исполненная в первый раз под управлением самого Моцарта 15 ноября 1791 года. Названные кантаты, как и многие другие хоровые сочинения, написаны Моцартом для трехголосного мужского состава (два тенора и бас). Довольно

большое распространение получила кантата «Dir Seele des Weltalls», известная в переводе В. Рождественского под названием «К солнцу».

Моцартом написаны оратория «Освобожденная Ветулия», оратория (кантата) «Кающийся Давид», несколько светских кантат и знаменитый «Реквием», с созданием которого связано столько трагического в судьбе композитора.

В большинстве случаев, как и у Гайдна, мессы Моцарта могут быть названы духовными сочинениями разве лишь потому, что написаны на канонический духовный текст. Музыка их совершенно чужда какая бы то ни была молитвенная аскетичность, религиозная отрешенность. По своему эмоциональному строю они близки светской музыке гениального композитора.

Большой популярностью в исполнительской практике пользуются хоры Моцарта «Летний вечер» и «Ave verum corpus».

«Летний вечер» — хоровая миниатюра для смешанного четырехголосного состава. Музыка хора полна спокойствия, чистоты. Здесь нет видимых приемов изобразительности, но с большой убедительностью создан музыкальный образ вечерней природы, мягкого света, прозрачного воздуха и соответствующего этой красоте настроения человека — восторженного ощущения полноты жизни, любви, радости.

Тональность хора — ре-бемоль мажор — придает звучанию светлую, теплую окраску. Форма произведения — двухчастная с дополнением. Первый период модулирует в тональность доминанты, второй — в основную тональность. При четкости и ясности формы, строгости аккордового склада, свойственных классической музыке, мелодия хора, простая и возвышенная, полна поэзии и глубоких чувств.

Мягкие изгибы мелодической линии, задержания, перемещения в аккордах, простота гармонического языка, умеренность тесситур, помогающая полностью выявить тембровые краски голосов, — вот скромные средства выразительности, использованные в этом сочинении.

Хор «Ave verum corpus» — еще одна миниатюра Моцарта, привлекающая искренностью мелодии, благородством и строгостью изложения и формы, наполненная лиризмом, теплотой. Светлые тональности — ре-мажор, ля-мажор, фа-мажор, ре-мажор, прозрачная хоровая фактура придают особую воздушность и изящество музыке хора.

Гомофонное изложение сменяется имитационным и подголосочным. Умеренная тесситура и плавное голосоведение соответствуют умиротворенному, спокойному настроению хора.

## **Л. БЕТХОВЕН (1770-1827)**

К хоровым сочинениям Бетховена относятся: месса C-dur (op. 86) и «Торжественная месса» D-dur (op. 123), оратория «Христос на Масличной горе» (op. 85), четыре кантаты — две так называемые «императорские» и

кантаты «Славное мгновение» (ор. 136), «Морская тишь и счастливое плавание» (на слова Гете, ор. 112); хоры «Союзная песня» («Bundeslied» на слова Гете, ор. 122) и другие. Большое место занимает хор в финале Девятой симфонии, в «Фантазии для фортепиано, хора и оркестра» (ор. 80), в музыке к «Афинским развалинам» и к «Королю Стефану», меньшая роль отведена ему в опере «Фиделио». Сохранились наброски еще одной мессы *cis-moll*, «Реквиема» и оратории «Торжество креста».

Наиболее значительные произведения для хора с оркестром созданы Бетховеном в последние годы жизни («Торжественная месса»—1823 год, финал Девятой симфонии — 1824 год). Тяготение Бетховена в эти годы к хоровой музыке не случайно. Хоровая звучность помогала композитору с наибольшей простотой и доступностью воплотить в музыке глубокие философские замыслы — черта, характерная для последних лет творчества Бетховена. Последняя, Девятая симфония подтверждает вышесказанное. В грандиозном финале этого гениального сочинения воплощена его основная идея, и для того, чтобы с наибольшей полнотой и ясностью выразить эту идею. Бетховен обратился к слову, распетому в мощном хоровом звучании.

Еще в двух ранних кантатах Бетховена, относящихся к боннскому периоду творчества, отмечается монументальность стиля, в особенности в трактовке хора. В первой кантате композитора заметно влияние ораторий Генделя и опер Глюка.

Традиции Глюка и Моцарта в использовании хора как одного из важнейших элементов оперной драматургии продолжены и подняты Бетховеном на еще большую высоту в единственной его опере «Фиделио». Известно, что Глинка считал «Фиделио» одной из гениальных опер. Особенный интерес представляет хор узников из финала первого действия. Средствами хорового письма ярко эмоционально Бетховен передает психологическое состояние заключенных. В. Конен относит этот хор «к самым потрясающим драматическим сценам мировой оперной литературы». Во втором хоре, выражающем ликование народа, композитор использовал текст из оды Шиллера «К радости».

В некоторых хоровых сочинениях Бетховена ощущается пасторальность, идущая от Гайдна (оратория «Времена года»), что нашло свое наиболее полное выражение в сонате ор. 28, в Шестой, «Пасторальной», симфонии, частично и в хоре «Морская тишь и счастливое плавание».

В хорах малых форм «Весенний призыв» и «Восхваление природы человеком» воплотились черты, свойственные многим произведениям Бетховена,— жажда жизни, счастья, восторженная радость от общения с природой.

«Весенний призыв» — четырехголосный смешанный хор. Страстность, порывистость в выражении чувств определяют и форму хора: отдельные эпизоды объединяются сквозным развитием в одно целое. Призывные интонации с квартовыми скачками мелодии в начале сменяются плавными секвенционными переходами в середине.

Аккордовая фактура не нарушает живости и легкости звучания этого жизнерадостного произведения, мажорного от начала до конца (основная тональность ми-мажор, отклонения в си-мажор и ля-мажор).

«Восхваление природы человеком» — величественный гимн жизни, солнцу. Хор написан для смешанного четырехголосного состава с сопровождением фортепиано; форма — трёхчастная. Первая часть, выдержанная в одной тональности — до-мажор, начинается с мощного фанфарного унисона всех партий. Скачки в мелодии на дециму и септиму, ферматы в конце фраз создают ощущение необычайной силы, широты, простора.

Средняя часть представляет собой своеобразную игру света: «солнца луч радость вокруг разливают», «как плавно месяц плывет в вышине». Это впечатление достигается сменой тональностей (ля-минор, си-бемоль мажор, соль-минор, ми-бемоль мажор, до-минор), более плавным голосоведением.

Реприза повторяет первую часть с небольшим расширением в конце, снова утверждая торжественное, приподнятое настроение.

Дальнейшее развитие и расцвет жанра хоров песенного типа приходится на период раннего романтизма.

*Ключевые понятия:*

барокко, классицизм, полифония, рондо, сонатное аллегро.

*Вопросы по теме:*

1. Классицизм как музыкальное течение.
2. Хоры а саррелла – особый жанр хоровой литературы.
3. Хоры а саррелла в творчестве композиторов-классиков.

*Литература:*

1. Альшванг А. Людвиг Ван Бетховен: очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1970. – 559 с.
2. Усова И. Хоровая литература. – М.: Музыка, 1988. – 207 с.
3. Локшин Д.Л. Зарубежная хоровая литература : вып.2., М.: 1966.– 284 с.
4. Конен В.Д. История зарубежной музыки. Вып.3.: М.: Музыка, 1981. – 594 с.

## Тема №8. ХОРЫ А CARPELLA В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ-РОМАНТИКОВ.

Основные вопросы:

1. Романтизм – художественное направление в европейском искусстве конца 18 - начала 19 века.
2. Тематика, круг образов, жанровое разнообразие хоров.
3. Творчество композиторов К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

Цель лекции:

ознакомить студентов с хорами композиторов-романтиков.

**Романтизм** (франц. Romantisme) – идейно-эстетическое и художественное направление, сложившееся в европейском искусстве на рубеже 18-19 вв.

В эпоху романтизма музыка заняла ведущее место в системе искусств, так как в наибольшей степени соответствовала устремлениям романтиков в отображении эмоциональной жизни человека.

Музыкальный романтизм – как направление, сложившееся под воздействием раннего немецко-литературного романтизма.

Начальный этап музыкального романтизма представлен в творчестве К. Вебера, Ф. Шуберта, последующий этап – творчеством Р. Шумана Ф. Мендельсона. Поздний этап романтизма простирается до конца 19 в. – творчество Брамса.

Определяющим в становлении стиля романтизма является глубокое разочарование широких общественных слоев в результате Великой французской революции 1789 г, событий (1792 – 1794 гг.). Казнь Людовика XVI.

Феодальный строй, сменившийся капиталистическим, отличался эксплуатацией народных масс. Обманутые в лучших надеждах, не способные примириться с действительностью, композиторы нового времени выражали протест следующим образом:

1. Еще сильны темы борьбы за освобождение, против войны Наполеона. (Творчество Вебера).
2. Уход от действительности, обращение к внутреннему миру личности человека. Любовная лирика в творчестве Шуберта, Шумана.
3. Интерес к прошлому, передача колорита отдельных эпох, времен.
4. Образы природы. (Шуман, Шуберт, Мендельсон)
5. Обращение к экзотике. Восточная тематика (Шуман)
6. Фантастика, сказка. Мендельсон «Сон в летнюю ночь».
7. Юмор, гротеск, ирония.
8. Жанровые сценки.
9. Обращение к фольклору.

## К.М.Вебер (1786-1826)

Творчество К.М. Вебер представляет значительный вклад не только в немецкую, но и в общеевропейскую музыку. Создатель немецкой национальной романтической оперы, Вебер оказал огромное влияние на развитие музыкальной культуры.

Расцвет творчества Вебера падает на годы патриотического подъема в Германии, связанного с победой над Наполеоном. Некоторые сочинения композитора написаны непосредственно под впечатлением этих событий. Естественно, что в первую очередь это относится к произведениям для голоса, сборнику хоровых песен «Лири и меч» на тексты поэта-партизана Теодора Кернера (1791-1813).

Рост национально- патриотического движения вызвал к жизни некоторые новые формы исполнительского искусства. Созданное в 1809 году в Берлине композитором К. Цельтером хоровое общество (лидертафель – песня за столом) способствовало развитию вокальных ансамблей, в частности мужских. Постепенно эти общества приобрели в Германии очень большую популярность. Чтобы представить себе количественный охват этими обществами любителей хорового пения, достаточно указать, что в XX веке (1925 год) они объединяли в Германии 900 тысяч человек, входивших в Немецкий рабочий хоровой союз. Распространение мужского ансамблевого пения оказало несомненное влияние на хоровое творчество многих композиторов Германии и других стран.

Песни эти разнообразны по тематике и настроению. Одни, в частности, вошедшие в цикл «Лири и меч», связаны с патриотическими национально-освободительными идеями, в других очень ярко проявилась пейзажно-изобразительная лирика. Песни написаны для хора без сопровождения, хоровое изложение большинства из них гомофонно–гармоническое, однако отдельные хоровые партии мелодически достаточно самостоятельны. Например, в хоре «Песня меча» выразителен дуэт двух теноровых партий, самостоятельную мелодическую линию имеет партия второго баса. Голосоведение очень логично и естественно, диапазон в целом удобен. Все эти качества в целом содействовали широкому их распространению.

