Иоганн Себастьян Бах
1685 – 1750

Йозеф Гайдн
1732 – 1809

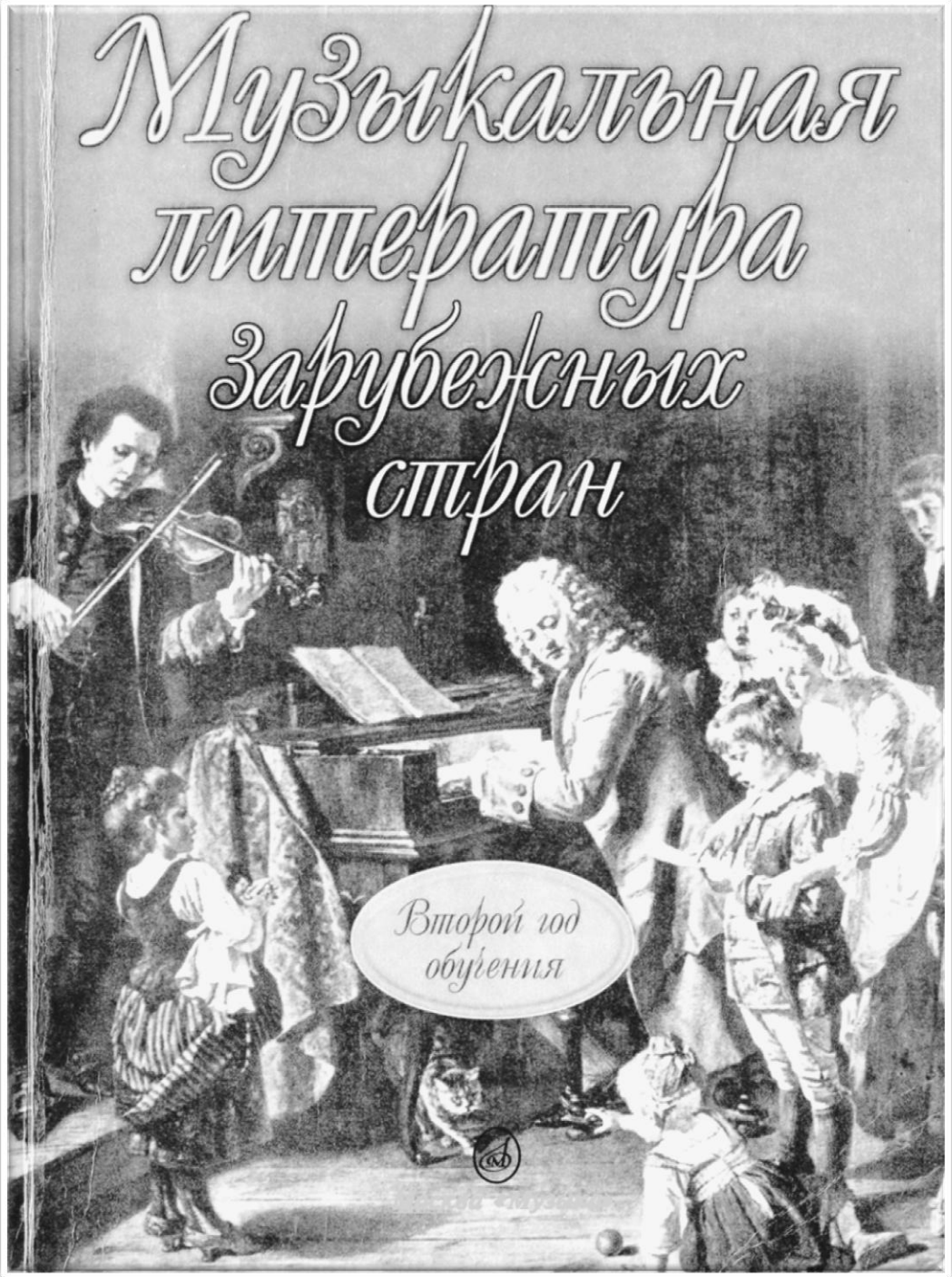
Вольфганг Амадей Моцарт
1756 – 1791

Людвиг ван Бетховен
1770 - 1827

Франц Шуберт
1797 – 1828

Фридерик Шопен
1810 – 1949

В.Н.Брянцева



Введение

Музыка от древних времен до И. С. Баха

Дорогие ребята! В прошлом году у вас уже были уроки музыкальной литературы. На них шла речь об основных элементах музыкального языка, о некоторых музыкальных формах и жанрах, о выразительных и изобразительных возможностях музыки, об оркестре. При этом разговор свободно велся о самых разных эпохах — то о древности, то о современности, то возвращаясь к менее или более далеким от нас столетиям. А теперь пришла пора знакомиться с музыкальной литературой в хронологически последовательном — историческом — порядке[1].

Какими путями дошли до нас сведения о музыке Древнего мира

Производя раскопки, ученые-археологи нашли простейшие по устройству музыкальные инструменты (например, духовые — кости животных с просверленными отверстиями) и определили, что они сделаны около сорока тысяч лет тому назад. Следовательно, уже тогда существовало музыкальное искусство. После того как в 1877 году был изобретен фонограф — первый аппарат для механической записи и воспроизведения звука, музыканты-исследователи стали совершать путешествия в те уголки земного шара, где у некоторых племен еще сохранился первобытный жизненный уклад. От представителей таких племен с помощью фонографа они сделали записи образцов пения и инструментальных наигрышей. Но подобные записи дают, конечно, лишь приблизительное представление о том, какой была музыка в те незапамятные времена.

[1] Слово «хронология» (оно означает «последовательность исторических событий во времени») происходит от двух греческих слов – «хронос» («время») и «логос» («учение»).

Сведения о ней становятся все более обильными примерно с X века до нашей эры. Развивается изобразительное искусство — и художники изображают музыкантов, которые сопровождают пением и игрой на инструментах религиозные обряды, военные походы, охоту, торжественные шествия, танцы. Такие изображения сохранились, в частности, на стенах храмов и найденных при раскопках керамических вазах. Появляется письменность — и авторы рукописей вносят в них поэтические тексты песен и гимнов, сообщают интересные сведения о музыкальной жизни. Со временем писатели уделяют немало внимания философским рассуждениям о музыке, о ее важной общественной, в том числе воспитательной роли, а также теоретическому изучению элементов ее языка.

Больше всего подобных сведений сохранилось о музыке в некоторых странах Древнего мира, например в Древнем Китае, Древней Индии, Древнем Египте, особенно много в так называемых античных странах — Древней Греции и Древнем Риме, где были заложены основы европейской культуры[2].

О музыке в Древней Греции

Убедительным доказательством великой культурно-исторической роли античности служит то, что в Древней Греции в VIII веке до нашей эры родились общественные спортивные состязания — Олимпийские игры. А двумя веками позднее там начали проводить музыкальные состязания — Пифийские игры, которые можно считать далекими предками современных конкурсов. Пифийские игры проходили при храме, построенном в честь покровителя искусств, бога солнца и света Аполлона. Согласно мифам, он, победив чудовищного змея Пифона, сам учредил эти игры. Известно, что однажды на них одержал победу Саккад из Аргоса, сыграв на авлосе, духовом инструменте, близком к гобою, программную пьесу о борьбе Аполлона, с Пифоном,

Для древнегреческой музыки была характерная связь с поэзией, танцем, театром. Нараспев сказывались героические эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея», приписываемые легендарному поэту Гомеру. Певцы обычно были, подобно мифологическому Орфею, авторами и поэтического текста, и музыки и сами аккомпанировали себе на лире. На празднествах исполнялись хоровые танцевальные песни с пантомимическими жестами. В древнегреческих трагедиях и комедиях большая роль принадлежала хору: он комментировал действие, выражал отношение к

[2] Латинское слово «antiguus» означает «древний». Производное от него определение «античный» относится к истории и культуре Древней Греции и Древнего Рима.

поступкам героев.

Современные музыковеды располагают определёнными сведениями о музыке в Древнем мире и тем не менее завидуют историкам других искусств. Ибо сохранилось большое количество великолепных памятников древней архитектуры, древнего изобразительного искусства, особенно скульптуры, обнаружено немало рукописей с текстами трагедий и комедий великих античных драматургов. Но музыкальные произведения, созданные в те же эпохи и даже значительно позднее, остаются для нас, по существу, неизвестными.

Почему так случилось? Дело в том, что изобрести достаточно точную и удобную систему нотной записи (нотацию), ту, которой каждый из вас овладел, еще только начиная учиться музыке, оказалось очень трудной задачей. Чтобы ее решить, потребовалось много столетий. Правда, древние греки изобрели буквенную нотацию. Они обозначали ступени музыкальных ладов определенными буквами алфавита. Но ритмические значки (из черточек) добавляли не всегда. Лишь в середине XIX века нашей эры ученые разгадали наконец секреты этой нотации. Однако если соотношение звуков по высоте в древнегреческих музыкальных рукописях они смогли расшифровать точно, то соотношение по длительности — только приблизительно. Да и таких рукописей найдено совсем немного, и они содержат записи всего нескольких одноголосных произведений (например, гимнов) и чаще — их отрывков.

Вопросы и задания

1. Когда были сделаны, по мнению ученых, древнейшие музыкальные инструменты? О чем это говорит?
2. Что такое фонограф, когда он был изобретен и как стали его использовать исследователи?
3. О музыке каких стран Древнего мира сохранилось больше всего сведений? Определите по карте — вокруг какого моря были расположены три такие страны.
4. Когда и где стали проводиться древние музыкальные состязания — Пифийские игры?
5. С какими искусствами была тесно связана музыка в Древней Греции?
6. Какую нотацию изобрели древние греки? В чем она неточна?

Как была создана удобная нотация

В Средние века (началом этого исторического периода считают VI век нашей эры) буквенная нотация была почти забыта. В ней не было достаточной наглядности. Поэтому музыканты долго пользовались вспомогательными значками-подсказками. Эти значки помещались над словами песнопений и обозначали либо отдельные звуки, либо их небольшие группы. Они не указывали точного соотношения звуков ни по высоте, ни по длительности. Зато своим начертанием они напоминали о направлении движения мелодии исполнителям, которые знали ее наизусть и передавали от одного поколения к другому.

В странах Западной и Центральной Европы, о музыке которых в дальнейшем будет идти речь в этом учебнике, такие значки назывались невмами. Невмы применялись при записи старинных католических богослужебных песнопений — григорианского хорала. Такое общее название произведено от имени папы римского Григория I[3]. По преданию, он составил в конце VI века основное собрание этих одноголосных песнопений. Предназначенные для исполнения во время церковной службы только мужчинами и мальчиками — соло и хором в унисон, они написаны на молитвенные тексты на латинском языке[4].

Ранние невменные записи григорианского хорала невозможно расшифровать. Но в XI веке итальянский монах Гвйдо д'Арёццо («из Ареццо») изобрел новый способ нотации. Он обучал в монастыре мальчиков-певчих и хотел, чтобы им было легче запоминать духовные песнопения. К тому времени невмы стали помещать на горизонтальной линии, над и под ней. Эта линия соответствовала одному определенному звуку и тем самым устанавливала примерный высотный уровень записи. А Гвидо придумал проводить сразу четыре параллельные линии («линейки») на одинаковом расстоянии друг от друга и располагать невмы на них и между ними. Так возник предок современного нотного стана — как бы строго расчерченная канва, позволявшая точно указывать высотное соотношение звуков по тонам и полутонам. И при этом нотная запись стала более наглядной — словно рисунок, изображающий движение мелодии, ее изгибы. Звуки же, соответствовавшие линейкам, Гвидо обозначил буквами латинского алфавита. Их начертания стали впоследствии видоизменяться и в конце концов превратились в знаки, которые назвали ключами. А невмы, «усевшись» на линейки и между ними, со временем превратились в отдельные ноты, у которых головки сначала имели форму квадратиков.

---

[3] Титул «папа римский» носит священнослужитель, возглавляющий католическую церковь как международную духовную организацию. Католицизм – одно из христианских вероучений наряду с православием и протестантизмом.

[4] На латинском языке говорили древние римляне. После падения Римской империи в 476 году латинский язык постепенно перестал быть разговорным. От него произошли так называемые романские языки – итальянский, французский, испанский, португальский.

Слухи о новом способе нотации — прямо как о некоем чуде — дошли до папы римского Иоанна XIX. Он вызвал к себе Гвидо и сам спел по изобретённой записи неизвестную ему мелодию. В дальнейшем число параллельных линеек много раз меняли, случалось – увеличивали даже до восемнадцати. Лишь к концу XVII века «победил» теперешний пятилинейный нотоносец. Использовали и много различных ключей. Только в XIX веке самыми употребительными стали скрипичный и басовый ключи.

После изобретения Гвидо д'Арёццо еще долго решали другую трудную задачу — как усовершенствовать нотацию, чтобы она указывала точное соотношение звуков не только по высоте, но и по длительности. Спустя некоторое время додумались использовать для этого нотные значки, различные по форме. .Но к этому сначала добавлялось много условных правил, затруднявших применение на практике. И еще в течение нескольких веков постепенно вырабатывалась более удобная нотация — именно та, которой мы сейчас продолжаем пользоваться. После наступления XVII столетия ее усовершенствовали уже только в деталях. А ее ритмический принцип, который так долго искали, представляется теперь самым что ни на есть простым. Он состоит в том, что целая нота по длительности всегда равняется двум половинам — иным по начертанию, одна половина — двум четвертям, одна четверть — двум восьмым и так далее.

Добавим, что тактовой чертой стали разделять такты в XVI веке, а размер в начале нотной записи — указывать в обязательном порядке с XVII века. Впрочем, тогда существовали уже не только нотные рукописи, но и печатные ноты. Ибо нотопечатание началось вскоре вслед за изобретением книгопечатания — к концу XV столетия.

Вопросы и задания

1 . Чем была неудобна на практике буквенная нотация?
2. Что подсказывали средневековым певчим невмы?
3. Что такое григорианский хорал и почему он так называется?
4. Объясните суть изобретения Гвидо д'Арёццо.
5. Какую следующую задачу надо было решить после изобретения Гвидо?
6. С какого времени нотация больше существенно не изменялась?

Как в музыке начало развиваться многоголосие

Благодаря усовершенствованию нотации постепенно, особенно с XIII века, нотные рукописи стали все точнее расшифровываться. Это дало возможность знакомиться уже не только со сведениями о музыкальной культуре, но и с самой музыкой минувших эпох. Успехи нотации не случайно совпали и с началом развития многоголосия — важного этапа в истории музыкального искусства.

В Древнем мире и еще долгое время в Средние века музыка была, как правило, одноголосной. Существовали лишь отдельные несложные исключения. Например, певец исполнял песню и дублировал ее (то есть одновременно воспроизводил), играя на каком-нибудь инструменте. При этом голос и инструмент могли иногда немного разойтись, отклониться друг от друга и вскоре снова сойтись.

Таким образом, в одноголосном звуковом потоке возникали и исчезали «островки» двухголосия.

Но на рубеже первого и второго тысячелетий нашей эры многоголосный склад стал последовательно развиваться и в дальнейшем сделался господствующим в профессиональном музыкальном искусстве. Это сложное и долгое формирование сосредоточилось главным образом в области католической церковной музыки.

Дело началось с изобретения (кем — неизвестно) следующего приема. Одним певцом (или несколькими певцами) исполнялся главный голос — медленная плавная мелодия григорианского хорала. А второй голос двигался строго параллельно — точно в том же ритме, только все время на расстоянии октавы, или кварты, или квинты. Теперь на наш слух это звучит очень бедно, «пусто». Но тысячу лет назад такое пение, гулко раздаваясь под сводами церкви, собора, поражало и восторгало, открывало для музыки новые выразительные возможности.

Через некоторое время церковные музыканты принялись искать более гибкие и разнообразные приемы ведения второго голоса. А затем они стали все более искусно сочетать три, четыре голоса, позднее иногда и еще большее число голосов.

Пространные песнопения с уже ясно отличавшимися друг от друга тремя и четырьмя голосами создавал в начале XIII века церковный музыкант Перотйн. Он был выдающимся представителем певческого искусства — парижской «Школы Нотр-Дам» («Школы Богоматери»). Песнопения Перотина звучали в здании замечательной красоты. Это прославленный памятник средневековой готической архитектуры, описанный французским писателем XIX века Виктором Гюго в знаменитом романе «Собор Парижской Богоматери».

Так начала развиваться полифония. В переводе с греческого языка это слово означает «многоголосие». Но полифонией называется только такой вид многоголосия, в котором одновременно звучат два или большее число равноправных голосов, причем каждый из них имеет свою самостоятельную мелодическую линию. Если же один голос ведет главную мелодию, а другие ему подчинены (сопровождают его, аккомпанируют ему), то это гомофония — другой

вид многоголосия. Поскольку аккомпанемент имеет аккордово-гармоническую основу, гомофонный склад музыкального изложения называют также гомофонно-гармоническим.

Вопросы и задания

1 . С какого времени стали все точнее расшифровываться музыкальные рукописи?

2. С каким важным новым этапом в истории музыкального искусства совпали успехи нотации?

3. Когда, в какой музыке и на основе каких мелодий начало последовательно формироваться многоголосие?

4. Что представляло собой параллельное двухголосие? Спойте вдвоем несколько параллельных кварт, квинт и октав.

5. В чем состоит различие между полифонией и гомофонией?

Как продолжала развиваться полифония

В то время как в церковном пении начинало развиваться многоголосие, в светской музыке продолжало господствовать одноголосие. Расшифровано, например, множество записей одноголосных песен, которые в XII—XIV веках сочиняли и исполняли средневековые поэты-певцы. На юге Франции, в Провансе, их называли трубадурами, на севере Франции — труверами, в Германии — миннезингерами. Многие из них были знаменитыми рыцарями и в своих песнях часто воспевали красоту и добродетель «прекрасной дамы», которой поклонялись. Мелодии песен этих поэтов-певцов нередко были близки народным напевам, в том числе танцевальным, а ритм подчинен ритму стихотворного текста. Позднее, в XIV—XVI веках, объединялись в цехи' немецкие поэты-певцы из среды ремесленников, называвшие себя мейстерзингерами («мастерами-певцами»).

Церковная полифония и светское песенное одноголосие не оказались изолированными друг от друга. Так, в голосах, которые добавлялись в духовных песнопениях к григорианскому хоралу, стало заметно влияние светских песен (например, песен трубадуров и труверов). Вместе с тем к концу XIII века во Франции появились чисто светские полифонические произведения, где партии всех голосов основывались на мелодиях песенного характера, а тексты сочинялись не на латинском, а на французском языке.

Со временем в католической церковной музыке самым крупным музыкальным жанром стала месса. В обычную мессу[5] входят шесть основных песнопений на молитвенные латинские тексты. Это «Кириё элёизон» («Господи, помилуй»), «Глория» («Слава»), «Кредо» («Верую»), «Санктус» («Свят»), «Бенедйктус» («Благословен») и «Агнус Дэи» («Агнец Божий»).

Первоначально григорианский хорал звучал в мессах одноголосно. Но примерно к XV веку месса превратилась в цикл из сложных полифонических частей[6]. При этом очень искусно стали использоваться имитации. В переводе с латинского «imitatio» означает «подражание». В музыке можно иногда подражать внемузыкальным звукам, например трелям соловья, кукованию кукушки, шуму морских волн. Тогда это называется звукоподражанием или звукоизобразительностью. А имитация в музыке — такой прием, когда вслед за мелодией, заканчивающейся в одном голосе, другой голос точно (или не вполне точно) повторяет ее от другого звука. Затем таким же образом могут вступать другие голоса. В гомофонной музыке имитации могут появляться ненадолго. А в полифонической музыке это один из основных приемов развития. Он помогает делать мелодическое движение почти непрерывным: паузы и каденции одновременно во всех голосах встречаются в полифонической музыке лишь в виде редких исключений[7].

Сочетая имитации с другими полифоническими приемами, композиторы сделали свои мессы большими хоровыми произведениями, в которых четыре или пять голосов переплетаются в сложную звуковую ткань. В ней мелодию григорианского хорала уже трудно различить и так же трудно расслышать молитвенные слова. Появились даже мессы, где в качестве основных использованы мелодии популярных светских песен.