«Песня меча» («Schwertlied») из песен Вебера на стихи Т. Кернера выделяется своей драматичностью. Мужественный суровый характер (исполнить «сильно» - «kraftig») песни подчеркивается пунктирным ритмом, элементами фанфарности. Несмотря на небольшой размер, хор очень выразителен. Смена настроений оттеняется ладовыми отклонениями. Так первая фраза – двутакт имеет оттенок трагичности (низкая тесситура, h-moll). Широту и напевность второй фразе (fis-moll) придает спокойный ритм (единственная фраза без пунктированного ритма). Утверждающе звучит окончание куплетов в одноименном мажоре. Выразительны две последние фразы – секвенция в нисходящем движении. Очень эффектны заключительные хоровые аккорды, построенные на фанфамах: от центра-

унисона в расходящемся направлении к блестящему – особенно в звучании мужского хора – четырехголосному аккорду.

«Дикая охота» («Lutzows wilde Jagd») – мужской хор. Песня написана в традициях «охотничьих» хоров. Для понимания характера этой песни важно указание композитора о манере исполнения (*parlando* – говоря). Для нее характерна фанфарность, четырехголосное гомофонно-гармоническое плавное голосоведение. В ряде фраз возникает дуэт первых теноров и первых басов. В песне есть яркие динамические контрасты (например *ff* – *pp*). Несмотря на сравнительно ограниченный диапазон, композитором очень эффектно использовано звучание мужского хора. Помимо трехголосных аккордовых сочетаний, встречаются унисоны всего хора или ансамбль нескольких хоровых партий (например, без вторых басов).

### **Франц Шуберт (1797 – 1828)**

Выдающийся австрийский композитор, основоположник венской романтической школы, с детских лет тесно соприкасался с хоровой музыкой: он обучался в школе для придворных певчих, затем пел в хоре Венской придворной капеллы. Один из величайших мелодистов в истории музыкальной культуры. Центральное место в творчестве Шуберта занимает вокально-песенная лирика.

Тема личности сочетается с характерной для романтика темой природы.

В разнообразном творческом наследии Шуберта хоровая музыка занимает довольно значительное место. Любовь к хоровой музыке пробудилась у Шуберта в детские годы и усилилась в период обучения в Конвикте.

Композитором написано около сорока духовных произведений; в том числе шесть месс, светских произведений для хоров различных составов и ансамблей (дуэтов, трио, квартетов) без сопровождения и с сопровождением, около ста хоров различных составов и масштабов. Около 50 хоровых миниатюр написано для мужских голосов. Как правило, хоры Шуберта не велики по масштабу. Преимущественная тематика – любовная, или воспевание красоты природы. Часть хоров Шуберта написана с сопровождением, часть – *a capella*. Партия фортепиано очень выразительна.

Все хоры Шуберта, вне зависимости от тематики и настроения, обладают тем основным замечательным качеством, которое составляет главную ценность всего вокального сочинения, – музыка и слово органически слиты в них, одно дополняет другое. Мелодия в полном смысле слова является душой песен Шуберта. Каждая песня, каждый хор композитора имеет свой индивидуальный ярко очерченный образ. «Что за неисчерпаемое богатство мелодического изобретения было в этом безвременно окончившем свою карьеру композиторе! – писал П.И. Чайковский. – Какая роскошь фантазии и резко очерченная самобытность».

Хор «Любовь» написан в двухчастной репризной форме с заключением, в гомофонно-гармоническом складе. Тональность D-dur. По настроению – лирический.

### **Феликс Мендельсон – Бартольди (1809-1847)**

Жизнь и творческая деятельность Ф. Мендельсона тесно связаны с хоровой культурой. Любовь к хоровой музыке привил Мендельсону его учитель К.Цельтер, создатель «лидертафеля» и руководитель Берлинской певческой капеллы, в которую был принят десятилетний Феликс и где он познакомился с произведениями Палестрины, Орландо Лассо, Генделя, Баха. Мендельсон вошел в историю музыкальной культуры не только как автор большого количества хоровых произведений, но и как страстный пропагандист хоровой музыки. Он впервые в 1829 году продирижировал исполнением «Страстей по Матфею» Баха. Впоследствии (в сороковые годы), на посту первого директора Лейпцигской консерватории и руководителя знаменитого Гевантхауза (Лейпцигской концертной организации) Мендельсон пропагандировал хоровую музыку гениальных предшественников. Он познакомил слушателей с ораториями Генделя «Израиль в Египте», «Мессия»; Гайдна - «Сотворение мира»; Бетховен «Торжественная месса».

Лучшая часть хорового наследия Мендельсона – хоры а cappella для смешанного и мужского составов. Основной круг образов связан с просветленно-созерцательной лирикой, с налетом сентиментальности.

Музыке Мендельсона свойственны умеренность чувств, спокойствие и ясность духа, строгость формы, хотя круг образов и сюжетов его произведений был характерен для художников-романтиков того времени.

В жанре хоровых произведений малых форм Мендельсон оставил довольно богатое наследие: 28 сочинений для смешанного состава и 21 – для мужских голосов. В хоровой музыке Мендельсона наблюдаются две тенденции. С одной стороны, органическая связь с народной песней, немецкой бытовой музыкой.

Вторая тенденция, связанная с глубоким почитанием классического наследия, в первую очередь мастеров хоровой полифонии, в особенности И.С. Баха. Стремление романтиков к волшебной фантастической тематике носило блестящее воплощение в ряде хоров Мендельсона, например в заключительном хоре эльфов из музыки к драматическому спектаклю «Сон в летнюю ночь», одном из лучших сочинений Мендельсона. Легкое, прозрачное звучание женских голосов, прерываемое паузами на фоне непрерывного «жужжания» замечательной оркестровой темы из увертюры, создает красочную картину.

Значительная часть хоров Мендельсона без сопровождения, но там, где оно имеется, его роль очень велика. Как и в хоровых произведениях Шуберта, сопровождение является важнейшим элементом музыкальной



ткани. Фактура сопровождения часто близка фортепианным сочинениям композитора, в частности его «Песням без слов».

«Предчувствие весны» - смешанный хор E-dur.

Небольшой поэтический хор. Плавное голосоведение. С преимущественно слабыми окончаниями фраз, спокойный темп *Andante sostenuto*, размер 6/8, ровный ритм создают мягкий, элегический образ, хор написан в гомофонно-гармоническом складе. Значительное разнообразие в звучании вносят отдельные фразы сопрановой и теноровой партии, повторяемые с тем же текстом, а второй раз и с той же мелодией хором. Двухтакт, построенный на музыке вступления, служит своеобразной границей между I и II частями. Более расширенно заключение, но так же построено на этом материале.

Вступление ко II части, изложенное трехголосно (без басовой партии) на *p*, имеет светлый характер, а следующие за ними четырехголосные аккорды на F звучат восторженно.

Такие контрасты хорового изложения и динамики многократно встречаются в этом сочинении.

«Грезы» - смешанный хор D-dur. Написан в двухчастной форме. I часть, передающая эпическое спокойствие величавой картины природы, написана в строго аккордовом, гармоническом складе. II часть тонально неустойчива, для нее характерны резкие динамические контрасты, здесь композитор использует имитационную полифонию.

В дальнейшем Мендельсон прибегает к приему поочередных имитаций маленьких фраз то женским, то мужским хором. Эти имитационные построения значительно увеличивают размер II части хора.

## **Роберт Шуман (1810 – 1856)**

Один из ярчайших композиторов эпохи романтизма, прогрессивный музыкальный деятель, страстный пропагандист всего нового, передового в искусстве.

Интерес Шумана к хоровой музыке объясняется его хормейстерской деятельностью (он руководит несколькими хорами). Замечательные мысли, высказанные Шуманом в «Жизненных правилах для музыкантов», говорят о глубочайшем понимании им роли хорового пения для эстетического воспитания человека и для формирования профессионала музыканта. Вот некоторые из них: «Пой усердно в хоре, особенно средние голоса. Это разовьет в тебе музыкальность»; «Необходимо живое, многостороннее общение: особенно важно иметь дело с хором и оркестром»; «Прислушивайся к голосам в хоре: исследуй в каких регистрах они обладают наибольшей силой, в каких им доступны выражения мягкости нежности.

Биография Шумана – еще одно свидетельство того, что непосредственное общение композитора с хоровыми коллективами, несомненно, стимулирует и его творчество в этой области.

Хоровая музыка занимает довольно большое место в творчестве Р. Шумана.

Во второй половине 40-х годов Шуман руководит несколькими хорами (с 1846 года – мужскими, а с 1848 – смешанными) и деятельность хорового дирижера увлекала его. Среди его произведений есть такие как: «Доброй ночи» для смешанного хора a cappella; «Ночная тишина», «Вечерняя звезда», «Цыгане», «Зубная боль», «Буря».

В хоровой музыке Шумана нашли отражение черты, свойственные музыке композиторов-романтиков. Созерцание красот природы, отражение народного быта, мира внутренних переживаний человека, юмор.

1. «Ночная тишина» - тема – картина природы.

2. «Буря» - обращение к истории, к средневековым сюжетам.

3. «Цыгане» - ориентализм, обращение к восточной тематике. Смешанный хор с сопровождением. Для придания национального колорита он использует треугольник, бубен, тамбурин. Форма трехчастная. Фортепианная картина - законченное фортепианное произведение, вместе с хором иллюстрирует текст (движение людей в таборе, игра пламени костра, ворчание старухи, танец юношей и девушек, свидание после пляски).

4. «Зубная боль». Слова Роберта Бернса.

«Ты острым жалом яд влила и в челюсть боль момент вошла. Сверлишь, пронзительна и зла, как игла ползешь к ушам, ты нервы пыткой мне свела. Ступай к чертям!».

Музыкальный язык очень ярк и своеобразен.

Очень сложная интонационная мелодика, включающая диссонирующие интервалы (нона), ум.7, ум.5, у.4, ув.2; хроматизмы, высокая тесситура у сопрано и тенора. Главная тема излагается в унисон смешанным хором.

Второе предложение передает болезненное состояние, озноб. Излагается в виде хорала.

Камерно-вокальные жанры в западноевропейской музыке начала XIX века явились одной из форм воплощения ведущей тематики романтизма. Образы природы, лирика, жанровые сценки, экзотические мотивы – всё это нашло отражение в романтической хоровой миниатюре. Произведения композиторов-романтиков отличаются простотой и естественностью высказывания, детализированной отточенностью выражения. Они демонстрировали связь творчества с исполнительскими традициями, создававшимися в условиях любительского хорового искусства.

---

*Ключевые понятия:*

романтизм, лидертафель, миниатюра.

*Вопросы по теме:*

1. Романтизм как идейно-художественное течение.
2. Чем отличается романтизм от классицизма в музыке?
3. Какие формы музицирования сложились в европейской музыкальной культуре в начале 19 столетия?
4. Назовите круг тем и образов в хорах композиторов-романтиков.

*Литература:*

1. Кёнигсберг А. К.М. Вебер. Л.: Музыка, 1965. – 104 с.
2. Конен В.Д. Шуберт. М.: Музыка, 1959. – 99 с.
3. Локшин Д. Л. Зарубежная хоровая литература. / вып.2/. М., 1966.– 284 с.
4. Конен В.Д. История зарубежной музыки /вып.3/. М.: Музыка,1981.– 534 с.

РЕПОЗИТОРИЙ ВУЗОВ

## Тема №9. ХОРЫ А *CAPPELLA* В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.

Основные вопросы:

1. Художественная жизнь Франции последней четверти XIX века.
2. Импрессионизм как художественное течение в изобразительном искусстве и музыке.
3. Хоровое творчество композиторов-импрессионистов: К.Дебюсси, М.Равеля.

Цель лекции:

ознакомить студентов с хоровым творчеством композиторов-импрессионистов.

Художественная жизнь Франции последней четверти 19 столетия отличалась поразительной пестротой и контрастами. С одной стороны, появление гениальной «Кармен» – вершины реализма во французской опере, с другой – утвердившееся господство в музыкальной жизни столицы Франции таких учреждений, как Парижская консерватория, Академия изящных искусств с их культом омертвевших «академических» традиций.

Не менее разительный контраст представляет собой распространение в самых широких слоях французского общества таких демократических форм музыкальной жизни, как массовые певческие общества, социально-острая по своему духу деятельность парижских шансонье, и наряду с этим- возникновение крайне субъективного направления во французском искусстве- символизма, которое отвечало преимущественно интересам эстетствующей верхушки буржуазного общества с их лозунгом «искусство для избранных».

В такой сложной обстановке родилось одно из самых интересных, ярких направлений во французском искусстве второй половины 19 века – импрессионизм, возникший сначала в живописи, затем в поэзии и музыке. В обстановке непрекращающейся борьбы между традиционными и новыми направлениями в живописи и поэзии складывался музыкальный импрессионизм. Он возник также как прямая оппозиция по отношению к устаревшим, но цепко удерживающимся «академическим» традициям в музыкальном искусстве Франции конца прошлого столетия. Музыкальный импрессионизм возродил некоторые национальные художественные традиции – стремление к конкретности, программности, изяществу стиля, прозрачной фактуре. Главное в музыке импрессионистов – передача изменчивых настроений, мимолетных впечатлений, едва уловимых психических состояний. Отсюда тяготение к поэтическому пейзажу, а также рафинированной фантастике. Живопись импрессионистов отличается солнечной, светлой цветовой гаммой, а новая живописная техника основана на свободной игре чистых тонов. Ярчайшими представителями этого

направления стали художники: Клод Моне, Эдуард Мане, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Альфред Сислей, Камиль Писсарро. Интерес к передаче мимолетного состояния, переменчивости роднит живописный и музыкальный импрессионизм. В музыке импрессионизм складывается в конце 19 – на рубеже 20 века, в основном, во Франции. Он также связан с поисками новых тем, образов и значительным обновлением выразительных средств. Основные темы- картины природы и жанровые сценки (отсюда и обращение к фольклору). Первым и наиболее выдающимся представителем этого направления был Клод Дебюсси. Композитором, во многом продолжившим творческие устремления Дебюсси, но в то же время нашедшим свой оригинальный самобытный путь развития, стал Морис Равель. Их первые творческие опыты встретили такое же недоброжелательное отношение со стороны руководства официальных учреждений - Парижской консерватории, Академии изящных искусств, как и картины художников-импрессионистов. Им пришлось пробивать себе дорогу в искусстве в одиночестве, ибо у них почти не было единомышленников и соратников. Весь жизненный и творческий путь Дебюсси и Равеля- путь мучительных поисков и счастливых находок новых тем и сюжетов, смелых экспериментов в области музыкальных жанров и средств музыкального языка. Постоянным источником вдохновения для Дебюсси была любовь к природе, упоение чувственным, эмоциональным восприятием пейзажа. Композитор любит мгновение, стремясь передать в музыке неуловимую прелесть и красоту мира. И в то же время музыка импрессионистов не сводится только к живописности и звукоподражательности, ей свойственна и тонкая лиричность, и глубокий психологизм, и, прежде всего, конечно, изысканная и утонченная красота. «Слушая импрессионистских композиторов, вы по преимуществу возвращаетесь в кругу туманных переливчатых звучаний, нежных и хрупких до того, что музыка вдруг дематериализуется, и лишь в душе вашей, оставив отдельные звуки и отклики упоительных и беспокойных музыкальных видений», – писал русский критик В.Каратыгин.

Величайший мастер рубежа 19-20 вв. Дебюсси, обобщив достижения предшественников, расширил выразительные и колористические возможности музыки. Он создал произведения высокой художественной ценности, отличающиеся безграничной переменчивостью звуковых образов. Его гибкие, хрупкие мелодии как бы сотканы из беспрестанных «переходов-переливов». Ритмический рисунок также изменчив, зыбок. В гармонии для композитора важен прежде всего колористический эффект (ладовая свобода, использование смелых параллелизмов, нанизывание неразрешающихся красочных созвучий.). Усложнение гармонических средств привело к политональным элементам в его музыке. Дебюсси создал также новый пианистический стиль, находя бесчисленные тембровые нюансы звучания фортепиано. В творчестве Равеля переплелись различные эстетико-стилистические тенденции: классицистские, романтические, импрессионистские. Искрящую, темпераментную музыку Равеля отличает чувство

меры, сдержанность выражения. Большая свобода передачи музыкальной мысли сочетается с верностью классическим формам (предпочитает сонатную форму). При удивительном ритмическом разнообразии и богатстве музыка Равеля подчинена строгому метру. Характерная особенность его творчества – интерес к фольклору ( французскому, испанскому), и бытовым, прежде всего танцевальным жанрам. Используя в своем творчестве приемы политональности, полиритмии, линейности, элементы джаза, Равель продолжил пути новым стилистическим течениям в музыке 20 века.

На творчестве Дебюсси и Равеля сказались и определенная ограниченность импрессионистской эстетики. Она нашла выражение в сужении круга тем, художественно-образной сферы их творчества, в равнодушии к героико-исторической и социальной теме. Наоборот, явное предпочтение отдается музыкальному пейзажу, жанровой сценке, характерному портрету, реке мифу или сказке. Но в то же время Дебюсси и особенно Равель в ряде крупных сочинений преодолевают ограниченность импрессионистской эстетики и создают такие психологически углубленные сочинения, как Второй фортепианный концерт и «Гробница Куперена» (Равель), грандиозные по масштабу симфонического развития «Вальс», и «Болеро» (Равель), яркие колоритные картины народной жизни, как «Иберия» и «Празднества» (Дебюсси), «Испанская рапсодия» (Равель).

В отличие от многочисленных направлений модернистского искусства, распутившихся пышным цветом в начале 20 века (экспрессионизм, конструктивизм, урбанизм и др.), творчество двух французских композиторов отличается полным отсутствием болезненной утонченности, смакования ужасного и уродливого, подмены эмоционального восприятия окружающего «конструированием» музыки. Искусство Дебюсси и Равеля воспекает мир естественных человеческих переживаний, иногда глубоко драматических, но чаще передает радостное ощущение жизни. Оно по-настоящему оптимистично. Большинство произведений как бы заново открывает перед слушателями прекрасный поэтический мир природы, нарисованной тонкими, чарующими и пленительными красками богатой и оригинальной звуковой палитры.

### **Клод Дебюсси (1862- 1918)**

Единственный «классик» импрессионизма в музыке, хотя в его творчестве сильно ощущается также влияние символизма, а в последние годы – характерно обращение к классическим жанрам и формам. На формирование стиля Дебюсси сильное влияние оказала: музыка Р.Вагнера, русская музыка, особенно композиторов петербургской школы-Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. Но решающим было все же влияние Франции – ее культура, искусство, поэзия символистов: Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Бурже; живопись художников-импрессионистов, а также вековые музыкальные традиции, национальный фольклор – все это определило неповторимое своеобразие стиля Дебюсси.

Период творческой зрелости (1892-1902) композитора проходил под знаком влияния символизма. В этот период композитор создает романсы на стихи поэтов-символистов: Ш. Бодлера, С. Малларме. Основным произведением этого периода является его опера «Пеллеас и Мелизанда», сочинением ярким и неповторимым, на сюжет бельгийского драматурга Мориса Метерлинка.

Сочинения периода расцвета (1902-1911) отличает импрессионистская образность, тяга к изобразительности. Эти черты в творчестве Дебюсси связаны, прежде всего, с воплощением в музыке образов природы. «Музыка ближе всего к природе, – отмечал композитор. Только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию дня и ночи, земли и неба, воссоздать атмосферу и ритмически передать ее необъятную пульсацию». Созерцание природы, стремление к постижению ее таинств было для композитора постоянным импульсом к созданию «звуковых пейзажей». Не случайно любимыми музыкальными образами Дебюсси были стихия воды, света и воздуха: «Паруса», «Лунный свет», «Ноктюрны», «Море». Слушая эти произведения, а также хор Дебюсси «О, как отрадно созерцать», понимаешь, как правы были современники, которые говорили, что Дебюсси может создать «гармонию из дымки, облаков, струящегося воздуха».

Дебюсси выступает новатором в области музыкально-выразительных средств. Расширяя значение ладовости за счет размытости, неопределенности ладовых тяготений, он стремится к экзотичности звучания. В сфере гармонии для Дебюсси характерно ослабление функциональных связей и усиление фонизма, красочности гармонии.

Преобладающую часть вокальных произведений, созданных Дебюсси, составляют четыре цикла по три песни на слова старофранцузских поэтов: Шарля Орлеанского (1391-1465), Франсуа Вийона (1431-1489), Тристана л'Эрмита (1601-1655). Несмотря на то, что большинство текстов посвящено тематике любви, Дебюсси нашел в самом языке и в манере выражения поэтов 15-17 веков нечто новое для себя, более объективное, ясное и простое, чем темная поэзия символистов. Соответственно изменяется и характер музыки: она упрощается, временами усваивая народные жанры, приобретает более светлую окраску и определенность выражения. На примере его хоровых миниатюр «Три песни на слова Шарля Орлеанского» «Ночь» («О, как прекрасно созерцать»), «Гамбурин», «Зима, ты злобных чар полна», можно наблюдать нетрадиционный характер тематизма – это своеобразный мотивный тематизм, нанизывание и сопоставление микротематических образований. Нетипична квадратность, ослаблены моменты кадансирования, завершенности фраз, что создает впечатление импровизационности и требует от исполнителя чуткости в передаче стиля. В хоровой оркестровке Дебюсси подтверждает свое мастерство тонкой звукописи. Замечательный колорист, он придает большое значение сонорной стороне музыки. Как художники-импрессионисты добивались поразительных световых и цветовых эффектов техникой чистых цветов, так и Дебюсси использует «чистые» тембры в

хоровых миниатюрах, например: соло альты в «Зиме». Богатство ритмических формул, прихотливость ритма также связана с передачей изменчивости состояний природы, неуловимости ее мгновений («Зима», «Ночь»). Сочетание дуолей и триолей в одновременном звучании разных хоровых партий представляет трудность для исполнителя. Необходимость мельчайших ритмических дроблений при дирижировании четырехдольной схемы требует использования техники легких движений кисти.