Такое положение обеспокоило высшее католическое духовное начальство. В середине XVI века оно собиралось вообще запретить многоголосное пение во время церковной службы. Но такой запрет не состоялся благодаря замечательному итальянскому композитору Палестрине, который почти всю жизнь провел в Риме и был близок к папскому двору (его полное имя — Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, то есть «из Палестрины» — маленького городка неподалеку от Рима). Палестрина своими мессами (а он написал их более сотни) сумел

[5] Есть еще особые мессы, приуроченные к церковным праздничным дням.

[6] Напомним, что цикл – произведение из нескольких отдельных частей (или пьес), объединенных общим замыслом.

[7] Каденция (каданс) – мелодический и гармонический оборот, завершающий все музыкальное произведение или его раздел.

доказать, что полифонические сочинения, оставаясь очень искусными, могут[4] звучать прозрачно и богослужебные тексты могут быть ясно слышны.

Музыка Палестрины — одна из вершин старинной хоровой полифонии так называемого строгого стиля. Она переносит нас в мир просветленного возвышенного созерцания — словно излучает ровное, умиротворяющее сияние.

Вопросы и задания

1 . Кто такие трубадуры, труверы, миннезингеры и мейстерзингеры?
2. Есть ли связь между старинной церковной полифонией и светскими песенными мелодиями?
3. Назовите основные части обычной мессы.
4. Приведите примеры звукоподражания в музыке.
5. Что в музыке называется имитацией?
6. Чего сумел достичь в своих мессах Палестрина?

Рождение оперы. Оратория и кантата

Перед самым началом XVII века — первого века исторического периода, называемого Новым временем, — в музыкальном искусстве произошло событие чрезвычайной важности: в Италии родилась опера.

Музыка с давних времен звучала в различных театральных представлениях. В них наряду с инструментальными и хоровыми номерами могли исполняться отдельные вокальные соло, например песни. А в опере актерами и актрисами сделались певцы и певицы. Их пение, сопровождаемое оркестром, в сочетании со сценическим действием стало передавать главное содержание спектакля. Его дополняют декорации, костюмы, нередко также танцы — балет.

Таким образом, в опере музыка возглавила тесное содружество разных искусств. Это открыло перед ней новые большие художественные возможности. Оперные певцы и певицы стали с еще небывалой силой передавать личные душевные переживания людей — и радостные, и горестные. При этом важнейшим выразительным средством в опере явилось гомофонное сочетание солирующего певческого голоса с оркестровым сопровождением. И если до XVII века профессиональная музыка в Западной Европе развивалась в основном в церкви, а самым крупным жанром была месса, то затем главным центром стал музыкальный театр, а самым крупным жанром — опера.

В конце XVI века в итальянском городе Флоренции собирался кружок поэтов, музыкантов, ученых и любителей искусств. Они увлеклись мыслью создать новый вид выразительного сольного пения с сопровождением и соединить его с театральным действием. Так родились первые оперы, сюжеты которых взяты из античной мифологии. Самая первая — «Дафна», сочиненная композитором Якопо Пери (совместно с Я. Кореи) и поэтом О. Ринуччини. Она была исполнена в 1597 году во Флоренции (произведение в целом не сохранилось).

В древнегреческой мифологии Дафна — дочь речного божества Ладона и богини земли Геи. Спасаясь бегством от преследования Аполлона, она взмолилась о помощи богам и была превращена в лавр (по-гречески «дафна» — «лавр») — священное дерево Аполлона. Так как Аполлон считался богом — покровителем искусств, лавровым венком стали увенчивать победителей Пифийских игр, учредителем которых и считали Аполлона. Лавровый венок и отдельная ветвь лавра стали символами победы, славы, награды.

Две другие оперы, сочиненные в 1600 году (одна — Я. Пери, вторая — Дж. Каччини), обе называются «Эвридика», потому что в обеих использован один и тот же поэтический текст, основанный на древнегреческом мифе о легендарном певце Орфее.

Первые итальянские оперы исполнялись во дворцах и домах знатных лиц. Оркестр состоял из немногих старинных инструментов. Руководил им музыкант, игравший на чембало (итальянское название клавесина). Увертюры еще не было, и начало спектакля возвещали трубные фанфары. А в вокальных партиях преобладал речитатив, в котором музыкальное развитие подчинялось поэтическому тексту.

Вскоре, однако, музыка начала приобретать в операх все более самостоятельное и важное значение. В этом велика заслуга первого выдающегося оперного композитора — Клаудио Монтеверди. Его первая опера — «Орфей» — была поставлена в 1607 году в Мантуе. Ее герой — опять тот же легендарный певец, который своим искусством умилостивил Аида, бога подземного царства мертвых, и тот отпустил на землю Эвридику, горячо любимую жену Орфея. Но условие Аида — до выхода из его царства ни разу не взглянуть на Эвридику — Орфей нарушил и снова, уже навсегда, потерял ее. Этой печальной истории музыка Монтеверди придала небывалую лирическую и драматическую выразительность. Вокальные партии, хоры, оркестровые эпизоды стали в «Орфее» Монтеверди значительно более разнообразными по характеру. В этом произведении начал складываться напевный ариозный стиль — важнейшее отличительное качество итальянской оперной музыки.

По примеру Флоренции оперы стали сочинять и исполнять не только в Мантуе, но и в таких городах Италии, как Рим, Венеция, Неаполь. Интерес к новому жанру начал возникать и в других европейских странах, и их

правители взяли за обычай приглашать к себе на придворную службу итальянских музыкантов. Это способствовало тому, что итальянская музыка надолго сделалась самой влиятельной в Европе.

Клаудио Монтеверди

Генри Пёрселл

Генрих Шютц

Франсуа Куперен

Во Франции же в XVII веке возникла своя национальная опера, отличная от итальянской. Ее основоположник — Жан-Батист Л юл л и — итальянец по происхождению. Тем не менее он верно почувствовал особенности французской культуры и создал своеобразный французский оперный стиль. В операх Люлли большое место заняли, с одной стороны, речитативы и небольшие арии речитативного характера, а с другой — балетные танцы, торжественные марши и монументальные хоры. Вместе с мифологическими сюжетами, пышными костюмами, изображением волшебных чудес при помощи театральных машин все это соответствовало блеску и великолепию придворной жизни во времена царствования французского короля Людовика XIV.

Первую в Германии оперу «Дафна» (1627) создал крупнейший немецкий композитор добаховской эпохи Генрих Ш ю т ц. Но музыка её не сохранилась. А для развития оперного жанра в стране еще не было условий: они по-настоящему сложились лишь с наступлением XIX века. И в творчестве Шютца главное место заняли выразительные вокально-инструментальные сочинения на духовные тексты. В 1689 году в Лондоне была исполнена первая английская опера «Дидона и Эней» композитора замечательного дарования — Генри Пёрселла. Музыка этой оперы пленяет проникновенной лирикой, поэтичной фантастикой и колоритными народно-бытовыми образами. Однако после кончины Пёрселла в течение почти двух столетий среди английских композиторов не оказалось выдающихся музыкальных творцов.

На рубеже XVI—XVII веков одновременно с оперой и тоже в Италии родились оратория и кантата. Они похожи на оперу тем, что в их исполнении тоже участвуют солисты, хор и оркестр, и тем, что в них тоже звучат арии, речитативы, вокальные ансамбли, хоры, оркестровые эпизоды. Но в опере мы узнаем о развитии событий (сюжете) не только из того, что поют солисты, но и из того, что они делают и что вообще происходит на сцене. А в оратории и кантате сценического действия нет. Они исполняются в концертной обстановке, без костюмов и декораций. Но существует также разница между ораторией и кантатой, хотя и не всегда четкая.

Обычно оратория — произведение большего размера и с более развитым религиозным сюжетом. Он часто имеет эпико-драматический характер. В связи с этим в ораторию нередко включается повествовательная речитативная партия певца-рассказчика. Особый тип духовных ораторий — «страсти», или «пассивны» (в переводе с латинского — «страдания»). В «страстях» повествуется о страданиях и смерти Иисуса Христа, распятого на кресте.

Кантаты в зависимости от содержания словесного текста разделяются на духовные и светские. В XVII веке и в начале XVIII века в Италии возникло много небольших, камерных кантат. Они состояли из чередования двух-трех речитативов с двумя-тремя ариями. В дальнейшем стали распространенными кантаты преимущественно торжественного характера. Различные по построению духовные кантаты и «страсти» получили наибольшее развитие в Германии.

Вопросы и задания

1. Где и когда родилась опера? Объясните, чем опера отличается от театрального представления с музыкой.
2. Какое выразительное средство самое главное в оперной музыке?
3. Как называется первая опера Клаудио Монтеверди, и какие качества проявились в ее музыке?
4. Расскажите об особенностях старинных французских опер.
5. Назовите первую оперу, написанную в Германии, и первую оперу — в Англии.
6. В чем состоит главное отличие оратории и кантаты от оперы?
7. Что такое «страсти» («пассивны»)?

Об инструментальной музыке XVII века, ее жанрах и формах

Долгое время игрой на инструментах чаще всего дублировали партии голосов в вокальных произведениях или сопровождали танцы. Были также распространены инструментальные переложения вокальных сочинений. Самостоятельное развитие инструментальной музыки усилилось только в XVII веке. При этом в ней продолжали развиваться художественные приемы, сложившиеся в вокальной полифонии. Они обогащались элементами гомофонного склада, опиравшегося на песню и танец. Одновременно на инструментальные сочинения стали влиять выразительные достижения оперной музыки.

Скрипка наряду с блестящими виртуозными возможностями обладает очень певучим голосом. И именно на родине оперы, в Италии, скрипичная музыка стала развиваться особенно успешно. В конце XVII века расцвело творчество Арканджело Корелли и началась творческая деятельность Антонио Вивальди. Эти выдающиеся итальянские композиторы создали множество инструментальных произведений с участием и с ведущей ролью скрипки. В них скрипка может петь так же выразительно, как человеческий голос в оперной арии, и увлекательно развертывать виртуозное пассажное движение.

В наследии Корелли и Вивальди большое место принадлежит жанру трио-сонаты. В большинстве трио-сонат две главные партии исполняют скрипки, а третью партию — партию сопровождения — клавесин или орган, причем басовый голос удваивается виолончелью или фаготом. Вслед за трио-сонатой появились соната для скрипки или другого инструмента в сопровождении клавесина, . а также кончерто гроссо — концерт для оркестра (сначала — струнного). Многим произведениям этих жанров свойственна форма старинной сонаты. Обычно это цикл из четырех частей с соотношением по темпу «медленно—быстро— медленно—быстро». Несколько позднее, уже в XVIII веке, Вивальди стал сочинять сольные концерты для скрипки и некоторых других инструментов с сопровождением оркестра. Там установился цикл из трех частей: «быстро— медленно— быстро».

Еще в Древнем Египте начал свою многовековую историю орган. К XVII веку он стал очень сложным по конструкции инструментом с широкими художественными возможностями. Маленькие органы можно было встретить тогда даже в частных домах. Их использовали для учебных занятий, на них разыгрывали вариации на мелодии народных песен и танцев. А большие органы со сверкающими рядами труб, с деревянными корпусами, украшенными резьбой, звучали, как и теперь, в церквах и соборах.

В наше время органы имеются также во многих концертных залах. В современных органах несколько тысяч труб и до семи клавиатур (мануалов), расположенных одна над другой — как лестничные ступеньки. Труб так много потому, что они разделяются на группы — регистры. Регистры включают и переключают специальными рычагами, чтобы получить другую окраску (тембр) звучания. Органы снабжены также педалью. Это целая ножная клавиатура из многих больших клавиш. Нажимая на них ногами, органист может извлекать, а также длительно выдерживать басовые звуки (такие выдержанные звуки тоже называются педалью или органным пунктом). По богатству тембров, по возможности сопоставить легчайшее пианиссимо с громоподобным фортиссимо орган не имеет себе равных среди музыкальных инструментов.

В XVII веке органное искусство достигло особенно высокого расцвета в Германии. Как и в других странах, немецкие церковные органисты являлись одновременно и композиторами, и исполнителями. Они не только сопровождали духовные песнопения, но и солировали. В их числе было немало талантливых виртуозов и импровизаторов, которые привлекали своей игрой целые толпы народа. Один из самых замечательных среди них — Дитрих Букстехуде. Послушать его игру приходил пешком из другого города молодой Иоганн Себастьян Бах. В разнообразном и обширном творчестве Букстехуде представлены основные типы органной музыки того времени. С одной стороны, это прелюдии, фантазии и

токкаты. В них полифонические эпизоды свободно чередуются с импровизационными — пассажными и аккордовыми. С другой стороны, это более строго построенные пьесы, которые привели к возникновению фуги — самой сложной формы имитационной полифонии.

Букстехуде сделал также много органных обработок протестантского хорал а в виде хоральных прелюдий. В отличие от григорианского хорала это — общее название духовных песнопений не на латинском, а на немецком языке. Они появились в XVI веке, когда от католицизма отделился новый вид христианского вероучения — протестантизм. Мелодической основой протестантского хорала послужили немецкие народные песни. В XVII веке протестантский хорал стали исполнять хором все прихожане при поддержке органа. Для таких хоровых обработок типичен четырехголосный аккордовый склад с мелодией в верхнем голосе. Впоследствии такой склад стали называть хоральным, даже если он встречается в инструментальном произведении.

Органисты играли также на струнно-клавишных инструментах и сочиняли для них. Общее название произведений для этих инструментов — клавирная музыка[8].

Первые сведения о струнно-клавишных инструментах относятся к XIV—XV векам. К XVII веку самым распространенным из них стал клавесин.

Так его называют во Франции, в Италии его именуют чембало, в Германии — кильфлюгель, в Англии — харпсихорд. Название инструментов меньшего размера во Франции — эпинет, в Италии — спинетов Англии — вёрджинел.

Клавесин — предок фортепиано, которое начало входить в обиход с середины XVIII века. При нажиме на клавиши клавесина перышки или кожаные язычки, насаженные на стерженьки, как бы щиплют струны. Получаются отрывистые, звонкие и вместе с тем немного шуршащие звуки. На клавесине от силы удара по клавишам сила звука не зависит. Поэтому на нем нельзя делать крещендо и диминуэндо — в отличие от фортепиано, на котором это возможно благодаря более гибкому соединению клавиш с молоточками, ударяющими по струнам. У клавесина может быть две или три клавиатуры и имеется устройство, позволяющее изменять окраску звука.

Звучание еще одного небольшого клавишного инструмента — клавикорда — более слабое, чем звучание клавесина. Но зато на клавикорде возможна более певучая игра, потому что его струны не защипываются, а на них нажимают металлические пластинки.

Один из главных жанров старинной клавесинной музыки — сюита из нескольких законченных по форме частей, написанных в одной тональности. В каждой из частей обычно используется движение какого-либо танца. Основу старинной сюиты составляют четыре танца различного, не всегда точно выясненного национального происхождения. Это неспешная аллеманда (возможно, родом из Германии), более подвижная куранта (родом из Франции), медленная сарабанда (родом из Испании) и быстрая жига (родом из Ирландии или Англии). С конца XVII века по примеру парижских клавесинистов сюиты стали дополнять такими французскими танцами, как менуэт, гавот, бурре, паспье. Они вставлялись между основными танцами, образуя интермедийные разделы («inter» в переводе с латинского означает «между»). Старинную французскую клавесинную музыку отличают изящество, грация, обилие мелких мелодических украшений, например мордентов и трелей. Французский клавесинный стиль расцвел в творчестве Франсуа Куперена (1668 – 1733), прозванного Великим. Он создал около двух с половиной сотен пьес и объединил их в двадцать семь сюит. В них постепенно стали преобладать пьесы с разнообразными программными названиями. Чаще всего это как бы миниатюрные клавесинные женские портреты — меткие звуковые зарисовки какой-нибудь черты характера, внешности, манеры поведения. Таковы, например, пьесы «Сумрачная», «Трогательная», «Проворная», «Рассеянная», «Озорница». К французской клавесинной музыке, в том числе к пьесам Франсуа Куперена, проявил большой интерес его великий современник Иоганн Себастьян Бах.

Вопросы и задания

1 . Когда усилилось самостоятельное развитие инструментальных жанров?

2. Назовите любимый инструмент Арканджело Корелли и Антонио Вивальди.

3. Расскажите об устройстве органа.

4. В какой стране органное искусство достигло особенно высокого расцвета? Что такое протестантский хорал?

5. Расскажите об устройстве клавесина. Движения каких танцев использованы в основных частях старинной клавесинной сюиты?

Итак, вводный раздел учебника кратко познакомил с некоторыми важными событиями в мире музыки начиная с древних времен. Это была историческая «экскурсия» с целью помочь в дальнейшем знакомству с наследием великих западноевропейских музыкантов, творивших в XVIII и XIX веках.

[8] Некоторое время клавирной называли музыку для всех клавишных инструментов, включая клавишно-духовой инструмент – орган.

Иоганн Себастьян Бах

1685-1750

Удивительна судьба музыки этого великого немецкого композитора, со дня рождения которого прошло более трехсот лет. При жизни он получил признание преимущественно как органист и знаток музыкальных инструментов, а после смерти был почти забыт на несколько десятилетий. Но затем постепенно стали словно заново открывать его творчество и восхищаться им как драгоценным художественным сокровищем, непревзойденным по мастерству, неисчерпаемым по глубине и человечности содержания. «Не ручей! — Море должно быть ему имя». Так сказал о Бахе другой музыкальный гений — Бетховен[9].

Баху удалось самому издать лишь очень небольшую часть своих произведений. Теперь их опубликовано более тысячи (еще немало утеряно). Первое полное собрание сочинений Баха начали печатать в Германии через сто лет после его кончины, и оно заняло сорок шесть объемистых томов. А хотя бы примерно сосчитать, сколько всего напечатано и сколько продолжают печатать в разных странах отдельных изданий баховской музыки, невозможно. Так велик непрекращающийся спрос на нее. Ибо она занимает обширное и почетное место не только в мировом концертном репертуаре, но еще и в учебном. Иоганн Себастьян Бах продолжает быть учителем буквально всех, кто занимается музыкой. Он – учитель серьёзный и строгий, требует умения сосредоточиться, чтобы овладеть искусством исполнения полифонических произведений. Но тот, кто не побоится трудностей и внимательно отнесется к его требованиям, почувствует за его строгостью мудрую и сердечную доброту, которой он учит своими прекрасными бессмертными творениями.

[9] «Бах» в переводе с немецкого означает «ручей».

Жизненный путь

Род, семья, детство. Иоганн Себастьян Бах родился в 1685 году в Тюрингии — одной из областей Центральной Германии, в небольшом городе Эйзенахе, окруженном лесами. В Тюрингии тогда еще ощущались тяжелые последствия Тридцатилетней войны (1618—1648), в которой столкнулись между собой две большие группировки европейских держав. Эту опустошительную войну довелось пережить предкам Иоганна Себастьяна, тесно связанным с немецкой ремесленной и крестьянской средой. Его прапрадед по имени Файт был булочником, но так любил музыку, что не расставался с цитрой — инструментом, похожим на мандолину, даже во время поездок на мельницу играл, пока мололась мука. А среди его потомков, расселившихся по Тюрингии и соседним областям, оказалось так много музыкантов, что каждого, кто занимался этой профессией, там стали называть «Бахом». Это были церковные органисты, скрипачи, флейтисты, трубачи, некоторые проявили композиторское дарование. Они состояли на службе у городских муниципалитетов и при дворах властителей мелких княжеств и герцогств, на которые была раздроблена Германия.

Дом в Эйзенахе, где родился И.С.Бах

Скрипачом, городским и придворным музыкантом в Эйзенахе был отец Иоганна Себастьяна. Он начал обучать музыке своего младшего сына и отдал его в церковную школу. Обладая прекрасным высоким голосом, мальчик пел в школьном хоре. Когда ему шел десятый год, его родители умерли. Заботы о сироте взял на себя старший брат, церковный органист в соседнем городке Ордруфе. Он определил младшего брата в местный лицей и сам давал ему уроки игры на органе. В дальнейшем Иоганн Себастьян стал также и клавесинистом, и скрипачом, и альтистом. А музыкальной композицией он с детских лет овладевал самостоятельно, переписывая сочинения различных авторов. Одну, особенно интересовавшую его нотную тетрадь ему пришлось переписывать лунными ночами тайком от старшего брата. Но когда долгая трудная работа была закончена, тот обнаружил это, рассердился на Иоганна Себастьяна за самовольный поступок и безжалостно отобрал у него рукопись.