В хоровых миниатюрах Дебюсси темп, как правило, меняется на протяжении всего произведения, отражая изменчивость настроения. Даже в «Тамбурине» первоначальный темп «умеренно» претерпевает ускорение во второй части. При обозначении темпа композитор почти всегда делает ремарку о характере исполнения произведения, например, «*moderato espressivo*» в хоре «Зима». Сложность для дирижера представляет одновременный показ разных штрихов в разных хоровых партиях, например, в хоре «О, как отрадно созерцать», а также исполнение хоров на языке оригинала. Хоровому коллективу необходимо исполнять музыкальные пейзажи Дебюсси так, чтобы слушатель «неожиданно проникся несказанной нежностью, и ему захотелось только одного: обожать весь мир в погоне умчавшимся днем с его быстротечной и дремотной прелестью». Хоры отличаются богатством штрихов, динамики.

При всей оригинальности и ярком новаторстве в сфере музыкальной образности, техники композиции и выразительных средствах, Дебюсси сохраняет глубокую связь с национальной традицией. В хоровой миниатюре «Тамбурина» Дебюсси воскрешает старинный жанр в духе любимого композитора Рамо. «В творчестве Рамо жила чисто французская традиция, сотканная из чарующей, хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из тонкой декламации в речитативе. Нужно искать забытые национальные традиции, начиная с 16 века в контрапункте, который мы свели к схоластическим упражнениям, а старые мастера французского Ренессанса так хорошо умели заставить его улыбаться», – заметил Дебюсси. Интересен состав хора в песне «Тамбурина». Это – соло меццо-сопрано и неполный смешанный хор, в котором звучит колористический аккомпанемент в виде хорового остинато, имитирующего ударный инструмент тамбурина и *divisi* во всех хоровых партиях.

«Три песни» Дебюсси на стихи Шарля Орлеанского для хора а' капелла воплотили в себя не только неповторимое индивидуальное своеобразие художественной манеры композитора-импрессиониста, но и с необычайной силой подчеркнули народные традиции шансон, национальное начало его хоровой музыки. Полное пластичное слияние стихов и музыки прямо ассоциируется с искусством многоголосной французской песни 16 века, выраженной чарующим красочным языком импрессионизма.

Дебюсси явился создателем импрессионистской оперы. Его «Пеллеас и Мелизанда» – в сущности единственный образец этого типа оперы ( для музыкального импрессионизма в целом не типично обращение к драматическим жанрам ). В ней проявилась также склонность автора к



символическим образам. При всей глубине психологической выразительности, тонкой передаче средствами различных нюансов в настроении героев опера страдает некоторой статикой драматургии. Новаторское творчество Дебюсси оказало огромное воздействие на последующее развитие всей мировой музыки 20 века.

Замечательный колорист, мастер тонкой звукописи в оркестровых сочинениях, Дебюсси первым усилил значение сонорной стороны музыки, оказав значительное влияние на стиль многих композиторов 20 века: Стравинского, Бартока, Мессиана и других.

### **Морис Равель (1875-1937)**

Морис Равель является достойным продолжателем великих традиций французской музыки, композиторов Рамо и Куперена, Бизе и Сен-Санса. Главная особенность стиля Равеля – сочетание импрессионистской образности некоторых сочинений и одновременно – классичности стиля, стройности формы, ясности и рельефности тематизма, точности и строгости рисунка. Равель изучал фольклор разных национальностей, но особенно велико в его творчестве значение сюжетов, мелодий и ритмов испанского фольклора («Хабанера», «Болеро»).

Вершиной творчества Равеля является балет «Дафнис и Хлоя». Он создавался по заказу С.Дягилева в соавторстве с М.Фокиным и художником Л.Бакстом, а в премьере 1912 года участвовали выдающиеся мастера «Русских сезонов» Т.Карсавина и В.Нижинский. Сюжет заимствован из мифологического романа древнегреческого поэта Лонга – изящной пастушеской повести о двух влюбленных. В эту «хореографическую симфонию» Равель включает хор как красочное звучание (в интродукции), а в интерлюдии хор выполняет драматургическую роль, сочувствует, переживает, скорбит о похищении Хлои пиратами. Хор звучит а'капелла. Хоровая фактура трудна, прежде всего, в интонационном отношении: голоса нередко движутся параллельными секундами по полутонам. Яркие динамические краски партитуры предусматривают частую смену в хоре открытого звучания с пением закрытым ртом.

Послевоенный период творчества Равеля характеризуется усилением классицистских черт стиля, например, в цикле хоров а'капелла – своеобразном триптихе: скорбная легенда «три чудо-птицы райских куш» обрамляют «Николетта» и «Рондо». Образы народной поэзии получили оригинальное толкование. Первая песня «Николетта» близка жанру «пастурели» с характерным легким и игривым характером. Главное – сатирический характер повествования. «Три чудо-птицы» – повествование о трагедиях войны написано в жанре *complain* – песни-жалобы. Рефрен «Далеко на войне мой милый», определяет характер песни – печальный и суровый с характерным для этого жанра финалом – готовности девушки разделить участь любимого: «Птица, вонзи мне в сердце клюв! Пусть умрет и мое!». Традиция *complain* переосмыслена Равелем и жалоба более поэтична,

звучит искренне, приближаясь к любовной лирической песне. В третьей песне «Рондо» композитор сохраняет ее танцевальный, игривый характер, используя прием народного исполнительства, так называемое, «parlando» (говорком). Эти хоровые произведения написаны в стиле французской хоровой песни *chanson* 16 века, образуя как бы тип «песни в контрапунктической обработке». Преобладание аккордово-гармонического склада с главенствующим сопрано, как ведущего мелодического голоса, характерно для хоровой песни *chanson*. Оно в значительной степени определялось силлабической подтекстовкой. Ярким примером такого изложения является «Николетта» и «Рондо».

Аккордово-гармонический склад изложения часто используется композитором как утолщенная монодия. Но принцип дублирования решен им своеобразно: в «Николетте» мелодия дублирована партиями басов и альтов через октаву, кварту. Однако в партии тенора дан другой вариант мелодической попевки. Квинтовый скачок заменен секстовым, что приводит к возникновению резко звучащих диссонансов кварто-секундового соотношения. В «Николетте» этот прием хорового изложения вместе с фактурным варьированием – один из способов передачи текста. В фактуре «Трех чудо-птиц», хотя и присутствует дублирование, но на первый план выступает соединение самостоятельной вокальной мелодии и хорового сопровождения, ритмически контрастного вокальному голосу, но интонационно являющегося его вариантом. В этом проявилась подголосочная полифония, характерная для народного творчества и по своему оригинально воплощенная традицией разнотемной *chanson* 16 века.

В хорах Равель использует типичные ладовые, интонационно-ритмические, структурные закономерности французского фольклора. Оригинальность цикла «Три песни» обусловлена своеобразным синтезом фольклорной и импрессионистской тенденций. Обновление музыкальных средств, индивидуальная манера письма Равеля, его тонкий вкус и мастерство, опирающееся на особенности фольклора, его национальный характер, являются главной чертой неофольклоризма как стиля. Для этого стиля характерно открытие новых содержательных слоев и более чуткое слышание глубоких закономерностей народного искусства, которые отвечают запросам времени, а также использованная композитором 20 века вариантность и остиная техника, имеющая в своей форме фольклорные корни.

Цикл «Три песни» интересен не только как «фольклорная» композиция. Его образно-эмоциональный строй отражает мироощущение композитора с его стремлением к гармонии, ясности и красоте.

Большую и важную роль поручил композитор хору в опере «Дитя и волшебство» (1920-1925). Это – лирическая фантазия по поэме Габриель Колет, связанная со сказочным детским миром. Музыка заключительного хора прозрачная и нежная, удивительно тонко передает атмосферу доброжелательности и тепла, которой окружен ребенок. В хоровой фактуре

использованы политональные эффекты, различные колористические приемы: вокализация, говорок, шепот.

Своеобразным итогом всего творческого пути Равеля явилось «Болеро». Оно было создано в 1928 году по заказу известной балерины Иды Рубинштейн. Исключительная популярность «Болеро» как симфонического произведения объясняется ярко национальной испанской природой его единственной темы, удивительной «общительностью» и демократизмом строя мыслей и чувств, властно-напряженной динамикой развития танцевального образа, лежащего в основе сочинения. В «Болеро» сказались некоторые стилевые черты прежних сочинений Равеля: особый интерес к испанскому музыкальному фольклору, его образной сфере и всему арсеналу музыкально-выразительных средств. В основу «Болеро» легла яркая оригинальная тема, сочиненная самим Равелем и сочетающая в себе неповторимо индивидуальный колорит, мелодическую пластику и красоту с характерными чертами испанского народного танца.

«Болеро» потому и заняло выдающееся место в мировой симфонической музыке 20 века, что при необычайной смелости художественного замысла и средств выражения, его, прежде всего, отличает подлинно национальный характер, глубоко оптимистическое восприятие жизни и настоящий демократизм духа.

Творчество Дебюсси и Равеля всколыхнуло всю музыкальную жизнь Европы. Оно как бы «расковало» композиторов, раздвинуло рамки традиционных норм техники письма, вызвало к жизни много новых художественных течений.

---

*Ключевые понятия:*

символизм, неоклассицизм, экспрессионизм, импрессионизм.

*Вопросы по теме:*

- 1) Как вы можете охарактеризовать художественную жизнь Франции конца XIX века?
- 2) Что такое импрессионизм? Назовите представителей этого течения в музыке.
- 3) Какие новые средства музыкальной выразительности были использованы композиторами-импрессионистами?

*Литература:*

Алексеева Л.Н., Григорьев В.Ю. Зарубежная музыка XX века. М.: Знание, 1986.– 191с.

Мартынов И.И. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1964. – 280с.

Мартынов И.И. Морис Равель. М.: Музыка, 1979.– 335с.

Музыкальная литература зарубежных стран. *Под ред. Б.Левик.*

Выпуск 5., М.: Музыка, 1980.– 391с.

Шнеерсон Г.М. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1970. –576с.

## Тема № 9. ХОРЫ А *CAPPELLA* В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.

Лекция 3. Хоры в творчестве П. Хиндемита, К. Орфа, Б. Бриттена.

Основные вопросы:

1. Художественная жизнь Германии в 20-30 годы.
2. Творчество Пауля Хиндемита.
3. Творчество Карла Орфа.
4. Английская музыка XX века.
5. Хоровое творчество Бенджамина Бриттена.

Цель лекции:

ознакомить студентов с основными представителями национальных композиторских школ Германии, Англии первой половины XX века.

В конце XIX – XX века Германия оставалась страной традиционно высокой культуры. Она славилась дирижёрской школой, представленной такими исполнителями, как Артур Никиш, Феликс Мотль, Карл Мук, Байрейтскими фестивалями (с постановками музыкальных драм Вагнера), наукой о музыке. В Берлине получали высшее образование музыканты разных национальных школ. По-прежнему в городах Германии, больших и малых, любили музицировать – в самых разных формах, в аристократических салонах, бюргерских домах и певческих собраниях. Для немецких композиторов рубеж веков был переходом от одной эпохи к другой. Великие открытия романтизма остались позади; ушли из жизни Р.Вагнер (1883), Й.Брамс (1887). Позднеромантические традиции, конечно, ещё были живы; они предопределили формирование творчества тех немецких композиторов, которые принадлежат к поколению Дебюсси, Малера, Равеля. Это – Рихард Штраус, Ханс Пфифнер, Макс Регер.

В первое десятилетие века Германия жила ещё в привычном ритме «доброе старое время». Но люди творческие – художники, писатели, музыканты – сознательно или бессознательно ощущали новые веяния. В это время складывается эстетика и искусство экспрессионизма, формируются принципы будущего неоклассицизма. Немалую роль в определении позиций неоклассицизма в Германии сыграло творчество Регера, чьё влияние на молодых композиторов было очень значительным, и художественные воззрения и музыка Ферручио Бузони, итальянского музыканта, с 1894 жившего в Германии. Вскоре неоклассицизм становится одним из главных истоков творчества большинства композиторов Германии, таких как Карл Амадеус Хартман, Макс Буттинг, в ранние годы – Курт Вайль, затем Карл Орф, Вальтер Эгк, наконец, крупнейший из мастеров немецкой музыки первой

половины XX века – Пауль Хиндемит.

Неоклассицистские принципы были для композиторов того поколения, что входило в сознательную творческую жизнь с середины 1910-х годов и заявило о своих новаторских исканиях в 20-е годы, своеобразной реакцией и на внешнюю декоративность позднего романтизма, и на эмоциональную перенапряжённость экспрессионизма. Экспрессионизм широко распространился в немецкой литературе, драматургии, поэзии, живописи, графике, музыке в конце и после первой мировой войны. Через его влияние прошли Генрих Манн и Арнольд Цвейг, Йоганнес Бехер и Анна Зегерс и даже Бертольд Брехт – писатели, поэты, драматурги. Ярко выражен экспрессионизм в графике Отто Дикса, Георга Гросса, в живописи Оскара Кокошки. Именно на немецкой земле возникли известные объединения художников этого направления – «Мост» (Дрезден, 1905), «Синий всадник» (Мюнхен, 1911).

Не остался чужд экспрессионизму и Хиндемит (на рубеже 20-30-х годов). Но как и другие немецкие музыканты этого поколения, он быстро миновал этап влияния экспрессионизма, противопоставив ему объективность, ясность и гармоничность «новой классичности». Неоклассицизм стал для немецких композиторов выходом из субъективности и эмоциональной перегруженности экспрессионизма, способом обретения и новой техники, и новой стилистики, но также и новой духовной опоры, в которой так нуждалось искусство трудной послевоенной поры с её переоценкой этических и эстетических ценностей.

20-е и начало 30-х годов в культурной жизни Германии, в её искусстве были чрезвычайно насыщенными. Падение власти кайзера в результате ноябрьской революции 1918 года, революционизирующее влияние событий в России, рабочее движение в городах Германии, руководимое легализованной Компартией (до захвата власти нацистами в 1933 году), – всё это стимулировало социальную активность и художников разных видов искусств. Сама «атмосфера» этой эпохи породила поиски новых форм общения искусства с людьми, новое понимание задач художественного творчества.

В городах Германии развернулось молодёжное музыкальное движение (в нём участвовал и Хиндемит как автор прикладной музыки – «Музыка для обиходного употребления»). При всей своей принципиальной аполитичности это движение неизбежно соприкасалось с политической тематикой. Главная же цель его – объединить молодёжь через любительское музицирование, раскрепостить её, освободить от гнетущего воздействия старых буржуазных форм быта, для чего и создавалась музыка, отличная как от «серьёзной» профессиональной, рассчитанной на слушателей концертных залов, так и от пошлой новой «массовой» продукции. Это – одна из форм культурного просвещения масс, к чему были устремлены помыслы немецких музыкантов (и не только музыкантов) тех лет. Другая – агитпропгруппы, организованные коммунистами. В их работе самое деятельное участие принимал Ханс Эйслер, ученик Шёнберга. В этом же русле шло и творчество крупнейшего драматурга XX века Брехта, создавшего в 20-х годах особенный вид театра с ярко выраженной агитационной направленностью.

В театре Брехта работали музыканты и старшего и более молодого поколения – Курт Вайль, Пауль Дессау, Вернер Эгк, Гюнтер Кохан. Особенно плодотворным и длительным было сотрудничество Брехта с Эйслером. С 1921 года в немецком городе Донауэшингене регулярно проводились фестивали новой музыки. Здесь пришло признание к Хиндемиту, ставшему самой «яркой звездой» фестивалей.

К началу 30-х годов потенциал немецкой художественной культуры был чрезвычайно высок. Литература, изобразительные искусства были представлены яркими творческими личностями. Не потеряв высокой духовности и философской обобщённости, в 20-е и в начале 30-х годов оно обогатилось новыми чертами: демократизмом тематики, политической остротой, социально-критической направленностью, боевым духом. Искусство в разных его жанрах и формах разоблачало наступающий фашизм, вставало на защиту человеческого разума и достоинства, национальных культурных ценностей. Его диапазон был широчайшим – от «политического театра» режиссёра Эрвина Пискатора, поучительных пьес Брехта и агитационно-пропагандистской музыки Эйслера до философских и исторических романов Томаса Манна и Лиона Фейхтвангера, серьёзной и глубокой, обращённой к умам слушателей музыки Хиндемита.

Приход в 1933 году к власти нацистов оборвал поступательное развитие художественной культуры Германии. Огромное количество музыкантов, писателей и поэтов, учёных и артистов покинуло родину. Среди эмигрантов – композиторы Хиндемит, Эйслер, Майер, Дессау, дирижёры К.Ранкль, Г.Шерхен, певец Э.Буш и другие.

В музыке официальные власти насаждали примитивные по складу, милитаристские по содержанию песни и марши, убогие по своей сути инструментальные и вокальные опусы; фальсифицируя историческое прошлое, национальные традиции, они «присваивали» себе классику и романтизм, извращали подлинное содержание музыки Бетховена и Вагнера. Была запрещена музыка Хиндемита, Вайля, Эйслера, Хартмана, композиторов нововенской школы, очень многое объявлялось «нежелательным». Некоторой части оставшихся на родине музыкантов удалось прожить эти годы в своеобразной «внутренней миграции» - они не исполнялись, их «не замечали». Один из примеров этого – жизнь Карла Орфа, современника Хиндемита, чья творческая зрелость наступила именно в 30-е годы. Сочинения Орфа этих лет получили распространение и известность только в послевоенное время.

Восстановление художественной культуры началось вскоре после падения «третьего рейха». В 1949 году была образована Германская Демократическая Республика, ставшая социалистическим государством. С образованием второго, капиталистического государства на немецкой земле, Федеративной Республики Германии, пути развития художественной культуры в них оказались различными. В конце 40-х годов в ГДР, на родину, возвратились многие эмигрировавшие при нацистах художники – Брехт и Эйслер, Дессау, Майер, Буттинг.

Музыкальное искусство ГДР представлено в 50-70-х годах композиторами разных поколений: Десау, Майера, Кохана, Гольдмана, Гейслера.

В 50-е годы ФРГ – один из центров музыкального авангардизма. Здесь живут и работают композиторы различных стилевых устремлений – Штокхаузен, Кагель, Эгк, Хартман, из более молодого поколения – Циммерман, Клеббе, Блахер – композиторы, близкие более традиционному направлению в современной музыке.

### **Пауль Хиндемит (1895 –1963)**

Пауль Хиндемит – выдающийся немецкий композитор XX века, крупнейший музыкальный просветитель, педагог, замечательный дирижёр. Хиндемит всегда стремился к демократизации искусства, старался сделать музыку доступной для широких масс слушателей. Наряду со сложными крупными сочинениями (оперы «Кардильяк», «Художник Матис», «Гармония мира», симфонии, балеты) он написал много хоровых произведений для любительских и детских коллективов, для различных музыкальных фестивалей. Музыка Хиндемита, яркая, современная, отмеченная оригинальностью мышления, остротой и свежестью гармонии, метrorитмическим разнообразием, глубоко народна в своей основе и опирается на традиции классической немецкой музыкальной культуры, и, прежде всего, Баха и Генделя, которые явились опорой для Хиндемита в духовно-этическом и музыкально-стилистическом отношении.

Одной из стилевых особенностей Хиндемита является его глубокий интерес к живому звучанию, тембру, краске инструмента или голоса.

Хоровая музыка Хиндемита разнообразна.

Это огромные хоровые массовые сцены в операх «Кардильяк», «Матис - художник» и тончайшее кружево хоров а'капелла на стихи Р. Рильке, или сложнейшие драматические «Мадригалы» на стихи Й. Вайнхебера; это масштабные сочинения – оратория «Бесконечное» (текст Г. Бенна), кантаты «Летят быстрые ангелы» (текст П. Клоделя), «Внезапно настанет день» (средневековый латинский текст), «Реквием» (текст У. Уитмена) и песни для хора мальчиков а'капелла, хоры на старинные немецкие тексты.

Хиндемит родился 16 ноября 1895 года в Ханау, получил музыкальное образование в консерватории Франкфурта-на-Майне, достиг высокого мастерства как скрипач и альтист и уже в начале 20-х годов был известен как самый талантливый и активный немецкий композитор молодого поколения. Самостоятельная библиография Хиндемита началась с того, что отец его, по профессии маляр, погиб на войне в 1915 году, оставив мать с тремя уже почти взрослыми детьми. Двадцатилетний Хиндемит в это время стал концертмейстером в оркестре Франкфуртской оперы, а через несколько лет организовал квартет, который прославился в поездках по всему миру под названием квартета Амара. Вскоре произведения Хиндемита начали издаваться виднейшим немецким музыкальным издательством Шотт в

Майнце, а в 1921 году имя Хиндемита стало широко известным благодаря Донаушенским фестивалям новой камерной музыки.

Хиндемит принадлежит к творцам большой тональной музыки века, давшим ей плодотворное новаторское развитие. Понять новизну этого направления современной музыки во многом помогает теоретическая концепция Хиндемита, изложенная в его «Руководстве по композиции».

Теория Хиндемита предлагает новую систему гармонии на основе 12-ступенной тональности, включающей и нетерцовые аккордовые образования. Но, в сущности, она является ладовой концепцией современной тональной полифонии.

«Тональный круг» Хиндемита, как и его 12-ступенная тональность, строится в порядке убывающего акустического родства по отношению к основному «до»: до – соль – фа – ля – ми – ми-бемоль – ля-бемоль – ре – си-бемоль – ре-бемоль – си – фа-диез. Таким образом, главная 12-ступенная полиладовая тональность Хиндемита служит «проекцией» по отношению к его тональной системе.