Начало самостоятельной жизни. Люнебург. Пятнадцати лет Иоганн Себастьян сделал решительный шаг — перебрался в далекий северонемецкий город Люнебург, где поступил певчим-стипендиатом в школу при монастырской церкви. В школьной библиотеке он смог ознакомится с большим количеством рукописей сочинений немецких музыкантов. В Люнебурге и в Гамбурге, куда он ходил проселочными дорогами, можно было слушать игру талантливых органистов. Возможно, что в Гамбурге Иоганн Себастьян побывал в оперном театре — в то время единственном в Германии, дававшем спектакли не на итальянском, а на немецком языке. Школу он успешно закончил через три года и стал искать себе работу поближе к родным краям.

Веймар. Недолго прослужив скрипачом и органистом в трех городах, Бах в 1708 году, будучи уже женатым, на девять лет обосновался в Веймаре (Тюрингия). Там он был при дворе герцога органистом, а затем вице-капельмейстером (помощником руководителя капеллы — группы певцов и инструменталистов). Еще подростком, в Ордруфе, Бах начал сочинять музыку, в частности делать обработки протестантского хорала для органа — своего любимого инструмента. А в Веймаре появился ряд его замечательных зрелых органных произведений, таких, как Токката и фуга ре минор, Пассакалья[10] до минор, хоральные прелюдии. К тому времени Бах стал непревзойденным исполнителем и импровизатором на органе и клавесине.

Это убедительно подтвердил следующий случай. Однажды Бах отправился в столицу Саксонии Дрезден, где решили устроить состязание между ним и Луи Маршаном, знаменитым французским органистом и клавесинистом. Но тот, услышав предварительно, как Бах с изумительной творческой изобретательностью импровизирует на клавесине, поспешил тайком уехать из Дрездена. Состязание не состоялось.

При веймарском дворе имелась возможность знакомиться с сочинениями итальянских и французских композиторов. К их достижениям Бах отнесся с большим интересом и художественной инициативой. Например, он сделал ряд свободных переложений для клавесина и органа скрипичных концертов Антонио Вивальди. Так родились первые в истории музыкального искусства клавирные концерты. В течение трех лет в Веймаре Баху было ^ положено сочинять к каждому четвертому воскресенью новую духовную кантату. Всего таким образом возникло более тридцати произведений. Однако когда скончался престарелый придворный капельмейстер, обязанности которого фактически выполнял Бах, то освободившуюся должность отдали не ему, а бездарному сыну покойного. Возмутившись такой несправедливостью, Бах подал прошение об отставке. За «непочтительное требование» его подвергли домашнему аресту. Но он проявил мужественное, гордое упорство, настаивая на своем. И через месяц герцогу пришлось нехотя отдать «немилостивое распоряжение» отпустить непокорного музыканта на волю.

Кётен. В конце 1717 года Бах со своей семьей перебрался в Кётен. Место придворного капельмейстера ему предложил князь Леопольд Ангальт-Кётенский, властитель маленького государства по соседству с Тюрингией. Он был неплохим музыкантом — пел, играл на клавесине и виоле да гамба[11]. Князь предоставил своему новому капельмейстеру хорошее материальное обеспечение и относился к нему с большим почтением. В обязанности Баха, отнимавшие у него сравнительно немного времени, входило руководить капеллой из восемнадцати вокалистов и инструменталистов, аккомпанировать князю и самому играть на клавесине. В Кётене возникло много баховских произведений для различных инструментов. Очень разнообразно представлена среди них клавирная музыка. С одной стороны, это пьесы для начинающих —

[10] Пассакалья – медленный трёходльный танец испанского происхождения. На его основе возникли инструментальные пьесы в форме вариаций с многократно повторяющейся в басу мелодией.

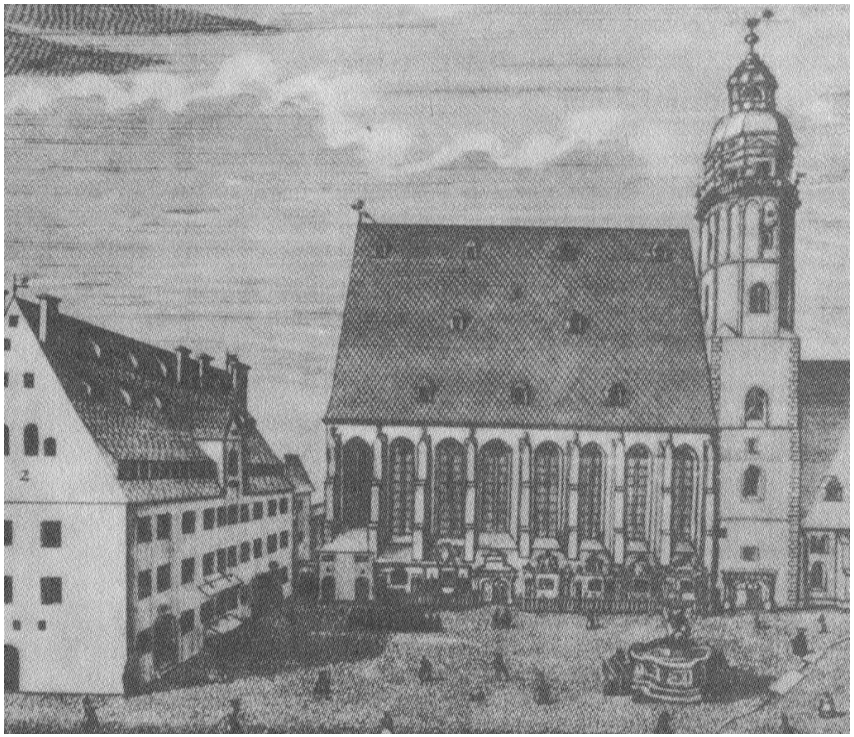
[11] Виола да гамба – старинный инструмент, внешне похожий на виолончель.

маленькие прелюдии, двухголосные и трехголосные инвенции. Они были написаны Бахом для занятий со своим старшим сыном Вильгельмом Фридеманом. С другой стороны, это первый из двух томов монументального произведения — «Хорошо темперированного клавира», в целом включающего 48 прелюдий и фуг, и большое сочинение концертного плана — «Хроматическая фантазия и фуга». К кётенскому периоду относится также создание двух сборников клавирных сюит, известных как «Французские» и «Английские».

Князь Леопольд брал с собой Баха, совершая поездки в соседние государства. Когда Иоганн Себастьян вернулся в 1720 году из такой поездки, его постигло тяжелое горе — только что скончалась его жена Мария Барбара, оставив четверых детей (еще трое рано умерли). Через полтора года Бах снова женился. Его вторая жена, Анна Магдалена, обладала хорошим голосом, была очень музыкальна. Занимаясь с ней, Бах составил из своих пьес и частично из пьес других авторов две клавирные «Нотные книжечки». Анна Магдалена была доброй и заботливой спутницей жизни Иоганна Себастьяна. Она родила ему тринадцать детей, из которых до зрелого возраста дожили шестеро.

Лейпциг. В 1723 году Бах переселился в Лейпциг — крупный торговый, а также культурный центр соседней с Тюрингией Саксонии. С князем Леопольдом он сохранил добрые отношения. Но в Кётене возможности музыкальной деятельности были ограниченными — не имелось ни большого органа, ни хора. К тому же у Баха подрастали старшие сыновья, которым он хотел дать хорошее образование.

В Лейпциге Бах занял должность кантора — руководителя хора мальчиков и учителя певческой школы; при церкви Святого Фомы (Томаскирхе). Ему пришлось принять ряд стеснительных условий, например «не выезжать из города без разрешения господина бургомистра». На кантора Баха возлагалось много других обязанностей. Он должен был делить на части небольшой школьный хор и очень маленький оркестр (вернее — ансамбль), чтобы музыка звучала во время службы в двух церквах, а также на свадьбах, на похоронах, на различных празднествах. А далеко не все мальчики-хористы обладали хорошими музыкальными данными. Школьный дом был грязным, запущенным, воспитанников плохо кормили и нищенски одевали. На все это Бах, который одновременно считался лейпцигским «музикдиректором», не раз обращал внимание церковного начальства и городского управления (магистрата). Но в ответ получал мало материальной помощи, зато много мелочных служебных придирок и выговоров. С учениками он занимался не только пением, но и игрой на инструментах, кроме того, нанимал для них за свой счет учителя латинского языка.



Церковь и школа Св. Фомы (слева) в Лейпциге. (Со старинной гравюры).

Несмотря на сложные жизненные обстоятельства, Бах увлеченно занимался творчеством. В первые три года службы он почти каждую неделю сочинял и разучивал с хором новую духовную кантату. Всего произведений Баха в этом жанре сохранилось около двухсот. И еще известно несколько десятков его светских кантат. Они были, как правило, приветственными и поздравительными, адресованными разным знатным персонам. Но есть среди них и такое исключение, как написанная в Лейпциге шуточная «Кофейная кантата», похожая на сценку из комической оперы. В ней рассказывается, как молоденькая бойкая Лизхен увлекается новой модой на кофе вопреки воле и предостережениям своего отца — старого ворчуна Шлендриана.

В Лейпциге Бах создал свои самые выдающиеся монументальные вокально-инструментальные произведения – «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею»[12] и близкую к ним по содержанию Мессу си минор, а также большое количество разнообразных инструментальных сочинений, в том числе — второй том «Хорошо темперированного клавира», сборник

[12] Иоанн и Матфей (а также Марк и Лука) – последователи учения Иисуса Христа, составившие Евангелия – повествования о его земной жизни, страданиях («страстях») и смерти. «Евангелие» в переводе с греческого языка означает «благая весть».

«Искусство фуги». Он выезжал в Дрезден, Гамбург, Берлин и другие немецкие города, играл там на органе, испытывал новые инструменты. Более десяти лет Бах возглавлял в Лейпциге «Музыкальную коллегию» — общество, состоявшее из студентов университета и любителей музыки — инструменталистов и певцов. Под управлением Баха они давали публичные концерты из произведений светского характера. Общаясь с музыкантами, он был чужд какого-либо высокомерия и о своем редкостном мастерстве говорил так: «Мне пришлось усердно заниматься, кто будет так же усерден, достигнет того же».

Немало забот, но и немало радостей доставляла Баху его большая семья. В ее кругу он мог устраивать целые домашние концерты. Четверо его сыновей стали известными композиторами. Это Вильгельм Фридеман и Карл Филипп Эмануэль (дети Марии Барбары), Иоганн Кристоф Фридрих и Иоганн Кристиан (дети Анны Магдалены).

С годами здоровье Баха пошатнулось. У него резко ухудшилось зрение. В начале 1750 года он перенес две неудачные глазные операции, ослеп и 28 июля скончался. Иоганн Себастьян Бах прожил нелегкую и трудолюбивую жизнь, озаренную гениальным творческим вдохновением. Значительного состояния он не оставил, и Анна Магдалена умерла через десять лет в доме призрения для бедных. А младшую дочь Баха Регину Сусанну, дожившую до XIX'века, спасли от нищеты частные пожертвования, в которых большое участие принял Бетховен.

Вопросы и задания

1 . Чем необычна судьба музыки Баха?

2. Расскажите о родине Баха, его предках и о его детских годах.

3. Когда и где началась самостоятельная жизнь Баха?

4. Как протекала и как закончилась деятельность Баха в Веймаре?

5. Расскажите о жизни Баха в Кётене и о его произведениях этих лет.

6. На каких инструментах играл Бах и какой инструмент был его самым любимым?

7. Почему Бах решил переселиться в Лейпциг, и с какими трудностями ему пришлось там столкнуться?

8. Расскажите о деятельности Баха-композитора и Баха-исполнителя в Лейпциге. Назовите созданные им там произведения.

Творчество

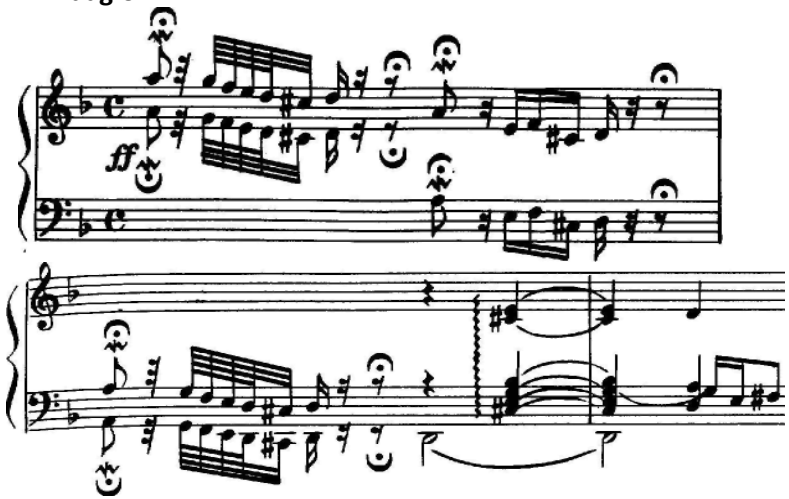
Музыка Баха связана с культурой его родной страны. Ему не довелось ни разу выехать за пределы Германии. Но он увлеченно изучал произведения и немецких, и зарубежных композиторов. В своем творчестве он гениально обобщил и обогатил достижения европейского музыкального искусства.

Большинство кантат, «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», Месса си минор и многие другие произведения на духовные тексты написаны Бахом не просто по обязанности или привычному обычаю церковного музыканта, а согреты искренним религиозным чувством. Они полны сострадания к людским горестям, проникнуты пониманием людских радостей. Со временем они вышли далеко за пределы храмов и не перестают глубоко впечатлять слушателей разных национальностей и вероисповеданий. Духовные и светские сочинения Баха своей истинной человечностью родственны между собой. Вместе они образуют целый мир музыкальных образов. Непревзойденное полифоническое мастерство Баха обогащено гомофонно-гармоническими средствами. Его вокальные темы органично пронизаны инструментальными приемами развития, а инструментальные темы нередко так эмоционально насыщены, будто что-то важное поют и выговаривают без слов.

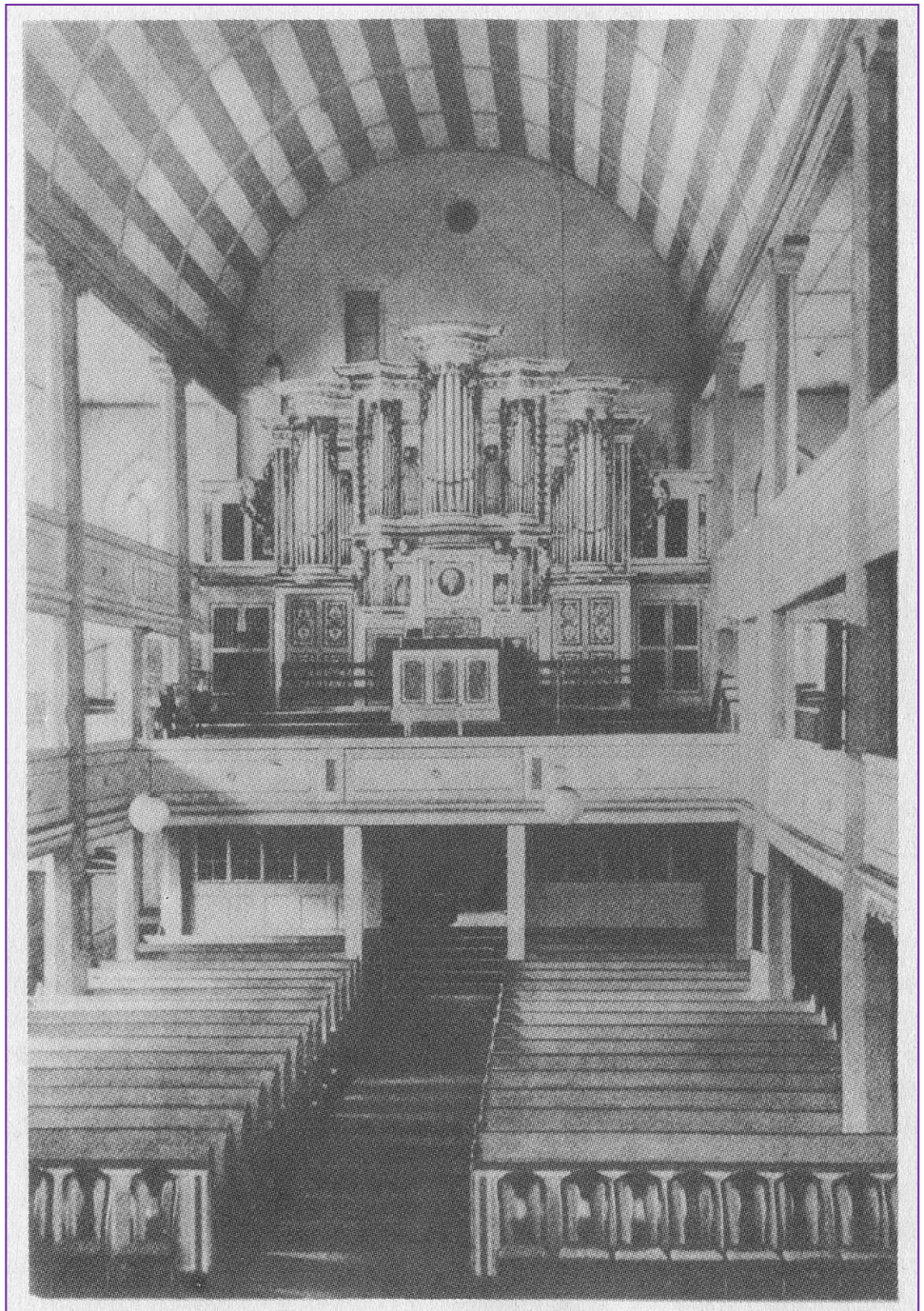
Токката и фуга ре минор для органа[13]

Это произведение, пользующееся большой популярностью, начинается тревожным, но мужественным волевым кличем. Он раздается трижды, опускаясь из одной октавы в другую, и приводит к громовому аккордовому раскату в нижнем регистре. Так в начале токкаты очерчивается сумрачно затененное, грандиозное звуковое пространство.

1 Adagio



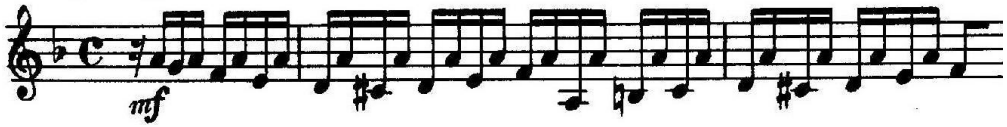
[13] Токката (на итальянском «toccata» - «прикосновение», «удар» от глагола «toccare» - «касаться», «трогать») – виртуозная пьеса для клавишных инструментов.



Орган в Новой церкви в Арнштадте, где одно время служил И. С. Бах

Далее слышатся мощные «завихряющиеся» виртуозные пассажи и широкие аккордовые взмахи-«всплески». Их несколько раз разделяют паузы и остановки на протянутых аккордах. Такое противопоставление стремительного и медленного движения напоминает настороженные передышки между схватками с буйной стихией. А вслед за свободно, импровизационно построенной токкатой звучит фуга. Она сосредоточена на имитационном развитии одной темы, в которой волевое начало как бы обуздывает стихийные силы:

2 Allegro moderato



Широко развернувшись, фуга перерастает в коду — завершающий, итоговый раздел. Здесь вновь разражается импровизационная стихия токкаты. Но она окончательно усмиряется напряженными повелительными репликами. И последние такты всего произведения воспринимаются как суровая и величавая победа непреклонной человеческой воли.