12-ступенная тональность объединяет в себе черты одноименных мажора и минора, и натуральных диатонических (пентатонических в том числе) ладов. Сам композитор так определяет ладовые качества своей хроматической 12-ступенной тональности:

«Хроматическая тональность в качестве основы не означает бессмысленную свободу. Всё, что находится в диатонике, по крайней мере, так же хорошо может быть выражено в хроматике, так как диатонические лады содержатся в хроматическом. Преимуществами тональных связей, аккордовых и гармонических отношений мы будем пользоваться также, как и раньше, мы только освобождаемся от оков, которые превращали в монотонный чёрно-белый отпечаток всё богатство нашего многокрасочного существования».

Это качество тональности Хиндемита, её своеобразная «модальность» – гибкие, непрерывные смены разных диатонических ладов, охватывающих в результате все хроматические ступени – является типическим в современном развитии тональной системы. Подобная 12-ступенная полиладовая (полидиатоническая) тональность, её черты и свойства наблюдаются в творчестве Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Бартока. Стремление к вечному и прочному в искусстве, так же как здоровый практицизм музыканта-универсала, заставляют Хиндемита «проецировать настоящее в прошлое» уже в первичном элементе композиции – теме. Опора на традиционные тематические типы – одна из типичных черт композитора.

Цитирование григорианских хоралов и старых народных песен, создание собственных тем, близких григорианскому духу острой ладовой архаикой и степенностью ритмического рисунка, наложило свой отпечаток на черты стиля композитора.

Характер таких тем – провозглашение, источником стилистического обновления в которых Хиндемит находит в способности лада и ритма резко обновляться, не утрачивая при этом первоначального архаического колорита; в



особой плавности развёртывания мелодии, исключаяющей возможность внутритематического контраста.

Не пренебрегает Хиндемит и романтическими типами выразительности. Об этом говорят его плавные песенно-ариозные пасторали или, с другой стороны, драматические, насыщенные напряжённой интерваликой монологи, диапазон которых простирается от дьявольских заклинаний («Искушения святого Антония») до сдержанно-суровых соло и похоронных маршей.

Песенность Хиндемит мыслит как и как средство и как цель композиции. Можно заметить, что песенные мелодии не только открывают композиции Хиндемита, но и являются нередко финалом, идейно-смысловым итогом развития цикла.

Хиндемит-теоретик не перестаёт уповать на централизующую силу тональности, которую он мыслит действующей повсеместно. Между тем в его музыке она очень часто не имеет тонального значения, активно заявляя о себе лишь на границах построений.

Значительный интерес представляет цикл хоровых поэм Хиндемита на тексты оригинальных французских поэм немецкого поэта-символиста Р.Рильке. Прекрасные лирико-философские стихи поэта воплощены в музыке с необычайной тонкостью и изяществом.

Романтический цикл Хиндемита, состоящий из шести хоровых миниатюр («Лань», «Лебедь», «Если всё проходит», «Весна», «Зимой», «Фруктовый сад»), отличается линейным голосоведением, современным музыкальным языком и отражает черты стиля неоклассицизма в творчестве Хиндемита.

Светлая созерцательность, живописная и поэтическая картинность – образы леса и красоты природы – таково общее настроение хора «Лань».

Преобладающий вид фактурного изложения в хоре довольно прост – в основном это хорально-гармонический склад с небольшими вкраплениями имитационности в середине хора. Однако даже в условиях относительной стабильности и простоты ткани возникает ряд интересных соотношений между гармонически-интонационной структурой, с одной стороны, конкретным формированием отдельных линий ткани, выдвижением этих линий в качестве рельефа или фона в складе, с другой стороны, и, наконец, ритмическим строением многоголосия.

Важнейшей особенностью музыкального языка хора является яркое использование Хиндемитом средств богато развитой диатоники ля-мажора. Особенно ярко выделяются оригинальные квартовые гармонии Хиндемита, звучащие пустовато и вместе с тем удивительно прозрачно. Так организуется первая координата фактуры – вертикаль.

Горизонталь, вторая фактурная координата, принимает в создании этого свежего гармонического колорита деятельное участие. В каждой из линий развивается интонационная сфера диатонического ля-мажора, в этом смысле они все как бы стремятся к единому центру, выполняют общую функцию, формирующую гармонический язык. Однако конкретное выражение этого стремления принципиально различно у каждого голоса, и с этой точки зрения они глубоко индивидуальны. Именно эта индивидуализация линий в пределах

создания единого, не контрастного в эмоциональном отношении образа, и является той художественной причиной, которая порождает внутреннее многообразие и богатство внешне простой фактуры хора.

Благодаря широкой мелодичности верхнего голоса, он становится ведущим в общем ансамбле. Выявляется рельефный план – верхний голос, бас оказывается на втором плане как менее индивидуализированный, наконец, положение фона занимают средние голоса.

В итоге формируется многообразное звучание диатоники четырёхголосного хора, где, словно в многоцветном орнаменте, переплетаются различные линии отдельных голосов.

Текстом хоровой миниатюры «Лебедь» является оригинальная поэма, в которой отобразён один из главных мотивов в творчестве Рильке – мотив зеркала и зеркального отражения, часто обыгрываемый и используемый поэтом в разных целях. Часто Рильке подчёркивал при этом эфемерность хрупкого мира отражений, экзотичность и красоту. В оригинальной поэме «Лебедь» тема зеркала переплетается с ощущением бездонной таинственности и загадочности. Прекрасно передан характер этой поэмы в русском переводе С.Вольского:

Взгляни, как лебедь плывёт,  
Самим собой любуясь,  
Отражённый гладью вод.  
Вот так в душе иногда  
Плывёт любимой образ.  
Он светлое счастье несёт  
Всем нашим снам и мечтам.  
Как по реке плывёт он к нам,  
Ночной порой плывёт, порою весенней.  
Он весь воплощенье тревоги  
И надежды, сладких снов и сомнений.

Это светлая, живописная и поэтическая картинность, передаваемая композитором, в «прозрачности» фактуры, в преобладании тихой динамики с частым использованием подвижных нюансов, олицетворяющих зыбкость и изменчивость отражения образов в человеческой душе. Медленный темп и паузы придают хору воздушность и лёгкость в создании прекрасного образа.

Мелодии хоров цикла опираются на изысканные гармонии, неожиданно меняющиеся, как блики света. Часто голоса движутся параллельными квинтами и квартами, что придаёт особую остроту звучания.

Хоры Хиндемита по праву входят в сокровищницу хоровой музыкальной литературы и изучение их помогает исследованию особенностей музыкальной драматургии XX века. Они дают прекрасный материал для раздумий о путях развития современной музыки.

## Карл Орф (1895 – 1982)

Карл Орф – немецкий композитор, дирижёр и педагог XX столетия. Музыкальное воспитание и театр – вот два основных направления его деятельности. Педагогический опыт (композитор почти двадцать лет работал в специальной школе музыки и танца в Зальцбурге) Орф обобщил в пятитомном сочинении «Музыка для детей и юношества». Совместно с немецким мастером Карлом Мендлером Орф создал специальный доступный инструментарий для детей (особые ксилофоны, металлофоны и другие инструменты), позволяющий ввести элементарное музицирование на всех ступенях обучения детей музыке. Эта педагогическая система популярна во многих странах мира.

Карл Орф родился в Мюнхене в 1895 году и умер в том же городе в 1982 году.

Орф – «человек театра», и в этом его отличие от «обычного» композитора, который едва ли почувствовал бы себя на своём месте, оказавшись на сцене в качестве актёра. Орф же блестяще справлялся не только с актёрской, но и с режиссёрской задачей. Все свои пьесы без исключения композитор создавал, имея в виду актёра особого рода – «танцующего мима», универсального артиста, способного и петь, и участвовать в пантомиме, и даже быть акробатом. Именно он должен был воссоздать цветущие идиллические картины «Кармина Бурана», лирическую трагедию «Катулли кармина», величественное свадебное шествие «Триумф Афродиты», иронический пафос «Луны».

Орф был непоколебимо уверен в том, что время воспитанных односторонне воспитанных певцов, танцоров, актёров драмы, чтецов прошло, что искусство будущего потребует артистической универсальностью, которая вообще заложена в природе человеческих способностей.

Истинную школу композиции Орф прошёл не в Мюнхенской музыкальной академии, где учился некоторое время, а в драматическом театре. Орф считает местом своих первых и решающих музыкально-сценических открытий мюнхенский театр «Каммершпиле», а его знаменитого в то время режиссёра Отто Фалькенберга признаёт для себя одним из главных авторитетов.

В юношеские годы Орф сочинил несколько оперных фрагментов в духе Дебюсси или в подражание Рихарду Штраусу. Позже, молодой капельмейстер драматического театра никогда не возвращался к жанру традиционной оперы. Сам Орф стал значительной фигурой немецкого театра лишь в 30-е годы.

Орф нашёл специфический театральный жанр где-то на границе между оперой и ораторией, оперой и драмой, жанр, в котором, как в древнегреческой трагедии, музыка целиком зависит от декламации и движения актёров на сцене, а часто и вовсе отступает на второй план в интересах цельности спектакля.

Наступившая в Германии политическая и культурная реакция в значительной мере ограничила возможности дальнейшего развития идей композитора и особенно применения их на практике. И всё же решающее событие его творческой биографии – премьера «Кармина Бурана» - произошло именно в 1937 году. Музыка этого сочинения воспринималась публикой и приветствовалась как оппозиция господствующей эстетике. Символическое «Колесо Фортуны», занимавшее всю сцену и определявшее также основную музыкальную идею произведения, напоминало недвусмысленно о том, как быстро сменяются в жизни счастье и несчастье, удача и неудача, власть и полная утрата власти. Производит сильнейшее впечатление нарочитая простота используемых композитором музыкальных средств. Но эта простота свидетельствует не о бедности мелодического и гармонического мышления, а скрывает в себе новый, ещё не вполне определившийся принцип переосмысления традиционной системы композиции.

Было, однако, совершенно ясно, что музыка в этом задуманном для сцены произведении выступала на равных правах со зрелищной стороной и на большее не претендовала. Композитор намеренно строго ограничивал в себе «чистого» музыканта.

Всеобщий интерес к архаическим формам культуры, обращение к народному и простому определяется поисками истинного в давно прошедшем.

Воскрешение греческой классики, в том числе и в творчестве Орфа, истолковывается как акция спасения культуры от разрушения и хаоса.

### *«Кармина Бурана»*

Фортуны колесо вертеться не устанет:

Низвергнут буду я с высот уничижённый;

Тем временем другой – возвысится, воспрянет,

Всё тем же колесом к высотам вознесённый

(Из средневекового песенника «Carmina Burana»).

В сценической кантате «Кармина Бурана» проявился неугасающий интерес композитора к культуре прошедших веков. Здесь Орф нашёл «свой» жанр – синтез оратории-кантаты, оперы, драматического спектакля, хореографии; здесь определились и важные особенности его музыкального языка.

«Кармина Бурана» родилась на основе средневекового литературного памятника. Рукописный сборник XIII века был найден в 1803 году в архиве одного из старинных монастырей в предгорьях баварских Альп (название места на старобаварском наречии «Beugen» в переводе на латынь - «Burana») и в 1847 году опубликован. В его примерно 450 текстах сочно и ярко отражена жизнь средневекового человека. Здесь предстали все её стороны; далёкий от XX – XIII век раскрывался перед читателем во всей естественности и жизненности, вне догм и схем.

В сборнике два раздела: в первом представлены стихи на моральные и религиозные темы, а также мистерии; во втором – любовные, застольные,

развлекательные. Есть тут и сатирические, и иронические, и пародийные. Авторами этих стихов были большей частью ваганты – своего рода средневековая богема, состоящая из беглых монахов, школяров монастырских школ, студентов университетов, кочующих из города в город, - их называли «бродягами». Эта поэзия имела антицерковный характер, но многие стихи сборника были и религиозного содержания.

Орф взял для кантаты 24 фрагмента (в основном из второго раздела сборника), объединив их в трёхчастную композицию. Орф назвал это произведение «сценической кантатой». Он мыслил «Кармина Бурана» как единство музыкального и пластического. Только в сочетании со сценической картинностью, считает он, может быть достигнута полнота художественного впечатления. Поэтому исполнитель кантаты - «танцующий хор». От смутных любовных мечтаний развитие ведёт к гимну в честь любви. В эту линию (от первой части к третьей) включена контрастная вторая часть – картина бесшабашного кутежа. Композитор свободно подошёл к текстам, меняя местами куплеты, сокращая их, чтобы подчеркнуть и проявить единую линию развития. Но он сохранил и образный строй, и лексику. Тексты кантаты частично латинские (так называемая «вульгарная» средневековая латынь), частично старонемецкие и кое-где – старофранцузские.

Широка музыкально-жанровая основа кантаты – архаические народные напевы, церковное пение, «классическая оперная ария», остро рифмованная, вполне современная песня. «Кармина Бурана» исполняется большим оркестром (как всегда у Орфа, с увеличенной группой ударных), большим смешанным хором и хором мальчиков, солистами. Богатые исполнительские возможности Орф использует многообразно, создавая камерные составы, всегда новые, комбинируя голоса и инструменты. Контрастное чередование номеров сочетается с музыкальным обрамлением всей кантаты (№1 повторен в конце, в №25), и это – внешний признак композиционного единства. Каждый номер имеет свой неповторный облик: дифференцирован и ритм, и мелодический язык, и тембры. Все номера внутри каждой из трёх частей следуют друг за другом без перерыва.

Пролог кантаты создаёт типичный для средневекового искусства образ – «Колесо Фортуны». Это изображение было помещено на обложке рукописи. Два его хоровых номера связаны общим содержанием (№1 – «О, Фортуна, ты изменчива, как луна», №2 – «Оплакиваю раны, нанесённые мне судьбой»). Музыка и текст пролога суровы – они олицетворяют неотвратимость рока. Звучность хора и оркестра всей своей мощью «обрушивается» на слушателя. Скупая мелодия складывается из кратких единообразных попевок архаического происхождения; жёсткое звучание латинских слов (скандирование каждого слога) приобретает заклинательный характер. В прологе нет интонационного развития, и именно в неумолимой повторяемости заключен «роковой» смысл.

Повторность выдержана и в масштабах форм (повтор куплетов). Но в последнем куплете Орф даёт «динамический взрыв», не изменяя самой

музыки: увеличены число партий в оркестре, сила звучания в хоре, причём сопрановая партия поднимается на октаву выше.

Уже в первом номере заключены важные особенности художественного метода и стиля Орфа. Содержание выдержано в эпически-обобщённой форме, оно словно отвлечено от всего личного, субъективного. В музыке хора одним из самых сильных средств выразительности явилась остинатность ритма; с ней сочетается повторяемость мелодических попевок. Единый ритмический каркас, скрепляющий все голоса оркестра и хора, приобретает основополагающее значение. В оркестре преобладает ударное начало.

Итак, Пролог осуществляет одновременно две важные функции: определяет идейно-смысловое значение в кантате образа Фортуны, властвующей над человеческой жизнью, и задаёт особые параметры стиля произведения, которое Орф считал началом своего «собрания сочинений».

Первая часть кантаты – «Раннею весной» (№3 - №10) и состоит из двух разделов (второй, с №6 – 10, называется «На поляне»). Сменяют друг друга пейзажи, пляски, хороводы. От чистого и светлого созерцания музыка идёт к упоению весной, к апофеозу радости. Номера этой части исполняются и всем хором, и малым хором (№3, частично №9), и только солистом (№2), и солистом с хором (№8), и одним оркестром (№6). Хор выступает только группами – то низкие, то высокие голоса; чистоту и свежесть звучания хора усиливают тембры челесты и флейт; текучесть мелодики, интонация «раскачивания», вариантность попевок внутри фразы, натуральный лад, диатоника говорят об архаическом характере этих мелодий, приближающихся к народным обрядовым песням. После эпической шири пролога тонкая камерность и акварельность этого хора поражают слух неожиданностью.

Вторая часть названа «В таверне». Её четыре номера рисуют совсем иную сторону жизни – пьяную оргию, разгул: «Ношусь я, как корабль без кормчего, как перелётная птица по воздушным дорогам» (слова из №11, из «Исповеди» Архипоэта Кёльнского – реального лица, поэта, чьи стихи вошли в рукописный сборник); «Мы пьём, веселясь душою, хоть и порицают нас со всех сторон, говоря, что останемся мы нищими» (из №14, хора гуляк). В текстах, избранных Орфом для этой части, звучит протест против ханжеских норм средневековой морали, воссоздан дух «вольной жизни» неимущей бродяжнической братии.

Истоки мелодики этих номеров кантаты находятся уже не в старинной народной музыке, а в церковной литании (католическая молитва о помиловании), в классической опере, даже в современной Орфу песне. Соло баритона, «Плач жареного лебедя», речитация баритона, хор гуляк – вот номера этой части.

Третья часть, резко контрастная второй, по смыслу продолжает первую. Её название переводят как «Суд любви», но на старофранцузском языке оно означает скорее «куртуазное общество рыцарей и дам».

В её десяти номерах развитие идёт «ступенчато» - к высокой экстатической кульминации.

Первые три номера («Любовь летает повсюду», «И день и ночь, и всё мне ненавистно», «Стояла девушка»), красочные, изысканные, создают тонкие лирические образы. №№20, 22 полны безудержной энергии и натиска, а ансамблевый №19 и сольный №21 словно «сдерживают» общее нарастание. А номер – «Любимый мой» (№23), подготавливает кульминацию.

Хор №24 – апофеоз любви. По тексту это гимн Елене (античный идеал красоты) и Бланшфлер (героиня рыцарских романов – средневековый идеал). Триумфально звучит полный хор аккордового склада, поддержанный всем оркестром. Его тема, эпически напевная и широкая, идёт крупными длительностями. Это венец кантаты.

Однако «славление» внезапно омрачается вторгающимся первым хором – «О, Фортуна». Образ судьбы должен, казалось бы, «погасить» яркий свет торжествующего гимна любви: жизнь подчиняется принципу «вращающегося колеса», судьба – владычица мира, радость и счастье всегда сменяются бедами и печалью. Но стихия жизни и любви передана так захватывающе, образы, предшествующие хору №25, столь многокрасочны, что они остаются доминирующими в восприятии слушателя. На чаше весов перевешивает вера в прекрасное – в то, что в человеке вечно неподвластно времени.

\*\*\*

Эволюция музыкальной культуры XIX в ряде стран Западной Европы проходит через этап, который был назван современниками новым Возрождением. Таковы движения Risorgimento в Италии, Renouveau во Франции, Renacimiento в Испании и Renaissance в Англии. Хронологически они протекали почти одновременно: это – последняя треть XIX столетия во Франции и два десятилетия на рубеже XX века в Испании и Англии.

Содержание движений было различным, так как различными были причины, обусловившие вступление школ в этот период. Итальянская и французская музыка (вместе с австро-немецкой) составляла основной массив европейской музыкальной культуры: развитие профессиональных композиторских школ носило там непрерывно-поступательный характер, тогда как испанская и английская – старые национальные школы, расширившие своим возрождением горизонт европейской музыки XIX века – вновь выдвинулись после длительного перерыва.

В течение XVI – XVII столетий Англия – великая держава, переживающая классическую эпоху Ренессанса. Именно в это время сложились богатые национальные традиции композиторских школ, под которым и протекал период их обновлённого формирования на грани XIX – XX веков. Итак, Ренессанс XVI и XVII столетий, двухсотлетний перерыв и новое Возрождение с конца XIX века – таковы главные вехи пути профессиональной музыкальной культуры Англии.

Общеизвестна новаторская инициатива Англии в области драматического театра, который здесь впервые в Европе стал общенародным. В музыке Англии наблюдался сравнительно ранний и необычайно плодотворный контакт профессиональной и народной культур.

Англия – страна богатейших традиций хоровой любительской культуры. Это – огромный низовой пласт, корнями уходящий в народное крестьянское многоголосное пение, проходящий сквозь городскую песенную культуру Средневековья и Ренессанса, тесно соприкасающийся с творчеством Пёрселла и Генделя.

В XVIII и XIX веках расцвет хоровых любительских обществ и клубов свидетельствует о продолжающейся активной жизни этой традиции. С 1715 года в городах страны проводятся хоровые празднества, в дни которых любительские хоры объединяются с профессиональными для исполнения ораторий Генделя. На всём протяжении XVIII века музыкальная жизнь в Англии проявлялась главным образом в организации хоровых фестивалей. Своего зенита достигло это движение в XIX веке. Развитию хорового любительского движения способствовала система упрощённого нотного письма – «соль-фа нотация», которую к концу XIX века ввели во всех общеобразовательных школах. Столь же широким потоком приходит хоровое любительское пение и к XX веку.

Конец XIX века принёс с собой и новое открытие народного творчества. Фольклорное движение стало важным фактором дальнейшего музыкального развития страны. Оно носило пропагандистский характер. Очагами и проводниками идей движения становились хоровые общества и клубы. Появляются многочисленные песенные сборники, содержащие обработки народных мелодий, переложения их для домашнего музицирования и аранжировки для школ, клубов и хоровых обществ. Репертуар быстро был освоен, и вскоре «певцы стали наследниками собирателей народной песни». – Так слились два потока, любительское и фольклорное движение, определив своеобразие музыкальной жизни Англии начала XX века. Здесь же находится и точка пересечения их с композиторским творчеством.

Интерес к фольклору разбужен активной работой собирателей, и композиторы обращаются к народной песне. Появляются сюиты, рапсодии на народные темы, характерные для становления национальной школы. Композиторская школа Англии после двухвекового застоя и упадка за полвека прошла значительные этапы своего обновлённого формирования. Английская музыка словно навёрстывала упущенное: она стремилась восстановить свой творческий авторитет в разных направлениях. Но перед ней вставали две, казалось бы взаимоисключающие друг друга задачи. Первая рождена естественным желанием композиторской школы, долгие годы находившейся под воздействием почти исключительно национальных традиций – ощутить свою почву под ногами, уберечь и оградить своё национальное достояние.