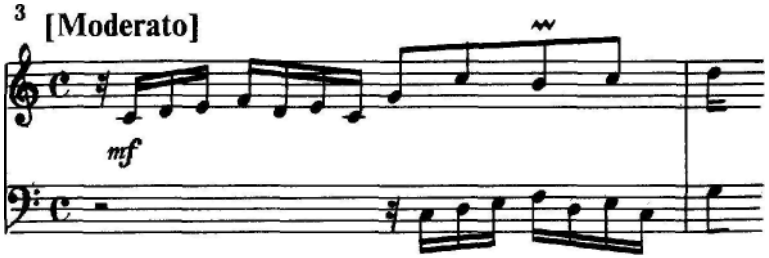
Особую группу органных сочинений Баха составляют **хоральные прелюдии.** Среди них глубокой выразительностью отличается ряд сравнительно небольших пьес лирического характера. В них звучание мелодии хорала обогащается свободно развитыми сопровождающими голосами. Так изложен, например, один из шедевров Баха — хоральная прелюдия фа минор.

Клавирная музыка

Инвенции

Бах составил несколько сборников несложных пьес из числа тех, которые сочинил, обучая своего старшего сына Вильгельма Фридемана. В один из таких сборников он поместил пятнадцать двухголосных полифонических пьес в пятнадцати тональностях и назвал их «инвенциями». В переводе с латинского языка слово «инвенция» означает «выдумка», «изобретение». Баховские двухголосные инвенции, доступные для исполнения начинающими музыкантами, действительно замечательны по полифонической изобретательности и одновременно по художественной выразительности.

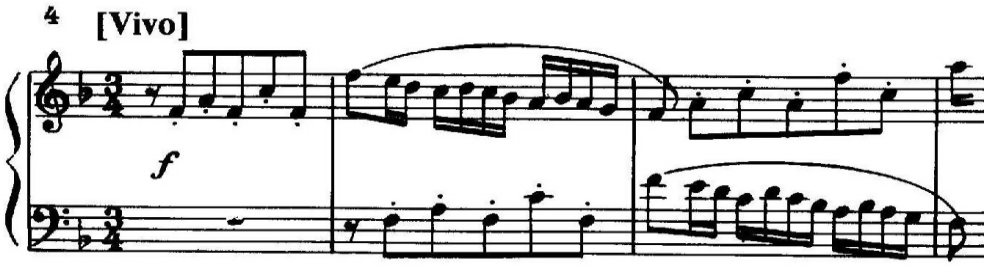
Так, первая двухголосная **инвенция до мажор** рождается из краткой, плавной и неторопливой темы спокойного, рассудительного характера. Ее запевает верхний голос и тотчас имитирует _ повторяет в другой октаве — нижний:



Во время повтора (имитации) верхний, голос продолжает мелодическое движение. Так образуется противосложение к теме, звучащей в басу. Далее это противосложение — с тем же мелодическим рисунком — иногда звучит, когда тема вновь появляется то в одном, то в другом голосе (такты 2—3, 7—8, 8—9). В таких случаях противосложение называется удержанным (в отличие от неудержанных, которые каждый раз при проведении темы сочиняются заново). Как и в других полифонических произведениях, в этой инвенции встречаются разделы, где тема в своем полном виде не звучит, а используются лишь отдельные ее обороты. Такие разделы помещаются между проведениями темы и называются интермедиями. Общую Цельность инвенции до мажор придает развитие, основанное на одной теме, что характерно для полифонической музыки. В середине пьесы делается отход от главной тональности, а к концу она возвращается. Слушая эту инвенцию, можно представить себе, будто два ученика прилежно повторяют урок, стараясь друг перед другом рассказать его получше, с большим выражением.

Клавесин в доме Баха в Эйзенахе

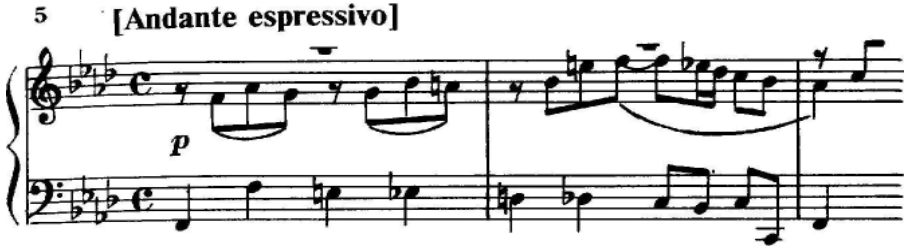
А под звуки восьмой двухголосной **инвенции фа мажор** можно вообразить веселую, задорную игру-состязание: кажется, что] подпрыгивают и катятся упругие мячики.



В этой пьесе, сходной по своему строению с до-мажорной инвенцией, большая роль принадлежит особому приему. Вслед за начальным вступлением темы в верхнем голосе нижний голос имитирует не только ее, но и ее продолжение (противосложение). Так на некоторое время возникает непрерывная каноническая имитация, или канон.

Одновременно с двухголосными инвенциями Бах сочинил пятнадцать трехголосных полифонических пьес в тех же тональностях. Он назвал их! «симфониями» (в переводе с греческого языка — «созвучия»). Ибо в старину так часто называли многоголосные инструментальные произведения. Но позднее стало принятым именовать эти пьесы трехголосными инвенциями. В них используются более сложные приемы полифонического развития.

Самый яркий пример — трехголосная ***инвенция фа минор*** *(девятая). Она начинается с одновременного проведения двух контрастных тем. Основа одной из них, звучащей в басовом голосе, — мерный напряженный спуск по хроматическим полутонам. Подобные ходы часты в трагических ариях из старинных опер. Это как бы мрачный голос злого рока, судьбы. Скорбными мотивами-вздохами пронизана вторая тема в среднем, альтовом голосе:*



В дальнейшем с этими двумя темами тесно переплетается третья тема с еще более проникновенно молящими возгласами. До самого конца пьесы голос злого рока остается неумолимым. Но не смолкают и голоса людской скорби. В них теплится неугасимая искорка человеческой надежды. И она на мгновение будто вспыхивает в заключительном фа-мажорном аккорде.

Лирической проникновенностью отличается также «симфония» Баха си минор

(трехголосная инвенция № 15).

В предисловии к рукописи своих инвенций и «симфоний» Бах указал, что они должны помочь выработать «певучую манеру игры». На клавесине это было трудно осуществить. Поэтому Бах предпочитал в домашних условиях, в том числе на занятиях с учениками, пользоваться другим струнно-клавишным инструментом — клавикордом. Его слабый звук непригоден для концертного исполнения. Но, как уже говорилось, в отличие от клавесина струны клавикорда не защипываются, а мягко зажимаются металлическими пластинками. Это способствует певучести звучания и позволяет делать динамические оттенки. Таким образом, Бах как бы предугадывал возможности певучего и связного голосоведения на фортепиано — инструменте, который в его время был еще несовершенным по конструкции. И это пожелание великого музыканта следует помнить всем современным пианистам.

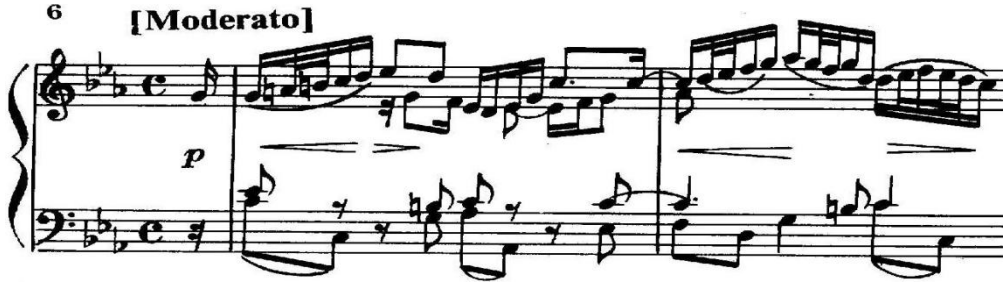
«Французская сюита» до минор

Три сборника клавирных сюит Баха имеют разные названия. Шесть сюит, включенных в третий сборник, он сам назвал «партитами» (название сюиты «партита» встречается не только у него[14]). А два других сборника — по шесть пьес в каждом — стали называть «Французскими сюитами» и «Английскими сюитами» уже после смерти Баха по точно не выясненным причинам.

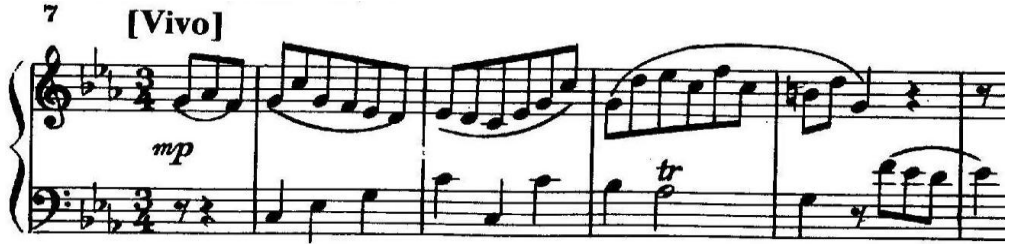
В тональности до минор написана вторая из «Французских сюит». По традиции, установившейся в старинных сюитах, она содержит четыре основные части — Аллеманду, Куранту, Сарабанду и Жигу, а также еще две интермедийные части — Арию и Менуэт, вставленные между Сарабандой и Жигой.

Аллеманда — танец, который формировался в XVI—XVII веках в нескольких европейских странах — Англии, Нидерландах, Германии, Франции и Италии. Так, например, старинная немецкая аллеманда была немного тяжеловесным групповым танцем. Но, войдя в клавирные сюиты, аллеманда к XVIII веку почти утеряла танцевальные черты. От своих «предков» она сохранила лишь неторопливую степенную поступь с размером на четыре либо на две четверти. В конце концов она превратилась в свободно построенную прелюдию. Похожа на задумчивую лирическую прелюдию и Аллеманда из до-минорной сюиты Баха. Здесь чаще всего ведут свои линии три голоса. Но иногда к ним подключается и четвертый голос. При этом самый мелодичный голос — верхний:

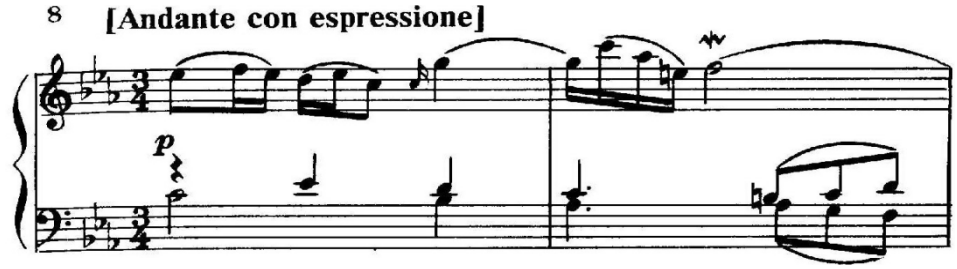
[14] «Разделённая на части» - переводится с итальянского языка слово «партита» (от глагола «partire» - «делить»).



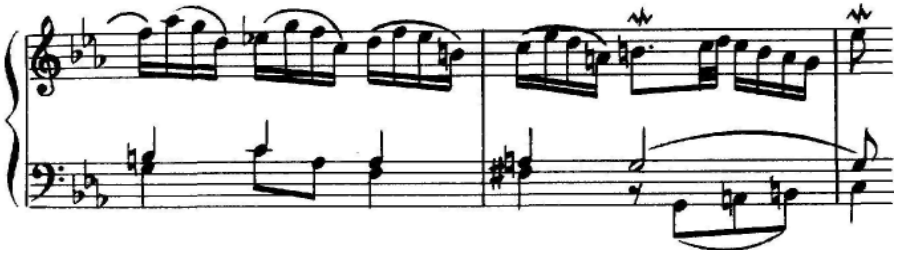
Куранта — трехдольный танец французского происхождения. Но для французских клавесинных курант была типична некоторая ритмическая изысканность, манерность. Куранта же в сюите Баха до минор сродни итальянской разновидности данного танцевального жанра — более живой и подвижной. Этому способствует гибкое сочетание двух голосов, которые словно подзадоривают друг друга:



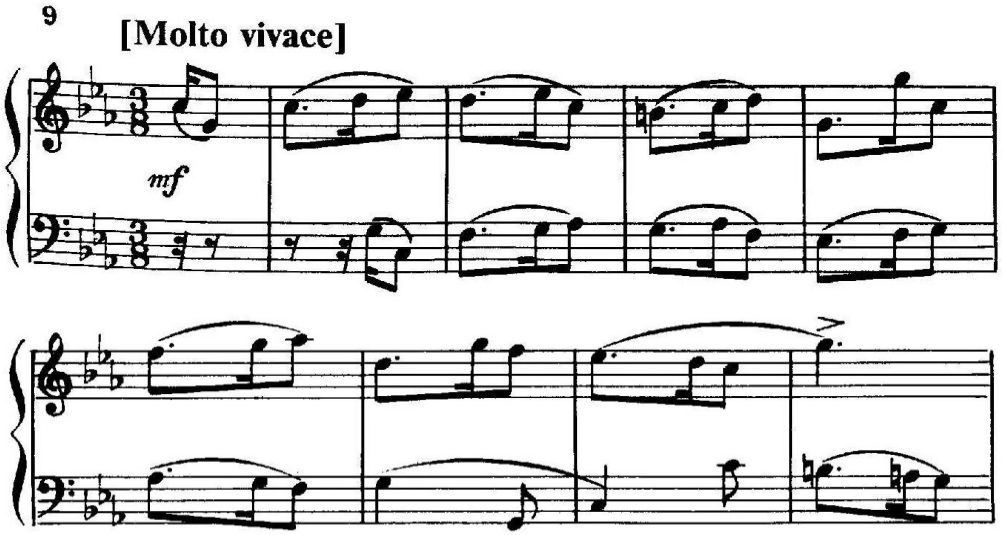
Сарабанда — трехдольный испанский танец. Некогда он был быстрым, темпераментным, а позднее стал медленным, торжественным, нередко близким траурному шествию. Сарабанда из сюиты Баха от начала до конца выдержана в трёхдольном складе. Движение среднего и нижнего голосов все время строгое, сосредоточенное (преобладают четверти и восьмые). А движение верхнего голоса значительно более свободное и подвижное, очень выразительное. Здесь преобладают шестнадцатые, часто встречаются ходы на широкие интервалы (квинту, сексту, септиму). Так образуются два контрастных слоя музыкального изложения, создается лирически напряженное звучание[15]:



[15] В сарабанде ведущий верхний голос не столько контрастирует с остальными, сколько дополняется ими.



Жига — стремительный задорный танец, ведущий свое происхождение из Ирландии и Англии[16]. В старину жигу любили плясать английские матросы. В сюитах жига обычно является заключительной, финальной частью. В своей до-минорной Жиге Бах часто использует прием канонической имитации между двумя голосами (как и в Инвенции фа мажор). Изложение этой пьесы насквозь пронизано «подпрыгивающим» пунктирным ритмом:



По сравнению с контрастом между Аллемандой и Курантой контраст между Сарабандой и Жигой более острый. Но его смягчают вставленные между ними две дополнительные части. Часть, названная «Арией», скорее походит не на сольный вокальный номер в опере, а на спокойную простодушную песню. Следующий же за ней Менуэт — французский танец, соединяющий подвижность с грациозностью. Так в этой сюите, при единой общей тональности, все части по-разному сопоставляются в образном отношении.

[16] Размеры жиги преимущественно трёходльные. В XVIII веке это главным образом 3/8, 6/8, 9/8, 12/8.

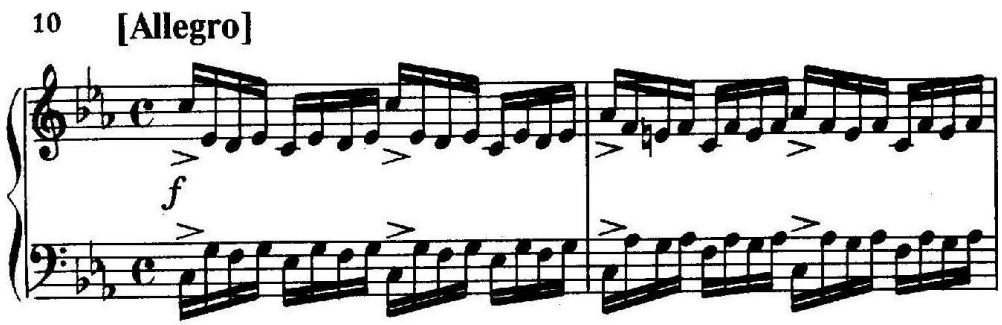
Прелюдия и фуга до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»

Прелюдия и фуга до мажор, Прелюдия и фуга до минор, Прелюдия и фуга до-диез мажор, Прелюдия и фуга до-диез минор — и так далее по всем двенадцати полутонам, входящим в октаву. В результате — всего 24 двухчастных цикла «прелюдия и фуга» во всех мажорных и минорных тональностях. Так построены оба тома (в общей сумме — 48 прелюдий и фуг) «Хорошо темперированного клавира» Баха. Это грандиозное произведение признано одним из величайших в мировом музыкальном искусстве. Прелюдии и фуги из этих двух томов входят и в учебный, и в концертный репертуар всех профессиональных пианистов.

Во времена Баха в настройке клавишных инструментов постепенно окончательно установилась равномерная темперация — деление октавы на двенадцать равных полутонов. Ранее система настройки была более сложной. При ней в тональностях с количеством знаков свыше трех-четырех некоторые интервалы и аккорды звучали фальшиво. Поэтому композиторы такие тональности избегали употреблять. Бах первым блестяще доказал в «Хорошо темперированном клавире», что при равномерной темперации можно с равным успехом использовать все 24 тональности. Это открывало новые горизонты перед композиторами, увеличивало, например, возможности делать модуляции (переходы) из одной тональности в другую.

В «Хорошо темперированном клавире» Бах установил тип двухчастного цикла «прелюдия и фуга». Прелюдия строится свободно. В ней немалая роль может принадлежать гомофонно-гармоническому складу и импровизационности. Это создает контраст к фуге как строго полифоническому произведению. Вместе с тем части цикла «прелюдия и фуга» объединены не только обшей тональностью. Между ними в каждом случае по-своему проявляются тонкие внутренние связи.

Эти общие типические черты можно проследить в **Прелюдии и фуге до минор** из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Прелюдия складывается из двух основных разделов. Более пространный первый сплошь заполнен быстрым равномерным движением шестнадцатых в обеих руках. Оно изнутри насыщено выразительными мелодическими и гармоническими элементами. Представляется, будто, стесненный берегами, бурлит неугомонный поток:



Накопив мощную энергию, этот поток в конце первого раздела как бы перехлестывает через край и в начале следующего раздела становится еще более стремительным, грозя все смести на своем пути. Этот кульминационный момент прелюдии отмечен сменой темпа на самый быстрый (Presto) и использованием полифонического приема — двухголосного канона. Но разбушевавшуюся стихию внезапно останавливают повелительные удары аккордов и многозначительные фразы речитатива. Тут происходит вторая смена темпа — на самый медленный (Adagio). А после третьей смены темпа на умеренно быстрое A11egro в заключительных тактах прелюдии тонический органный пункт в басу постепенно тормозит движение шестнадцатых в правой руке. Оно становится мягко-раскидистым и замирает на до-мажорном аккорде. Наступает успокоение, умиротворение.

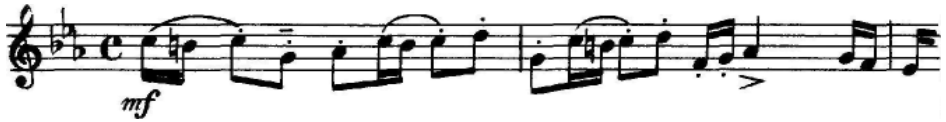
После такого свободного, импровизационного завершения прелюдии внимание переключается в иной, контрастный план. Начинается трехголосная фуга.

Это слово на латинском и итальянском языках означает «бег», «бегство», «быстрое течение». В музыке фуга — сложное полифоническое произведение, где голоса как бы перекликаются, догоняя друг друга. Большинство фуг основываются на одной теме. Реже встречаются фуги с двумя, еще реже с тремя и четырьмя темами. А по числу голосов фуги бывают двух-, трех-, четырех- и пятиголосными.

Однотемные фуги начинаются с изложения темы в главной тональности каким-либо одним голосом. Затем тема имитируется поочередно другими голосами. Так образуется первый раздел фуги — экспозиция. Во втором разделе — разработке — тема появляется только в других тональностях. А в третьем, последнем разделе — репризе[9] — она вновь проводится в главной тональности, но излагается уже не одноголосно. Экспозиция здесь точно не повторяется. В фугах широко используются удержанные противосложения и интермедии.