Вторая тенденция вызвана необходимостью усвоить современный опыт передовых европейских школ, в первую очередь в сфере выразительных средств. Специфичность положения английской композиторской школы заключалось в том, что вопросы эти решались ею на рубеже XIX – XX веков – в то время, когда эволюция европейского музыкального искусства приобрела дотоле необычный, сложный характер. Первая мировая война потрясла Европу. Чудовищные разрушения, огромные и бессмысленные человеческие



жертвы. Поколение молодых людей, физически и духовно искалеченных – «потерянное поколение». Вслед за войной – Октябрьская революция, знаменовавшая новый этап мировой истории. Затем – тяжкие годы экономического кризиса. В сферу духовной жизни вовлечён новый круг идей, проблем, которые было необходимо осознать. Пересмотреть картину мира, взглянуть на мир по-новому, ощутить связанность людей разных стран – стремления эти характерны для духовной жизни европейских народов.

И появление Бриттена в это время закономерно: полувековое развитие английской музыки ведёт к этой высшей точке. Бриттен – художник нового, военного времени. И показательно, что именно в острокризисные, военные 40-е годы он пытается осознать свою миссию национального художника, осмыслить своё назначение.

Он погружается в решение теоретических задач, стоящих перед национальной композиторской школой, с тем, чтобы выработать свои взгляды. Для него центральной становится проблема сочетания в музыке национально самобытного и современного. Все проявления творческой жизни композитора неразрывно связаны с современностью. Но столь же интенсивно живёт в его искусстве тесная связь с английской культурой. Ни в одном своём произведении этот современный композитор не утрачивает черт национальной самобытности. В таком синтезе, в таком органическом единстве и заключено высшее достижение английской школы XX века: с музыкой Бриттена, ставшей эпицентром эпохи нового музыкального Возрождения страны, она вновь получила мировое признание.

### **Бенджамин Бриттен (1913 – 1976)**

Бриттен родился в 1913 году на Восточном побережье Англии. Композиторский талант Бриттена проявился очень рано, его путь к зрелости можно назвать моцартовским. К 14-ти годам он был автором многих произведений: десяти фортепианных сонат, шести струнных квартетов, трёх сюит для фортепиано, оратории, двенадцати песен. Музыкальными занятиями поначалу руководила мать – пианистка, певица, секретарь местного хорового общества. Затем учится играть на альте. С 1930 – 1933 года Бриттен учится в Королевском колледже музыки. Первые шаги Бриттена в музыке обнаруживают его основные качества: импульсивность, отзывчивость натуры и творческую активность, быстроту работы и плодовитость, создающие впечатление необычайной лёгкости процесса сочинения, тщательность выполнения работы, постоянное стремление к техническому совершенству.

Для произведений 30-х годов характерны поиски собственной манеры выражения поначалу в пределах относительно малых форм, но в разных жанрах и с различными исполнительскими составами. Музыка Пёрселла стала для Бриттена творческим источником, к которому он постоянно обращался на протяжении своего пути. Такими произведениями являются симфонические и камерные произведения.

Интенсивно формируется бриттеновский стиль в вокальной музыке этого периода – хоровые вариации а cappella «Родился мальчик» (1933) – уже примечателен.

Жанр произведения восходит к манере средневекового Рождественского пения. Поэтической основой сочинения послужили тексты, в основном – анонимные XV – XVI веков, взятые из двух старых популярных в Англии сборников рождественских песен – кэрол: Оксфордской книги кэрол и Собрания древних английских христианских кэрол. Оригинальна и форма, объединяющая в цикл семь песен, – тема и шесть вариаций. Темой является песня. Её интонационно-мелодическое зерно заключается в широко распетой трихордовой попевке. Каждая строфа завершается яркими возгласами «Аллилуйя». Исполняется тема смешанным хором и хором мальчиков в единстве. Вариации же разножанровы и разномасштабны: I, II, и IV можно назвать песнями; III, V и VI выходят за пределы жанра песни.

Первая вариация – колыбельная (для рождённого мальчика - Иисуса). Хоровая масса здесь расслаивается (участвует полный смешанный хор и хор мальчиков). Мелодия выдержана в колыбельном ритме, в результате чего получается ощущение лёгкого покачивания.

Вторая вариация – «Ирод». Эта рождественская песня скерцозна: переменный размер (3/4, 6/8) и активно движущаяся мелодия, прерываемая синкопированными возгласами «Noel», яркие динамические контрасты (песня звучит на piano, а возгласы – на fortissimo). Возгласы, то доносясь издали, то врываясь резкими криками, создают эффект эхо, характерный для обрядовых песен (веснянок, колядок) и для образцов старинной хоровой полифонической песни (например, «Эхо» Орландо Лассо).

Следующую, III вариацию уже нельзя назвать песней. Величественное звучание неторопливо сменяющих друг друга аккордов вводит в круг образов, близких более крупным жанрам. И интерлюдией между каждой аккордовой фразой является снова возглас – теперь детскими голосами («Jesu»). Прозрачной чистотой и светом этот одноголосный напев контрастирует массивной густоте хорового звучания, снимая при этом аккордовое напряжение.

Четвёртая вариация имеет характер танца-шествия: сначала её зачин доносится словно бы издали. Динамический план воспроизводит появление и удаление праздничной толпы, торжественно шествующей в праздник рождества. Позднее такой же приём Бриттен применит в «Обряде кэрол».

Пятая вариация – «В холоде зимы» - написана на стихи Кристины Россетти (поэтессы, которая была сестрой поэта, художника Данте Габриэля Россетти) и анонимный текст XV века. В песне Бриттена два стихотворения образуют контрапункт: в первом – мрачный зимний пейзаж с «морозным ветром, как стон», «тяжёлой землёй, как железо», «водой, как камень»; во втором, анонимном тексте – в форме и тоне детски наивной песенки-считалки говорится:

Он был обнажён сверху и снизу  
И положён в землю сада,

В земле сада был зал, обвешанный пурпуром и мантией,  
В зале была кровать, увешанная золотом таким красным,  
В кровати лежал рыцарь.  
Его раны кровоточили, день и ночь,  
У ложа преклонила колени дева,  
И она плакала и день, и ночь.  
И у той постели стоял камень.  
«Тело Господне» - написано на нём.

Женский хор поёт о мраке зимы – «снег падал, снег на снег, снег на снег». Фразы с широкими интервальными ходами передают оцепенение, полностью лишены экспрессии. «Эхо» широко расположенных голосов, подхватывающих последние слова, усиливает впечатление скованности; все фразы и мотивы застывают на последнем звуке. И на этом фоне голоса мальчиков будто издали приносят песню. Её напев, куплетное строение, переменная ладовость близки английским народным песням. Детская мелодия исчезает, и в заключении робко звучат мотивы со словами «холод», «зима», «снег», «на снег».

Последняя вариация – финал цикла, «Рождество!». В ней восстанавливается праздничная атмосфера рождественского обряда. Снова вторгаются звонкие кличи, подобные кратенькому припеву.

В вариации – три эпизода и повторяющийся рефрен. Рефрен написан в форме вариации на первую часть цикла. Первый эпизод – в духе народной песни, напоминает песенные вариации цикла. Второй – «Hosanna». На фоне скороговорки звучит квинтовый призывный клич. В огромном нарастании рефрена – хоровая партитура становится девятиголосной – приветственные кличи достигают своего апогея и звучит кода – «Glory» - вбирает в себя весь интонационный материал цикла. Основной хоровой массив поёт тему в её подлинном, первоначальном звучании.

Вариационный цикл «Родился мальчик», помеченный опусом 3, удивляет мастерством, с которым молодой композитор владеет хоровой массой.

Каталог произведений Бриттена говорит о том, что его первые вокальные работы были хоровыми. Это – разрозненные детские песни, цикл из трёх двухголосных песен на стихи Уолтера де ла Мэра (1932), цикл из двух тетрадей по шести песен «После полудня в пятницу» (1934), антем «Гимн Деве» на анонимный текст XIV века (1930), написанный в песенной, куплетно-вариационной форме, выше рассмотренные хоровые вариации, две песни для смешанного хора (1933) и, наконец, «Te Deum» для смешанного хора, органа и детского голоса соло (1935).

Ещё одним примечательным циклом для хора является «Пять песен цветов» (1950). Тут вновь претворяются стихотворения английских поэтов: Херрика, Крэбба, Клэра, анонимной «Баллады зелёной ракушки». «Нарциссы», «Последовательность четырёх прекрасных месяцев», «Болотные цветы», «Вечерний первоцвет», «Баллада о зелёном ракушнике» - таковы названия

хоров этого цикла. Тема цветов перекликается здесь с символистской эстетикой, в которой образ цветов играл очень большую роль. Хоры цикла представляют собой образцы тончайшей акварельной звукописи и воссоздают традицию английского мадригала XVII века, в русле которой выдержаны и образы этого цикла, тяготеющие к светлой пасторальности.

Среди хоровых произведений Бриттена есть произведения, написанные специально для детских голосов. Это «Короткая месса» для хора мальчиков, «Весенняя симфония», где со смешанным хором поют и дети, и, конечно «Обряд Кэрол» (1942).

«Обряд кэрол» написан для хора мальчиков и арфы.

Тексты преимущественно анонимные средневековые кэрол, а также поэмы Роберта Саусвелла, Уильяма Корниша. Этот цикл может быть рассмотрен как своего рода продолжение «Родился мальчик». Но он более камерный. Изобретательность Бриттена проявляется здесь в многочисленных канонах разного рода. Обрамляет «Обряд кэрол» точно повторенная часть в духе григорианского песнопения (первая – «Процессия», одиннадцатая – «Уход»). Каждая часть – миниатюра. Игровой скерцозный характер имеют вторая («Добро пожаловать»), шестая («Это маленькое дитя») и девятая («Гимн Весне») песни; в духе колыбельной звучит четвёртая часть.

В своём творчестве композитор всегда опирался на классическое наследие и соединил традиции с современным музыкальным языком, чертами разных стилевых течений: неоклассицизма и экспрессионизма.

---

*Ключевые понятия:*

неоклассицизм, экспрессионизм, додекафония.

*Вопросы по теме:*

- 1) Новые художественные течения в культурной жизни Германии первой половины XX века.
- 2) Пауль Хиндемит – композитор, музыкальный просветитель, дирижёр.
- 3) Карл Орф – композитор, педагог; основные направления его деятельности.
- 4) Бенджамин Бриттен – основоположник новой английской национальной композиторской школы.

*Литература:*

Левая Т.Т. Пауль Хиндемит. М.: Музыка, 1974.– 368 с.

Леонтьева О.Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1984.– 334с.

Ковнацкая Л.Г. Б. Бриттен. М.: Советский композитор, 1974.– 392 с.