До-минорную фугу Баха, о которой идет речь, начинает, появляясь в среднем голосе, четкая, рельефная, хорошо запоминающаяся тема с упругим танцевальным ритмом:

11 Moderato



Энергичная настойчивость сочетается в теме с грациозностью, сквозь волевую собранность проглядывает лукавое озорство. В этом заложены возможности дальнейшего разнообразного и динамичного развития.

В начале разработки тема звучит светло — единственный раз она проводится в мажорной тональности (ми-бемоль мажор). В репризе же из трех главных проведений темы в основной тональности (до минор) второе, в басу, приобретает такой мощный размах, что заставляет вспомнить бушевание природных сил в прелюдии. И еще одно, заключительное проведение темы фуги завершается просветленным до-мажорным аккордом. В таком сходстве между концовками прелюдии и фуги обнаруживается внутреннее эмоциональное родство контрастных частей цикла.

Фуга — высшая форма полифонической музыки — достигла в творчестве Баха полной зрелости и ярчайшего расцвета. Знаменитый русский композитор и пианист XIX века Антон Григорьевич Рубинштейн в своей книге «Музыка и ее представители» написал, восхищаясь «Хорошо темперированным клавиром», что там можно найти «фуги религиозного, героического, меланхолического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера; в одном только они все схожи — в красоте...»

Ровесником Иоганна Себастьяна Баха был великий немецкий композитор Георг Фридрих Гендель (1685—1759) — замечательный мастер полифонии, органист-виртуоз. Судьба у него сложилась по-иному. Большую часть жизни он провел вне Германии, переезжая из одной страны в другую (несколько десятилетий прожил в Англии).

Гендель — автор многих опер, ораторий, разнообразных инструментальных произведений.

Вопросы и задания

1 . Что роднит между собой духовные и светские произведения Баха?

2. Расскажите об образном характере Токкаты и фуги ре минор для органа.

3. Напойте темы инвенций Баха, которые вы знаете. Что такое противосложение, когда оно называется удержанным?

4. Что такое интермедия в полифоническом произведении? Какая имитация называется канонической или каноном?

5. Назовите и охарактеризуйте основные части «Французской сюиты» До минор.

6. Как построен «Хорошо темперированный клавир» Баха?

7. В чем состоит главное отличие прелюдии от фуги? Покажите это на примере Прелюдии и фуги до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Есть ли между ними также черты сходства?

Основные произведения

Вокально-инструментальные произведения
- «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею»
- Месса си минор
- Духовные кантаты (сохранилось около 200) и светские кантаты (сохранилось свыше 20)

Оркестровые произведения
- 4 сюиты («увертюры»)
- 6 «Бранденбургских концертов»

Концерты для солирующих инструментов с камерным оркестром
- 7 концертов для клавесина
- 3 концерта для двух, 2 — для трех клавесинов
- 2 концерта для скрипки
- Концерт для двух скрипок

Произведения для смычковых инструментов
- 3 сонаты и 3 партиты для скрипки соло
- 6 сонат для скрипки и клавесина
- 6 сюит («сонат») для виолончели соло Органные произведения
- 70 хоральных прелюдий
- Прелюдии и фуги
- Токката и фуга ре минор
- Пассакалья до минор Клавирные произведения
- Сборник «Маленькие прелюдии и фуги»
- 15 двухголосных инвенций и 15 трехголосных инвенций («симфоний»)
- 48 прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира»
- 6 «Французских» и 6 «Английских» сюит
- 6 сюит (партит)
- «Итальянский концерт» для клавесина соло
- «Хроматическая фантазия и фуга»
- «Искусство фуги»

О формировании классического стиля в музыке

Музыкальный театр

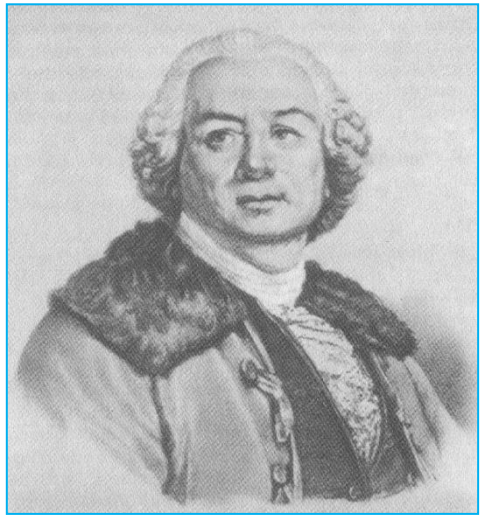
XVIII век, особенно его середина и вторая половина, — время больших перемен во всех областях европейского музыкального искусства. С наступлением этого столетия в итальянской опере постепенно обособились два жанра — опера-сериа (серьезная) и опера-буффа (комическая). В операх-сериа по-прежнему преобладали мифологические и исторические сюжеты, в которых фигурировали так называемые «высокие» герои — мифологические божества, цари древних государств, легендарные полководцы. А в операх-буффа сюжеты стали преимущественно современными бытовыми. Героями здесь выступали обыкновенные люди, действовавшие энергично и жизненно правдоподобно.

Первым ярким образцом оперы-буффа явилась «Служанка-госпожа» Джованни Баттисты Перголези, представшая перед публикой в 1733 году в Неаполе. Героиня — предприимчивая служанка Серпина — ловко женит на себе своего ворчливого хозяина Уберто и сама становится госпожой. Подобно многим ранним итальянским операм-буффа, «Служанка-госпожа» первоначально исполнялась как сценическая интермедия в антрактах между действиями оперы-сериа «Гордый пленник» Перголези (напомним, что латинское по происхождению слово «интермедия» и означает «междудействие»). Вскоре «Служанка-госпожа» приобрела большую известность во многих странах как самостоятельное произведение.

Во Франции комическая опера родилась во второй половине XVIII века. Она возникла на основе веселых, остроумных комедийных представлений с музыкой, дававшихся в театрах на парижских ярмарках. А превратиться в комическую оперу, где главной характеристикой действующих лиц стали вокальные номера, французским ярмарочным комедиям помог пример итальянской оперы-буффа. Существенное значение имели для этого выступления в Париже оперной труппы итальянских «буффонов», когда столицу Франции буквально очаровала «Служанка-госпожа» Перголези.

В отличие от итальянских опер-буффа во французских комических операх ариозные номера чередуются не с речитативами, а с разговорными диалогами. Так же строится и зинг-шпиль — немецкая и австрийская разновидность комической оперы, появившаяся во второй

половине XVIII столетия[17]. Для музыкального языка всех разновидностей комической оперы характерна тесная связь с народно-бытовыми песенными и танцевальными мелодиями.



Во второй же половине XVIII века серьезные оперные жанры коренным образом реформировал великий немецкий композитор **Кристоф Виллибальд Глюк (1714—1787)**. Свою первую реформаторскую оперу «Орфей и Эвридика» (1762) он написал на сюжет о легендарном древнегреческом певце, уже неоднократно использовавшийся в операх начиная с самых ранних (об этом говорилось во Введении).

К своей реформе в опере Глюк шел непростым путем. Ему довелось побывать во многих европейских странах — Германии, Австрии, Дании, а также в населенной славянами Чехии, наряду с Италией — в Англии. Прежде чем прочно обосноваться в Вене, Глюк поставил 17 своих опер-сериа на сценах театров Милана, Венеции, Неаполя, Лондона, Копенгагена, Праги и других городов. Оперы этого жанра исполнялись в придворных театрах многих европейских государств.

Исключение составляла Франция. Там в середине XVIII века продолжали сочинять и ставить серьезные оперы только в традиционном французском стиле. Но Глюк внимательно изучил оперные партитуры знаменитых французских композиторов Жана-Батиста Люлли и Жана-Филиппа Рамо. Кроме того, Глюк написал и с успехом поставил в Вене восемь произведений в новом жанре французской комической оперы. Он, несомненно, был хорошо знаком и с итальянскими операми-буффа, с немецкими и австрийскими зингшпилями. Все эти знания дали возможность Глюку решительно обновить уже устаревшие принципы композиции серьезных опер. В своих реформаторских операх, поставленных сначала в Вене, а затем в Париже, Глюк стал передавать душевные переживания героев со значительно большей правдивостью и драматической напряженностью, действенностью. Он отказался от нагромождения виртуозных пассажей в ариях, усилил выразительность речитативов. Его оперы сделались более целеустремленными по музыкальному и сценическому развитию, более стройными по композиции.

Так в музыкальном языке и в построении новых комических и реформированных серьезных опер обозначились важные отличительные черты нового, классического стиля — активная действенность развития, простота и ясность выразительных средств, композиционная стройность, общий благородный и возвышенный характер музыки. Этот стиль постепенно складывался в европейской музыке на протяжении XVIII века, созрел к 1770—1780 годам и господствовал до середины второго десятилетия XIX века.

Необходимо учесть, что у определения «классический» может быть и другое, более широкое значение. «Классическими» (или «классикой») называют также музыкальные и другие художественные произведения, которые получили признание как образцовые, совершенные, непревзойденные — независимо от времени их создания. В таком смысле классическими, или классикой, можно назвать, скажем, и мессы итальянского композитора XVI века Палестрины, и оперы Прокофьева, и симфонии Шостаковича — русских композиторов XX века.

Инструментальная музыка

На столь же широкой интернациональной основе, как и оперная реформа Глюка, в XVIII веке происходило интенсивное развитие инструментальной музыки. Его осуществляли дружными усилиями композиторы многих европейских стран. Опираясь на песенность и танцевальность, вырабатывая классическую ясность и динамичность музыкального языка, они постепенно формировали новые жанры циклических инструментальных произведений — такие, как классическая симфония, классическая соната, классический струнный квартет. В них большое значение приобрела сонатная форма. Поэтому инструментальные циклы называют сонатными или сонатно-симфоническими.

Сонатная форма. Вы уже знаете, что высшая форма полифонической музыки — фуга. А сонатная форма — высшая форма гомофонно-гармонической музыки, где лишь иногда могут использоваться полифонические приемы. По своему построению эти две формы имеют сходство друг с другом. Как и в фуге, в сонатной форме различаются три основных раздела: это экспозиция, разработка и реприза. Но между ними имеются и существенные различия.

Основное отличие сонатной формы от фуги сразу выступает в ***экспозиции***[18]. Подавляющее большинство фуг целиком построено на одной теме, которая в экспозиции проводится поочередно в каждом

[17] Это немецкое слово происходит от «singen» («петь») и «Spiel» («игра»).

[18] Слово латинского происхождения, означает «изложение», «показ».

голосе. А в экспозиции сонатной формы предстают, как правило, две основные темы, более или менее различные по характеру. Сначала звучит тема главной партии, позднее появляется тема побочной партии. Только ни в коем случае не надо понимать определение «побочная» как «второстепенная». Ибо на самом деле теме побочной партии принадлежит в сонатной форме не менее важная роль, чем теме главной партии. Слово «побочная» употреблено здесь потому, что она, в отличие от первой, в экспозиции обязательно звучит не в главной тональности, а в другой, то есть как бы в побочной. В музыке классического стиля если главная партия в экспозиции мажорная, то побочная партия изложена в тональности доминанты (например, если тональность главной партии до мажор, то тональность побочной партии — соль мажор). Если же главная партия в экспозиции минорная, то побочная партия излагается в параллельном мажоре (например, если тональность главной партии до минор, то тональность побочной партии — ми-бемоль мажор).

Между главной и побочной партиями помещается либо небольшая связка, либо связующая партия. Здесь может появиться и самостоятельная, мелодически рельефная тема, но чаще используются интонации темы главной партии. Связующая партия выполняет роль перехода к побочной партии, в ней происходит модуляция в тональность побочной партии. Тем самым тональная устойчивость нарушается. Слух начинает ожидать наступления какого-то нового «музыкального события». Им и оказывается появление темы побочной партии. Иногда экспозиции может предшествовать вступление. А после побочной партии звучит либо небольшое заключение, либо целая заключительная партия нередко с самостоятельной темой. Так завершается экспозиция, закрепляя тональность побочной партии. По указанию композитора вся экспозиция может быть повторена.

Разработка — второй раздел сонатной формы. В нем темы, знакомые по экспозиции, выступают в новых вариантах, по-разному чередуются, сопоставляются. В таком взаимодействии участвуют чаще не целые темы, а вычлененные из них мотивы, фразы. То есть темы в разработке как бы дробятся на отдельные элементы, обнаруживая заключенную в них энергию. При этом происходит частая смена тональностей (главная тональность здесь затрагивается редко и ненадолго). Появляясь в различных тональностях, темы и их элементы как бы по-новому освещаются, показываются с новых точек зрения. После того как развитие в разработке достигает значительной напряженности в кульминации, его ход меняет направление. В конце этого раздела подготавливается возвращение в главную тональность, происходит поворот к репризе.

Реприза — третий раздел сонатной формы. Она начинается с возвращения главной партии в основной тональности. Связующая партия не уводит в новую тональность. Она, напротив, закрепляет главную тональность, в которой теперь повторяются и побочная, и заключительная партии. Так реприза своей тональной устойчивостью уравновешивает неустойчивый характер разработки и придает целому классическую стройность. Репризу иногда может дополнять заключительное построение — кода (происходит от латинского слова, означающего «хвост»).

Итак, когда звучит фуга, наше внимание сосредоточивается на том, чтобы вслушаться, вдуматься и вчувствоваться в одну музыкальную мысль, воплощенную одной темой. Когда же звучит произведение в сонатной форме, наш слух следит за сопоставлением и взаимодействием двух основных (и дополняющих их) тем — словно за развитием различных музыкальных событий, музыкального действия. Таково главное различие между художественными возможностями этих двух музыкальных форм.

Классический сонатный (сонатно-симфонический) цикл. Примерно в последней трети XVIII века в музыке окончательно сложился классический сонатный цикл. Прежде в инструментальных произведениях господствовали форма сюиты, где чередовались медленные и быстрые части, и близкая ей форма старинной сонаты. Теперь же, в классическом сонатном цикле, точно определилось количество частей (обычно три или четыре), но сложнее стало их содержание.

Первая часть, как правило, написана в сонатной форме, о которой речь шла в предыдущем параграфе. Она идет в быстром или умеренно быстром темпе. Чаще всего это A11e§го. Поэтому такую часть принято называть сонатным allegro. Музыка в нем зачастую имеет энергичный, действенный характер, нередко напряженный, драматический.

Вторая часть всегда контрастирует первой по темпу и общему характеру. Часто она — медленная, самая лирическая и певучая. Но она может быть и другой, например похожей на неспешное повествование или танцевально-грациозной

В трехчастном цикле последняя, ***третья часть***, финал — вновь быстрая, обычно более стремительная, но менее внутренне напряженная по развитию в сравнении с первой. Финалы классических сонатных циклов (особенно симфоний) нередко рисуют картины многолюдного праздничного веселья, а их темы близки народным песням и танцам. При этом часто используется форма рондо (от французского «ronde» — «круг»). Как известно, первый раздел здесь (рефрен) несколько раз повторяется, чередуясь с новыми разделами (эпизодами).

Всё это отличает и многие финалы четырехчастных циклов. Но в них между крайними частями (первой и четвертой) помещены две средние части. Одна — медленная — в симфонии обычно бывает второй, а в квартете — третьей. Третьей частью классических симфоний XVIII века является Менуэт, который в квартете занимает второе место.

Итак, мы упомянули слова «соната», «квартет», «симфония». Различие этих циклов зависит от состава исполнителей. Особое место принадлежит симфонии — произведению для оркестра, предназначенному для звучания в большом помещении перед многочисленными слушателями. В этом смысле симфонии близок концерт — трехчастное сочинение для солирующего инструмента с сопровождением оркестра. Наиболее же распространенные камерные инструментальные циклы — соната (для одного или двух инструментов), трио (для трех инструментов), квартет (для четырех инструментов), квинтет (для пяти инструментов)[19].

Сонатная форма и сонатно-симфонический цикл, как и весь классический стиль в музыке, сформировались в XVIII веке, который называют «веком Просвещения» (или «эпохой Просвещения»), а также «веком Разума». В этом столетии, особенно во второй его половине, во многих европейских странах выдвигались представители так называемого «третьего сословия». То были люди, которые не имели ни дворянских титулов, ни духовных званий. Своими успехами они были обязаны собственному труду, инициативной деятельности. Они провозгласили идеал «естественного человека», которого созидательной энергией, светлым разумом и глубокими чувствами наделила сама природа. Этот оптимистический демократический идеал по-своему отразили и музыка, и другие, виды искусства, и литература. Так, например, победу человеческого разума и неутомимых рук в начале эпохи Просвещения прославил опубликованный в 1719 году знаменитый роман английского писателя Даниэля Дефо «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо».

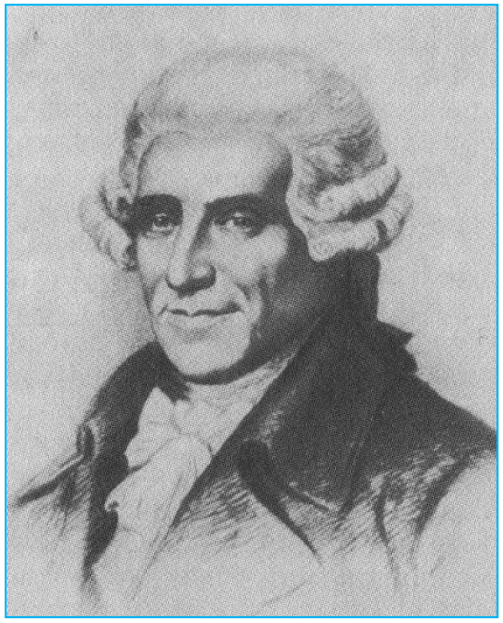
Вопросы и задания

1. Назовите национальные разновидности комических опер XVIII века. Чем отличается построение итальянской оперы-буффа от построения французской комической оперы?
2. С какими странами и городами была связана деятельность великого оперного реформатора Кристофа Виллибальда Глюка? На какой сюжет он написал свою первую оперу?
3. К какому времени созрел и до какого времени господствовал в музыке классический стиль? Объясните разницу между двумя значениями определения «классический».
4. В чем заключается сходство в общем построении между фугой и сонатной формой? А в чем состоит главное различие между ними?
5. Назовите основные и дополнительные разделы сонатной формы. Нарисуйте ее схему.
6. Как соотносятся между собой главная и побочная партии сонатной формы в ее экспозиции и в ее репризе?
7. Что характерно для разработки в сонатной форме?
8. Охарактеризуйте части классического сонатного цикла.
9. Назовите основные виды классических сонатных циклов в зависимости от состава исполнителей.

[19] Название других камерно-ансамблевых инструментальных циклов – секстет (6), септет (7), октет (8), нонет (9), децимет (10). Определение «камерная музыка» происходит от итальянского слова « camera» - «комната». Ибо до XIX века сочинения для нескольких инструментов часто исполнялись в домашней обстановке, то есть понимались как «комнатная музыка».

Йозеф Гайдн

1732-1809



Классический стиль в музыке достиг своей зрелости и высокого расцвета в творчестве Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта и Людвига ван Бетховена. Жизнь и деятельность каждого из них подолгу протекала в столице Австрии Вене. Поэтому Гайдна, Моцарта и Бетховена называют венскими классиками.

Австрия была многонациональной империей. В ней наряду с австрийцами, у которых родной язык — немецкий, жили венгры и различные славянские народы, в том числе чехи, сербы, хорваты. Их песенные и

танцевальные мелодии можно было слышать и в деревнях, и в городах. В Вене народно-бытовая музыка звучала повсюду — в центре и на окраинах, на перекрестках улиц, в публичных садах и парках, в ресторанах и кабачках, в богатых и небогатых частных домах.

Вена являлась и крупным центром профессиональной музыкальной культуры, сосредоточенной вокруг императорского двора, капелл знати[1] и аристократических салонов, соборов и церквей. В австрийской столице издавна культивировалась итальянская опера-сериа, здесь, как уже говорилось, начал свою оперную реформу Глюк. Музыка обильно сопровождала придворные празднества. Но венцы охотно посещали и веселые балаганные представления с музыкой, из которых родились зингшпили, и очень любили танцевать.

Из трех великих венских музыкальных классиков Гайдн — самый старший. Ему было 24 года, когда родился Моцарт, и 38 лет, когда родился Бетховен. Гайдн прожил долгую жизнь. Он почти на два десятилетия пережил рано скончавшегося Моцарта и был еще жив, когда Бетховен уже создал большую часть своих зрелых произведений.

Вид на Вену
С гравюры 1720 года

Гайдн был искренне верующим человеком. Он автор ряда месс и других вокально-инструментальных произведений на духовные тексты. Для частного княжеского театра он написал более двух десятков опер в жанрах сериа, буффа, а также несколько «кукольных» опер для спектаклей, разыгрывавшихся марионетками. Но область его главных творческих интересов и достижений — симфоническая и камерная[2] инструментальная музыка. Всего это — более 800 сочинений[3].

Среди них особенно значительны более 100 симфоний, более 80 струнных квартетов и более 60 клавирных сонат. В их зрелых образцах с наибольшей полнотой, яркостью и самобытностью раскрылось оптимистическое мироощущение великого австрийского композитора. Лишь иногда это светлое мироощущение оттеняют сумрачнее настроения. Их всегда преодолевают неиссякаемое гайдновское жизнелюбие, острая наблюдательность, веселый юмор, простое, здоровое и вместе с тем поэтическое восприятие окружающей действительности.

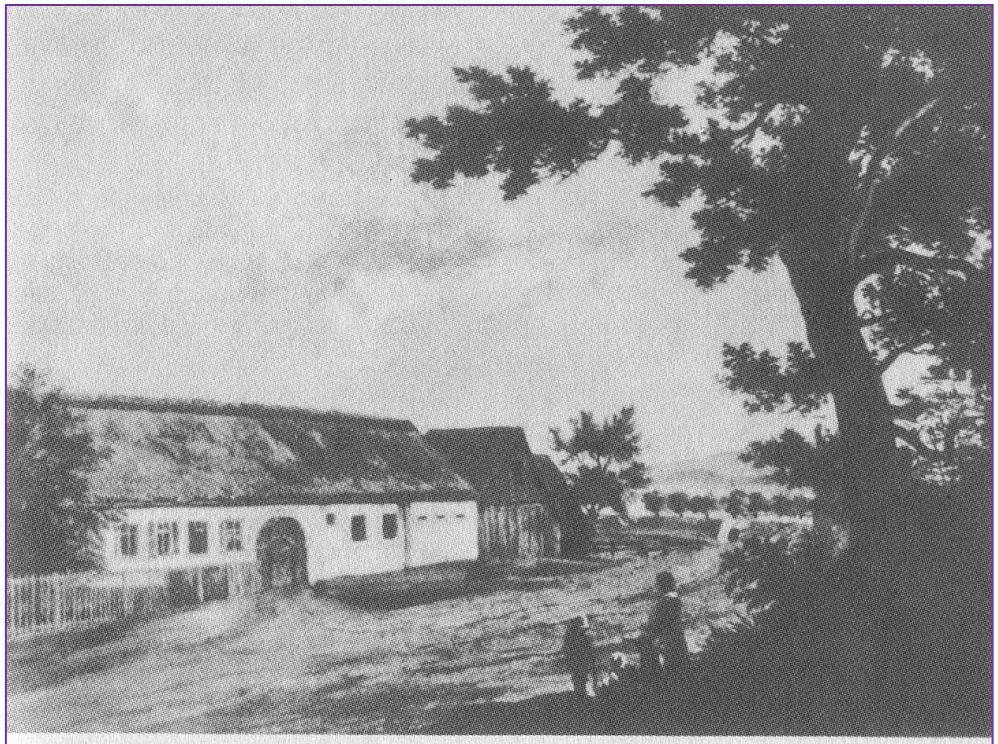
Жизненный путь

Раннее детство. Рорау и Хайнбург. Франц Йозеф Гайдн родился в 1732 году в деревне Рорау, расположенной на востоке Австрии, вблизи венгерской границы и неподалеку от Вены. Отец Гайдна был искусным каретных дел мастером, мать служила кухаркой в имении графа, владельца Рорау. Своего старшего сына Йозефа, которого в семье ласково звали Зепперлем, родители рано начали приучать к трудолюбию, аккуратности, чистоплотности. Отец Гайдна совсем не знал нот, но любил петь, аккомпанируя себе на арфе, особенно когда в его. маленьком домике собирались гости. Зепперль подпевал чистым серебристым голосом, обнаружив замечательный музыкальный слух. И когда мальчику было всего пять лет, его отправили в соседний городок Хайнбург к дальнему родственнику, который руководил церковной школой и хором. В Хайнбурге Зепперль научился читать, писать, считать, петь в хоре, а также начал осваивать навыки игры на клавикорде и скрипке. Но жилось ему в чужой семье нелегко. Многие годы спустя он вспоминал, что получал тогда «больше колотушек, чем еды».

Едва Зепперль попал в Хайнбург, как ему велели научиться еще бить в литавры, чтобы участвовать в одной церковной процессии с музыкой. Мальчик взял сито, натянул на него кусок материи и стал усердно упражняться. Со своей задачей он успешно справился. Только при организации процессии пришлось навесить инструмент на спину человека очень низкого роста. А он был горбатым, что вызывало смех у зрителей.

В капелле венского собора Св. Стефана. Посетив проездом Хайнбург, венский соборный капельмейстер и придворный композитор Георг Ройтер обратил внимание на выдающиеся музыкальные способности

Зепперля. Так в 1740 году восьмилетний Гайдн очутился в столице Австрии, где был принят певчим в капеллу кафедрального (главного) собора Св. Стефана.



Дом в Рорау, где родился Й. Гайдн

В Вене, большом красивом городе с великолепными зданиями и архитектурными ансамблями, на мальчика нахлынула волна новых ярких впечатлений. Вокруг звучала многонациональная народно-бытовая музыка. В соборе и при императорском дворе, где также выступала капелла, исполнялись торжественные вокально-инструментальные произведения.

Но условия существования опять оказались нелегкими. На занятиях, репетициях и выступлениях мальчики-хористы сильно уставали. Кормили же их скудно, они постоянно были полуголодными. За шалости их строго наказывали. Маленький Гайдн продолжал старательно учиться искусству пения, игре на клавире и скрипке, и ему очень захотелось сочинять музыку. Однако Ройтер не обратил на это внимания. Слишком занятый своими делами, он за все девять лет пребывания Гайдна в капелле дал ему только два урока композиции. Но Йозеф упорно добивался своей цели, усердно занимаясь сам.

Трудное начало самостоятельной жизни. Когда к восемнадцати годам у юноши стал ломаться голос — временно сделался хриплым и потерял гибкость, его грубо и безжалостно выкинули из капеллы. Оказавшись без крова и средств, он мог погибнуть от голода и холода, если бы его на некоторое время не приютил знакомый певец, живший с женой и ребенком в крошечной комнатке под крышей. Гайдн стал браться за любую подвернувшуюся музыкальную работу: переписывал ноты, давал грошовые Уроки пения, игры на клавире, участвовал в качестве скрипача в Уличных инструментальных ансамблях, исполнявших в ночное время серенады в честь кого-либо из горожан. Наконец он смог снять маленькую комнату на шестом, последнем этаже дома в центре Вены. Комнату пронизывал ветер, в ней не было печки, зимой часто замерзала вода. В таком бедственном положении Гайдн прожил десять лет. Но он не унывал и с восторгом занимался любимым искусством. «Когда я сидел за моим старым, изъеденным червями клавиром, — вспоминал он в старости, — то не завидовал счастью любого короля».

Преодолевать житейские трудности Гайдну помогал его живой, веселый характер. Однажды, например, он ночью разместил своих приятелей-музыкантов в укромных уголках на одной из улиц Вены, и по его сигналу каждый заиграл, что ему вздумалось. Получился «кошачий концерт», наделавший переполох у окрестных жителей. Двое из музыкантов попали в полицию, но зачинщика скандальной «серенады» не выдали.

Познакомившись с популярным комическим актером, Гайдн сочинил в содружестве с ним зингшпиль «Хромой бес» и заработал небольшую сумму денег[20]. А чтобы воспользоваться профессиональными указаниями известного итальянского композитора и вокального педагога Никола Антонио Порпоры, Гайдн аккомпанировал его ученикам на уроках пения и, кроме того, прислуживал ему в качестве лакея.

Постепенно Гайдн начал приобретать в Вене известность и как педагог, и как композитор. Он познакомился с известными; музыкантами и любителями музыки. В доме одного видного чиновника он стал участвовать в исполнении камерных ансамблей и для концертов в его загородном поместье создал свои первые струнные квартеты. А первую симфонию Гайдн написал в 1759 году, когда получил в свое распоряжение небольшой оркестр, сделавшись руководителем капеллы графа Морцина. Граф держал у себя только холостых музыкантов. Гайдн, женившийся на дочери венского парикмахера, вынужден был сохранять это в тайне. Но так продолжалось лишь до 1760 года, когда

[20] Через несколько лет он написал ещё один зингшпиль под названием «Новый хромой бес».

материальные дела графа пошатнулись и он распустил свою капеллу. Брак Гайдна оказался неудачным. Его избранница отличалась тяжелым, сварливым характером. Она совсем не интересовалась композиторскими делами мужа — вплоть до того, что делала папильотки и подкладки для паштета из рукописей его сочинений. Спустя несколько лет Гайдн стал жить отдельно от жены. Детей у них не было.

В капелле князей Эстерхази. В 1761 году богатый венгерский; князь Пал Антал Эстерхази пригласил к себе Гайдна в Эйзенштадт в качестве вице-капельмейстера. С этого момента началась служба Гайдна у семейства Эстерхази, которая продолжалась целых три десятилетия. Через пять лет он стал капельмейстером — после того, как скончался занимавший эту должность престарелый музыкант.

Дворец Эстерхази в Эйзенштадте
С литографии середины XIX века

Князья Эстерхази владели обширными поместьями, имели множество слуг и вели в своих дворцах жизнь, похожую на королевскую. Особенной приверженностью к роскоши и дорогостоящим развлечениям отличался наследник Пала Антала, скончавшегося в 1762 году, — его брат Мйклош 1, прозванный Великолепным. Спустя несколько лет он перенес свою резиденцию из Эйзенштадта в новый загородный дворец из 126 комнат, окружил его огромным парком, .рядом построил оперный театр на 400 мест и театр марионеток, значительно увеличил число музыкантов в капелле. Работа в ней дала Гайдну хорошее материальное обеспечение, а кроме того — возможность много сочинять и тут же на практике проверять себя, руководя оркестровым исполнением своих новых произведений. В Эстерхазе (так называлась новая княжеская резиденция) часто устраивались многолюдные приемы, нередко с участием высокопоставленных иностранных гостей. Благодаря этому творчество Гайдна постепенно становилось известным за пределами Австрии.

Но имелась во всем этом, как говорится, и другая сторона медали. При поступлении на службу Гайдн подписал контракт, По которому становился своего рода музыкальным слугой. Он Должен был ежедневно, до и после обеда, появляться в передней Дворца в напудренном парике и белых чулках, чтобы выслушивать распоряжения князя. Контракт обязывал Гайдна срочно писать «любую музыку, какую пожелает его светлость, никому не показывать новых композиций, а тем более не разрешать никому их списывать, а хранить их единственно для его светлости и без его ведома и милостивого разрешения ни для кого ничего не сочинять». Кроме того, от Гайдна требовалось наблюдать за порядком в капелле и поведением музыкантов, давать уроки певцам, отвечать за сохранность инструментов и нот. Жил он не во дворце, а в соседней деревне, в небольшом домике. Из Эйзенштадта прежде княжеский двор зимой переезжал в Вену. А из Эстерхазы Гайдн мог попадать в столицу лишь изредка вместе с князем или по специальному разрешению.

За многие годы, проведенные в Эйзенштадте и в Эстерхазе, Гайдн прошел путь от начинающего музыканта до великого композитора, творчество которого достигло высокого художественного совершенства и получило признание не только в Австрии, но и далеко за ее пределами. Так, шесть «Парижских симфоний» (№ 82—87) были написаны им по заказу из столицы Франции, где они и прозвучали с успехом в 1786 году. К 1780-м годам относятся встречи Гайдна с Вольфгангом Амадеем Моцартом в Вене. Дружеское сближение благотворно отразилось на творчестве обоих великих музыкантов.

Со временем Гайдн все острее стал ощущать свое зависимое положение. В его письмах к друзьям из Эстерхазы в Вену, написанных в первой половине 1790 года, есть такие фразы: «Теперь — я сижу в моей глуши — покинутый — как бедный сирота — почти без общества людей — печальный... Последние

дни я не знал, капельмейстер я или капельдинер... Печально ведь быть все время рабом...»

Новый поворот в судьбе. Поездки в Англию. Осенью 1790 года умер Миклош Эстерхази. Он был просвещенным любителем музыки, играл на струнных инструментах и не мог не ценить по-своему такого «музыкального слугу», как Гайдн. Князь завещал ему большую пожизненную пенсию. Наследник Миклоша Антал, равнодушный к музыке, распустил капеллу. Но желая, чтобы знаменитый композитор продолжал числиться его придворным капельмейстером, он даже увеличил денежные выплаты Гайдну, который, таким образом, стал свободным от служебных обязанностей и мог полностью располагать собой. Гайдн переселился в Вену, намереваясь заниматься сочинением музыки, и сначала отказывался от предложений посетить другие страны. Но затем он согласился на предложение совершить длительную поездку в Англию и в начале 1791 года прибыл в Лондон.

Гайдн на пути в Англию

Так, приближаясь уже к своему шестидесятилетию, Гайдн впервые увидел своими глазами море и впервые очутился в другом государстве. В отличие от Австрии, еще феодально-аристократической по своим порядкам, Англия уже давно была буржуазной страной, и общественная, в том числе музыкальная, жизнь Лондона очень отличалась от венской. В Лондоне, огромном городе со множеством промышленных и торговых предприятий, преобладали концерты не для избранных лиц, приглашенных во дворцы и салоны знати, а организованные в публичных залах, куда за плату приходили все желающие. Имя Гайдна в Англии уже заранее окружал ореол славы. И известные музыканты, и высокопоставленные персоны обращались с ним не только как с равным, но и с особым почтением. Его новые произведения, при исполнении которых он выступал в качестве дирижера, встречались восторженно и щедро оплачивались. Гайдн дирижировал большим оркестром в 40—50 человек, то есть вдвое превосходившим по численности капеллу Эстерхази. Оксфордский университет присвоил ему почетную степень доктора музыки.

Гайдн вернулся в Вену через полтора года. По пути он побывал в немецком городе Бонне. Там он впервые встретился с молодым Людвигом ван Бетховеном, и тот вскоре переехал в Вену с намерением учиться у Гайдна. Но уроки у него Бетховен брал недолго. Два музыкальных гения, слишком разные по возрасту и темпераменту, не нашли тогда настоящего взаимопонимания. Однако свои три фортепианные сонаты (№ 1—3) Бетховен при издании посвятил Гайдну.

Вторая поездка Гайдна в Англию началась в 1794 году и продолжилась даже немного более полутора лет. Успех был опять триумфальным. Из множества произведений, созданных; во время этих поездок и в связи с ними, особенно значительными явились двенадцать так называемых «Лондонских симфоний».

Последние годы жизни и творчества. Следующий князь Эстерхази, Миклош II, больше интересовался музыкой, чем его предшественник. Поэтому Гайдн стал иногда наезжать из Вены в Эйзенштадт и написал по заказу князя несколько месс. Главные же произведения композитора последних лет — две монументальные оратории «Сотворение мира» и «Времена года» — были исполнены в Вене с грандиозным успехом (одна в 1799 году, другая в 1801-м). Живописание, древнего хаоса, из которого затем возникает мир, сотворение Земли, рождение жизни на Земле и сотворение человека — таково содержание первой из этих ораторий. Четыре части второй оратории («Весна», «Лето», «Осень», «Зима») складываются из метких музыкальных зарисовок сельской природы и крестьянского быта.

После 1803 года Гайдн уже больше ничего не сочинил. Он тихо доживал свою жизнь, окруженный славой и почетом. Скончался Гайдн весной 1809 года, в разгар наполеоновских войн, когда французы вошли в Вену.

Вопросы и задания

1 . Каких трех великих композиторов называют венскими музыкальными классиками? Чем объясняется такое определение?

2. Расскажите о музыкальной жизни Вены в XVIII веке.

3. Назовите основные музыкальные жанры в творчестве Гайдна.

4. Где и как прошли детство и юность Гайдна?

5. Как начал Гайдн свой самостоятельный путь?

6..Как протекали жизнь и деятельность Гайдна во время службы в капелле князей Эстерхази?

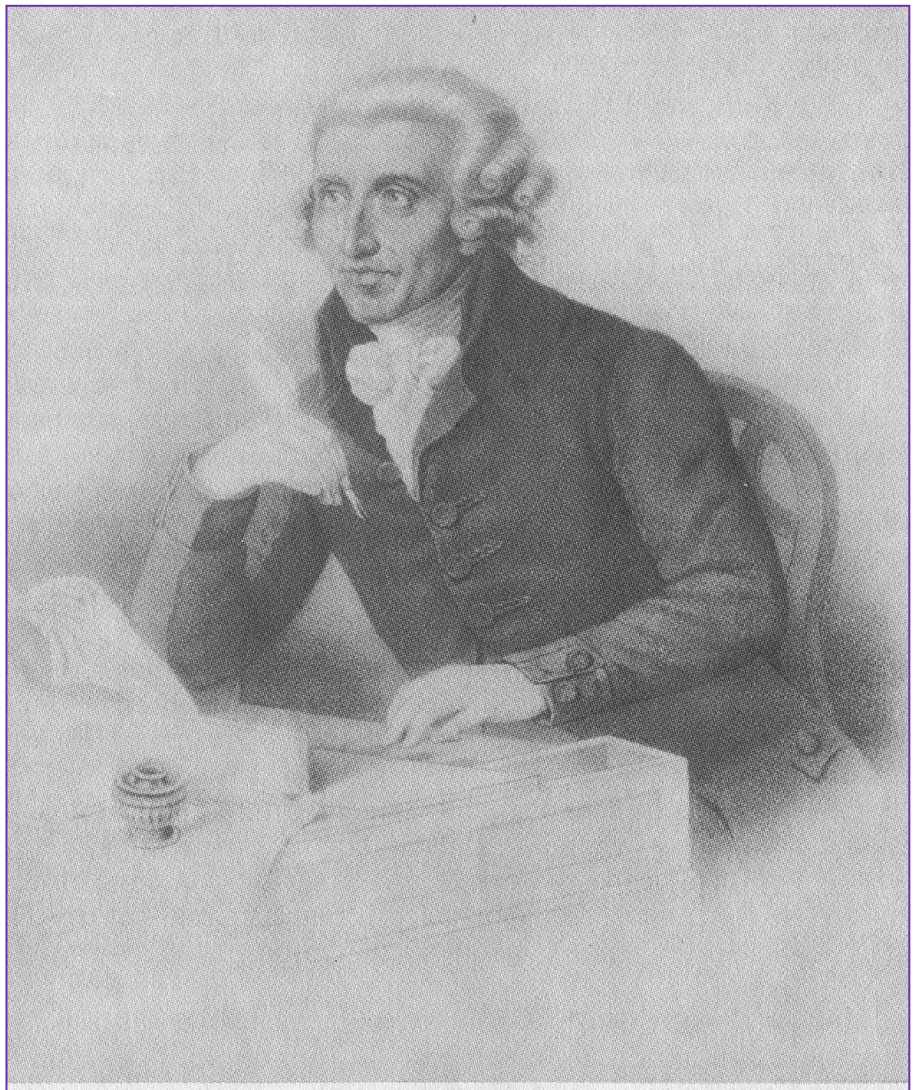
7. Расскажите о поездках Гайдна в Англию и о его последних годах жизни.

Симфоническое творчество

Когда в 1759 году Гайдн написал свою первую симфонию, уже существовало и продолжало создаваться множество произведений в этом жанре. Они возникали в Италии, Германии, Австрии и других европейских странах. В середине XVIII века всеобщую известность приобрели, например, симфонии, которые сочинялись и исполнялись в немецком городе Мангейме, обладавшем лучшим для того времени оркестром. Среди композиторов так называемой «мангеймской школы» было немало чехов. Один из предков симфонии — трехчастная итальянская оперная увертюра (с соотношением частей по темпу: «быстро-медленно—быстро».).

В ранних («предклассических») симфониях еще только прокладывался путь к будущей классической симфонии, отличительными чертами которой стали значительность образного содержания и совершенство формы. Встав на этот путь, Гайдн пришел к созданию своих зрелых симфоний в 1780-е годы. И тогда же появились зрелые симфонии еще очень молодого Моцарта, поразительно быстро продвигавшегося к вершинам художественного мастерства. Свои же «Лондонские симфонии», увенчавшие его достижения в этом жанре, Гайдн создал уже после безвременной кончины Моцарта, глубоко потрясшей его.

В зрелых симфониях Гайдна установился следующий типичный состав четырехчастного цикла: сонатное allegro, медленная часть, менуэт и финал (обычно в форме рондо или сонатного allegro). Одновременно определился в своих основных чертах классический состав оркестра из четырех групп инструментов. Ведущая группа — струнная. В нее входят скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Группа деревянных духовых инструментов состоит из флейт, гобоев, кларнетов и фаготов[21]. Группу медных духовых инструментов у Гайдна образуют валторны и трубы, а из ударных он использовал только литавры и лишь в последней, двенадцатой «Лондонской симфонии» добавил треугольник, тарелки и барабан.



Гайдн за работой

[21] Кларнеты Гайдн использовал не всегда. Даже в его «Лондонских симфониях» они звучат только в пяти (из двенадцати).

Эта симфония известна как «Военная». Названия имеются еще и у некоторых других симфоний Гайдна. В большинстве случаев они даны не самим композитором и отмечают только одну какую-нибудь деталь, часто изобразительную, например подражание кудахтанью в медленной части симфонии «Курица» или «тиканью» — в медленной части симфонии «Часы». Особую историю связывают с симфонией фа-диез минор, за которой закрепилось название «Прощальная». В ней есть дополнительная пятая часть (точнее, Adagio типа коды). Во время ее исполнения оркестранты один за другим тушат свечи у своих пультов, забирают свои инструменты и уходят. Остаются лишь два скрипача, которые тихо и грустно доигрывают последние такты и также удаляются. Этому существует следующее объяснение. Будто бы однажды летом князь Миклош I дольше обычного задержал музыкантов своей капеллы в Эстерхазе. А им хотелось скорее получить отпуск, чтобы увидеться со своими семьями, жившими в Эйзенштадте. И необычный второй финал «Прощальной симфонии» послужил намеком на эти обстоятельства.

Кроме симфоний у Гайдна есть немало других сочинений для оркестра, в том числе свыше ста отдельных менуэтов.

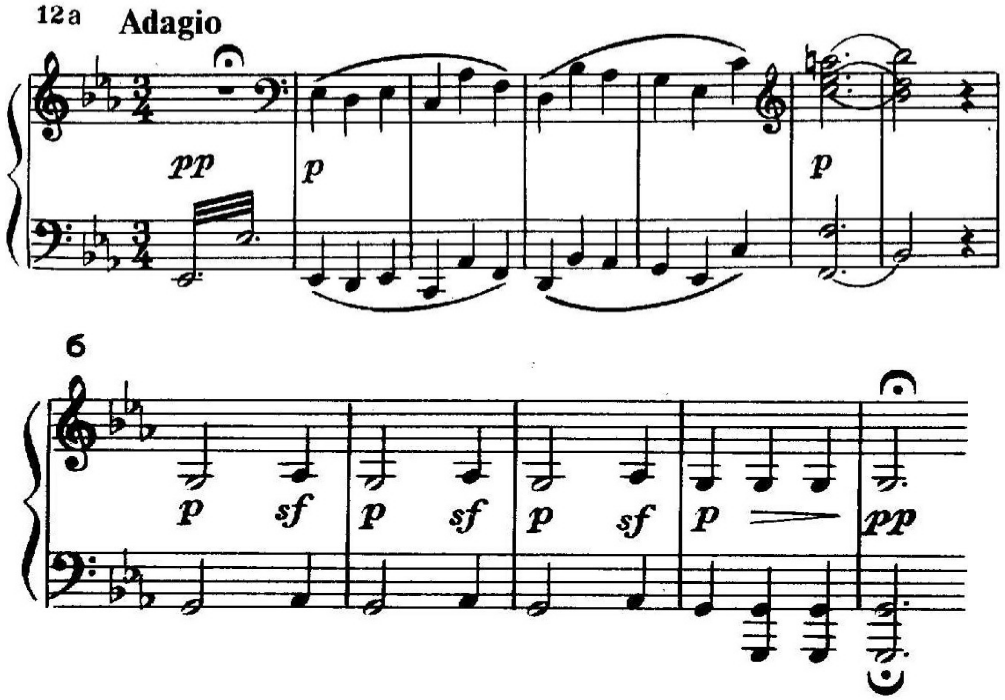
Симфония ми-бемоль мажор

Это одиннадцатая из двенадцати «Лондонских симфоний» Гайдна. Ее главной тональностью является ми-бемоль мажор. Она известна как «симфония с тремоло литавр»[22].

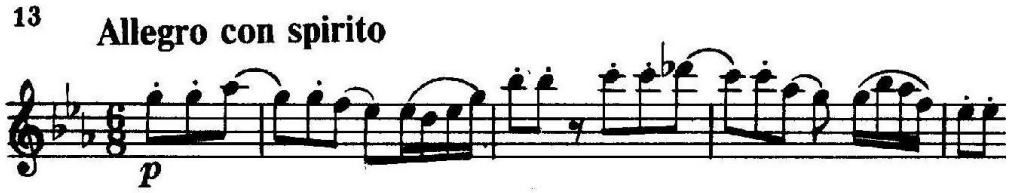
Симфония состоит из четырех частей.

Первая часть начинается медленным вступлением. Тихо звучит тремоло («дробь») литавры, настроенной на тонику. Оно подобно отдаленному раскату грома. Затем плавными широкими «уступами» развертывается сама тема вступления. Сначала ее играют в октавный унисон виолончели, контрабасы и фаготы. Кажется, будто тихо наплывают, иногда приостанавливаясь, какие-то таинственные тени. Вот они колеблются и замирают: в последних тактах вступления несколько раз чередуются унисоны на соседних звуках *соль* и *ля-бемоль,* заставляя слух ожидать — что же будет дальше?

[22] Литавры – полушария с натянутой на них кожей, по которой ударяют двумя палочками. Каждое полушарие может издавать звук только одной высоты. В классических симфониях обычно используют два полушария, настроенные на тонику и доминанту.

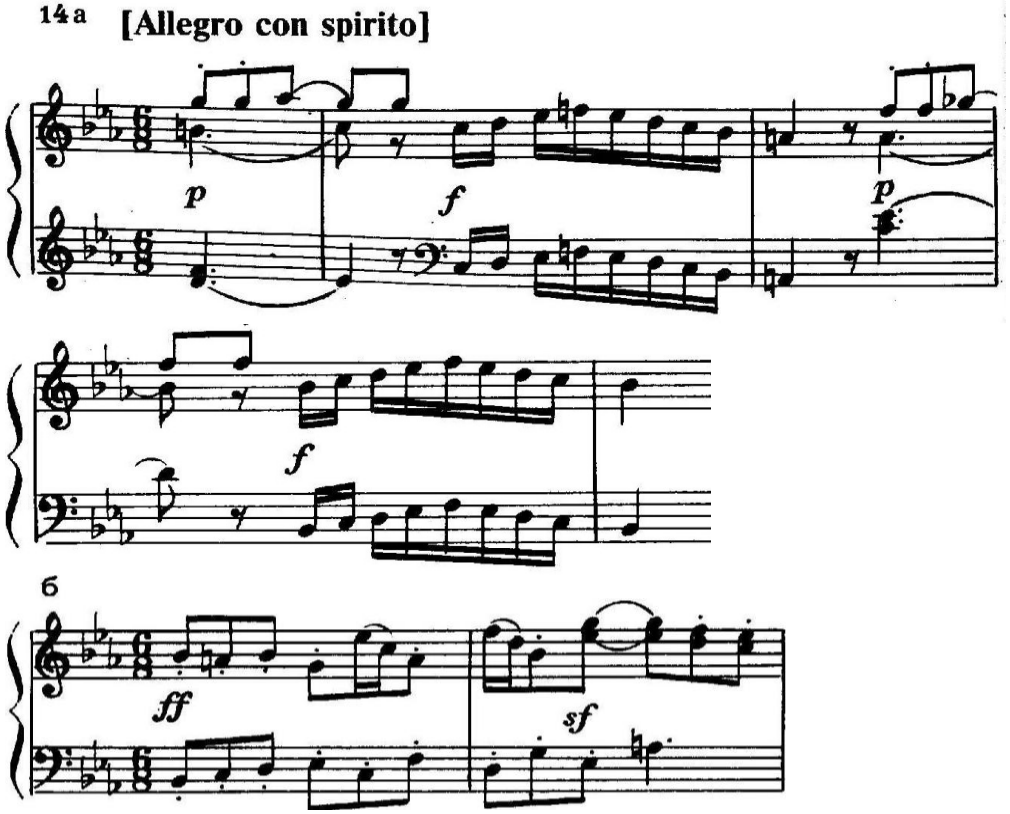


И вдруг все радостно преображается: начинается экспозиция сонатного allegro. Вместо медленного темпа — быстрый (Allegro con spirito — «Быстро, с воодушевлением»), вместо тяжелых басовых унисонов — из тех же звуков *соль* и *ля-бемоль* в высоком регистре рождается первый мотив подвижной, заразительно веселой, танцевальной темы главной партии. Все мотивы этой темы, изложенной в основной тональности, начинаются с повтора первого звука — словно с задорного притоптывания:

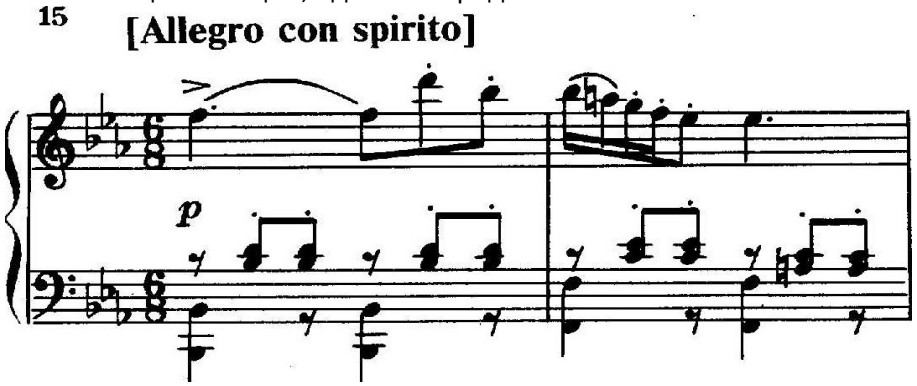


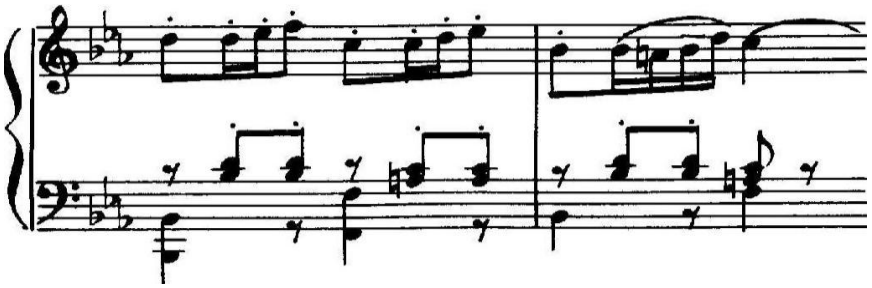
Двукратное проведение темы струнными инструментами piano дополняется буйным раскатом плясового веселья, звучащим forte у всего оркестра. Этот раскат стремительно проносится, и в связующей партии опять появляется оттенок таинственности. Тональная устойчивость нарушается. Происходит модуляция в си-бемоль мажор (доминанту ми-бемоль мажора) — тональность побочной партии. В связующей партии нет новой темы, а слышатся исходный мотив темы

главной партии и отдаленное напоминание темы вступления:



Тема побочной партии — опять веселая танцевальная. Но по сравнению с главной партией она не столь энергична, а более грациозна, женственна. Мелодия звучит у скрипок с гобоем. Типичный вальсовый аккомпанемент сближает эту тему с ленддером — австрийским и южнонемецким танцем, одним из предков вальса:





Заканчивается экспозиция утверждением тональности побочной партии (си-бемоль мажор).

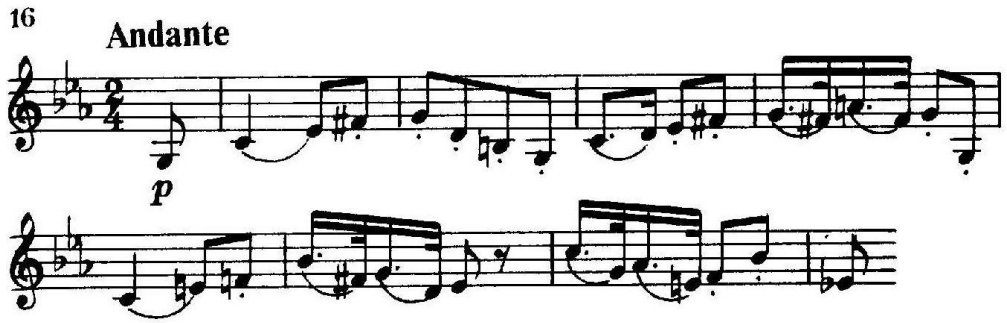
Экспозиция повторяется, и далее следует разработка. Она насыщена полифоническим имитационным и тонально-гармоническим развитием мотивов, вычлененных из темы главной партии. Тема побочной партии появляется под конец разработки. Она проводится полностью в тональности ре-бемоль мажор, далекой от главной, то есть предстает как бы в новом, необычном освещении. А однажды (после общей паузы с ферматой) в басу возникают и интонации таинственной темы вступления. Разработка звучит преимущественно piano и pianissimo и лишь иногда — forte и fortissimo с отдельными акцентами sforzando. Это усиливает впечатление таинственности. Мотивы из темы главной партии в своем развитии походят порою на фантастический танец. Можно вообразить, будто это пляска каких-то загадочных огоньков, иногда ярко вспыхивающих.

В репризе в тональности ми-бемоль мажор повторяется уже не только главная, но и побочная партия, а связующая пропускается. Некоторая таинственность появляется в коде. Она начинается, как и вступление, с темпа Adagio, тихого тремоло литавры и медленных ходов унисонов. Но вскоре, в самом конце первой части, возвращаются быстрый темп, громкая звучность и веселые плясовые «притоптывания».

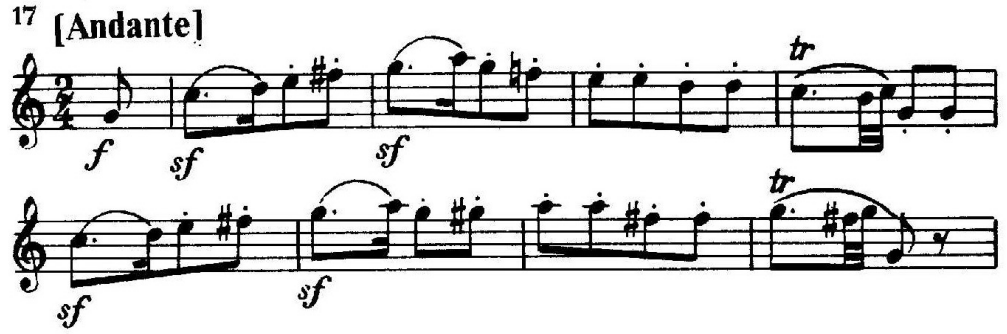
Вторая часть симфонии — Andante — представляет собой вариации на две темы — песенную в до миноре и песенно-маршевую в до мажоре. Построение этих, так называемых двойных вариаций такое: излагаются первая и вторая темы, затем следуют: первая вариация первой темы, первая вариация второй темы, вторая вариация первой темы, вторая вариация второй темы и кода, основанная на материале второй темы.

По сей день, исследователи спорят о национальной принадлежности первой темы. Хорватские музыканты считают, что по своим особенностям это хорватская народная песня, а венгерские — что это песня венгерская. Находят в ней свои национальные черты также сербы, болгары, поляки. Спор этот невозможно с уверенностью разрешить, потому что записи такой

старинной мелодии и ее слов не найдено. По-видимому, в ней слились воедино черты нескольких славянских и венгерских напевов; таков, в частности, своеобразный ход на увеличенную секунду *(ми-бемоль – фа-диез):*



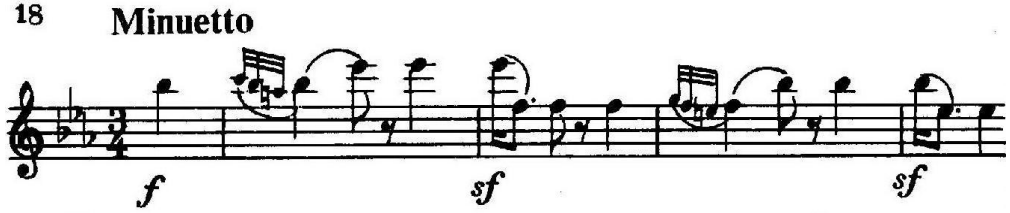
Напевна и вторая, маршевая мажорная тема. Контрастируя первой, она вместе с тем имеет с ней некоторое родство — квартовый затакт, восходящее и затем нисходящее направление мелодии и повышенную IV ступень *(фа-диез):*



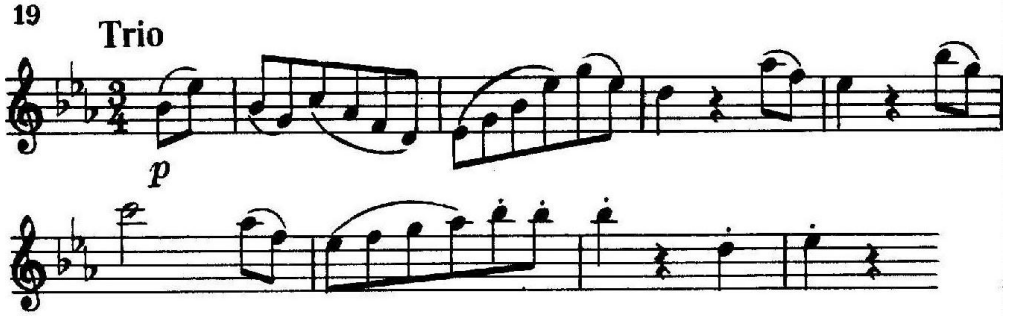
Изложение первой темы струнными инструментами piano и pianissimo походит на неторопливое повествование, на начало рассказа о каких-то необычных событиях. Первым из них может представиться внезапно громкое изложение второй, маршевой темы, при котором к струнной группе добавляются духовые инструменты.

Повествовательный тон сохраняется в первой вариации первой темы. Но к ее звучанию присоединяются жалобные и настороженные подголоски. В первой вариации второй темы солирующая скрипка расцвечивает мелодию прихотливыми узорчатыми пассажами. Во второй вариации первой темы повествование вдруг приобретает бурный, взволнованный характер (используются все инструменты, включая литавры). Во второй же вариации второй темы возобновляется героическая маршевая поступь, приукрашенная виртуозными пассажами — фиоритурами флейты. А в большой коде происходят неожиданные повороты в развитии «музыкальных событий». Сначала маршевая тема превращается в нежную, прозрачно звучащую. Затем напряженно развивается вычлененный из нее мотив с пунктирным ритмом. Это приводит к внезапному появлению тональности ми-бемоль мажор, после которой ярко и торжественно звучит в До мажоре завершающее проведение маршевой темы.

Третья часть симфонии — Менуэт — оригинально сочетает в себе чинную поступь великосветского танца с капризными широкими скачками и синкопами в мелодии:



Эту прихотливую тему оттеняет плавное, спокойное движение в Трио — среднем разделе Менуэта, расположенном между первым разделом и его точным повторением[23]:

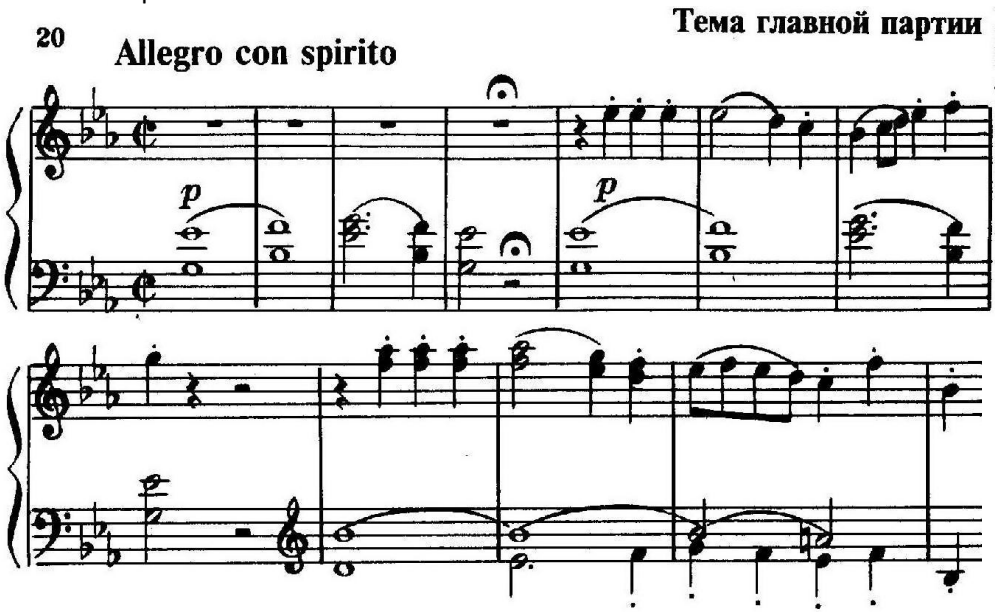


Менуэт (а точнее — его крайние утонченно-причудливые по 1 характеру разделы) контрастирует народно-бытовым по духу темам, с одной стороны, первой и второй частей симфонии, а с другой — ее последней, четвертой части — финалу.

Здесь, как и положено в классическом сонатном allegro, в экспозиции главная партия изложена в основной тональности ми-бемоль мажор, побочная партия — в доминантовой тональности си-бемоль мажор, а в репризе обе они звучат в ми-бемоль мажоре. Однако в побочной партии не

[23] Долгое время средний раздел оркестровых произведений обычно исполняли три инструмента. Отсюда и произошло название «трио».

появляется совершенно новая тема. Она построена на материале темы главной партии.



Таким образом, получается, что весь финал основан на одной теме. Композитор — будто в затейливой игре — то возобновляет тему полностью, то искусно комбинирует ее варианты и отдельные элементы. А она и сама по себе затейливая. Ведь в ней сначала появляется гармоническая основа — так называемый «золотой ход» двух валторн — типичный сигнал охотничьих рогов. И только затем на эту основу накладывается танцевальная мелодия, близкая хорватским народным песням. Она начинается с «притоптывания» на одном звуке, и в дальнейшем этот мотив много раз повторяется, имитируется, переходя из одного голоса в другой. Это напоминает начальный мотив главной темы первой части и то, как он там разрабатывается. К тому же композитор указал в финале тот же темп — Allegro con spirito.

Так в финале окончательно воцаряется стихия веселого народного танца. Но она имеет здесь особый характер — походит на затейливый хоровод, групповую пляску, в которой танец сочетается с песней и с игровым действием. Это подтверждается и тем, что в экспозиции главная партия повторяется в основной тональности два добавочных раза — после небольшого переходного эпизода и после побочной партии. То есть она как бы возобновляется, совершая движение по кругу. А это вносит в сонатную форму черты формы рондо. Само же слово «рондо», как уже говорилось, произведено от французского слова «ronde», что означает «круг» или «хоровод».

Вопросы и задания

1 . Когда Гайдн и Моцарт пришли к созданию своих зрелых симфоний?

2. Из каких частей обычно состоит симфония Гайдна? Назовите группы инструментов в оркестре Гайдна.

3. Какие вы знаете названия симфоний Гайдна?

4. Почему симфония Гайдна ми-бемоль мажор называется «с тремоло ли тавр»? С какого раздела она начинается?

5. Охарактеризуйте главные темы сонатной формы в первой части этой симфонии.

6. В какой форме и на какие темы написана вторая часть симфонии?

7. Охарактеризуйте основные темы и разделы третьей части.

8. В чем состоит особенность соотношения тем главной и побочной партий в финале? Какова связь между характером музыки в первой части симфонии и в ее финале?

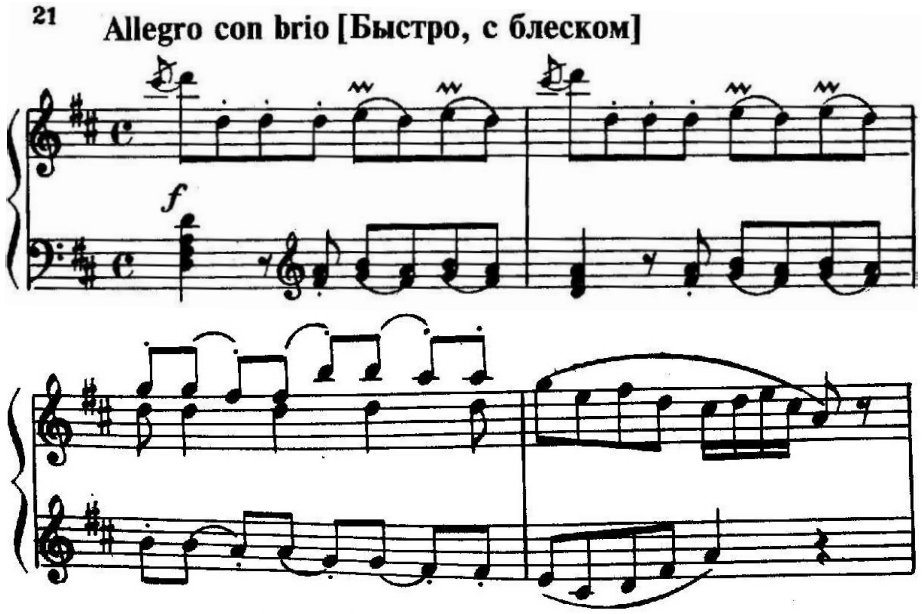
Клавирное творчество

Когда Гайдн создавал свои клавирные произведения, фортепиано постепенно вытесняло из музыкальной практики клавесин и клавикорд. Свои ранние сочинения Гайдн писал еще для этих старинных клавишных инструментов, а на изданиях более поздних лет стал указывать «для клавесина или фортепиано» и, наконец, иногда только «для фортепиано». Среди его клавирных произведений самое значительное место принадлежит сольным сонатам. Прежде считали, что у Гайдна их всего 52. Но затем, благодаря розыскам исследователей, это число увеличилось до 62-х. К наиболее известным из них относятся сонаты ре мажор и ми минор[24].

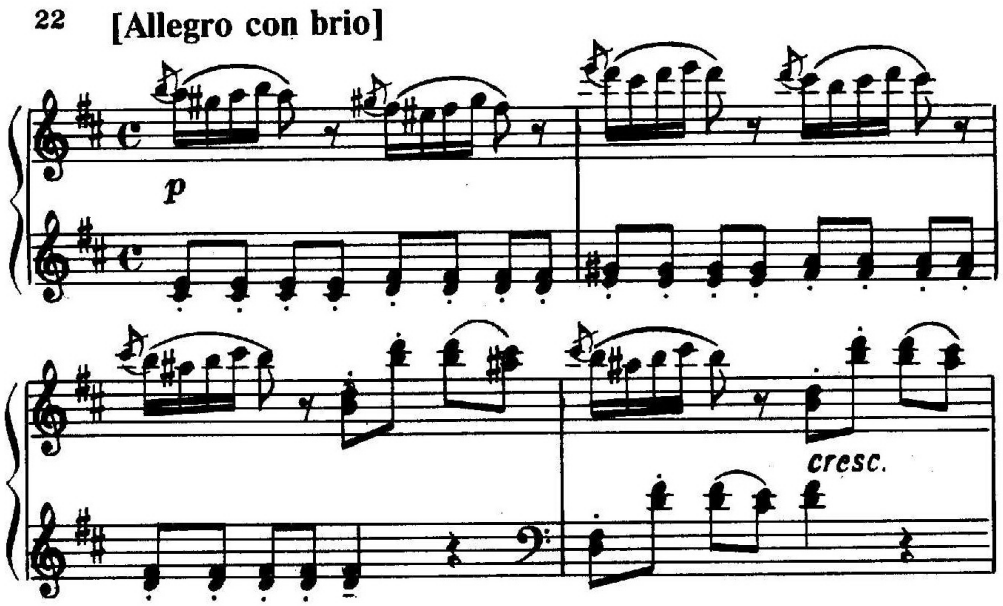
Соната ре мажор

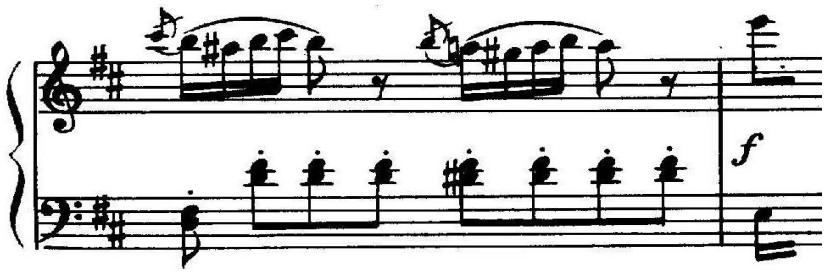
Тема главной партии, начинающая **первую часть** этой сонаты, — брызжущая весельем и жизнерадостностью пляска с по-мальчишески озорными октавными скачками, форшлагами, мордентами и повторами звуков. Такую музыку можно также представить себе звучащей в опере-буффа:

[24] В прежних изданиях эти сонаты напечатаны как «№37» и «№ 34», а в более поздних – как «№50» и «№53».



Веселые, суетливые пассажи шестнадцатых наполняют связующую партию. А тема побочной партии (в тональности ля мажор) — тоже танцевальная, только более сдержанная, изящная:

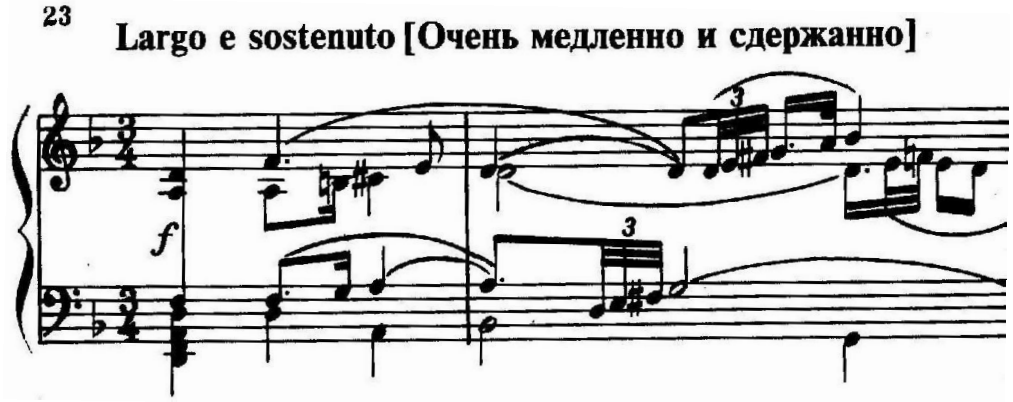


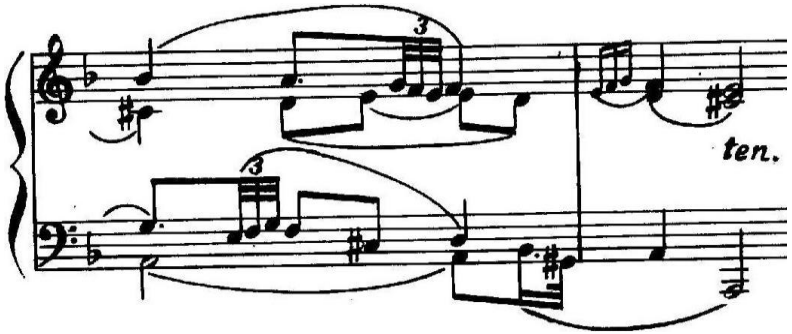


Но вот в развитие темы побочной партии проникают озорные скачки из главной партии, а затем — суетливое пассажное Движение из связующей партии. Оно становится более напряженным, размашистым и вдруг быстро утихомиривается — словно по какому-то мгновенно принятому решению. После этого экспозицию завершает беспечно пританцовывающая заключительная партия.

В разработке опять много оживленной суеты. Здесь октавные скачки из темы главной партии, перемещаясь в левую руку, Делаются еще озорнее, а пассажное движение достигает ещё большей напряженности и широкого размаха, чем в развитии темы побочной партии в экспозиции. В репризе звучание побочной и заключительной партий в основной тональности (ре мажор) прочно закрепляет господство радостного настроения.

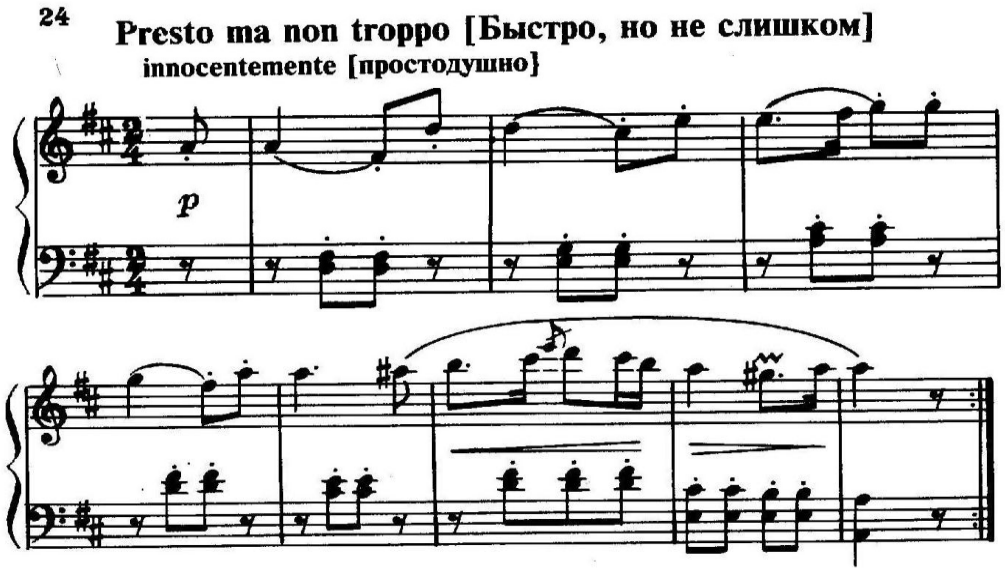
Самый сильный контраст вносит в сонату краткая **вторая часть,** медленная и сдержанная по характеру. Она написана в одноименной тональности ре минор. В музыке слышится тяжелая поступь сарабанды — старинного танца, нередко приобретавшего характер траурного шествия. А в выразительных мелодических возгласах с триолями и пунктирными ритмическими фигурами есть сходство с горестными напевами венгерских цыган:





Но в оптимистическом искусстве Гайдна мрачные образ» смерти всегда побеждаются светлыми образами жизни. И реминорная вторая часть этой сонаты, заканчиваясь не на тоническом, а на доминантовом аккорде, непосредственно переходит стремительный ре-мажорный **финал**[25]**.** Финал построен в форме рондо, где главная тема — рефрен (в основной тональности ре мажор) — повторяется трижды, а между ее повторами находятся изменяющиеся разделы — эпизоды: первый эпизод в ре миноре, а второй — в соль мажоре.

Здесь лишь в первом, ре-минорном эпизоде проскальзывают скорбные воспоминания — отзвук средней части. Второй же, соль-мажорный эпизод уже беспечно весел и приводит к шуточной «перекличке» правой и левой рук на одной ноте. А полетно-танцевальная главная тема финала (рефрен рондо) — одна из самых жизнерадостных у Гайдна:

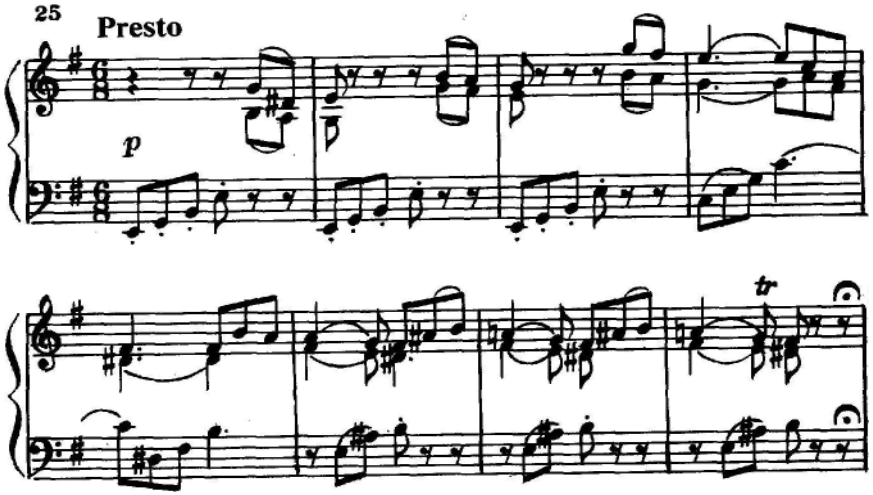


[25] На это указывает итальянские слова «attacca subito il Finale», означающие «начинать финал тотчас же».

Соната ми минор

В начале 1780-х годов Гайдн впервые получил приглашение совершить концертную поездку в Лондон. Он старательно готовился к ней, но не смог тогда осуществить ее из-за своих служебных обязанностей в капелле Эстерхази. Возможно, что мечты о далеком «заморском» путешествии и связанные с ними переживания отразились в возникшей в то время сонате Ми минор.

Это единственная из немногих минорных сонат Гайдна, где в **первой части** ярко выраженный лирический характер сочетается с очень быстрым темпом. Своеобразна и сама тема главной партии этой части, с которой начинается соната:

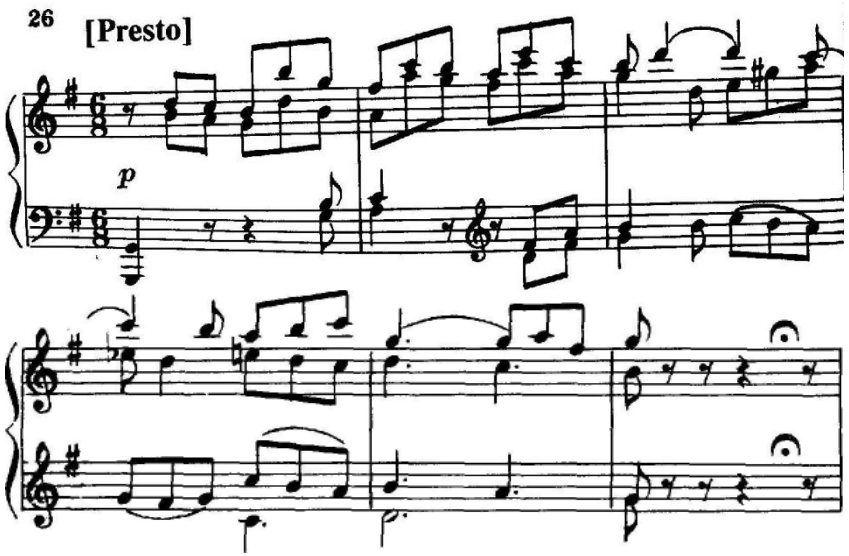


Начальные фразы темы складываются здесь из сочетания двух элементов. В басу, в левой руке, piano звучат ходы по минорному тоническому трезвучию — словно призывы устремиться куда-то вдаль. И тут же в правой руке следуют трепетные, словно сомневающиеся, колеблющиеся мотивы-ответы. Общее движение темы — мягкое, волнообразное, покачивающееся. К тому же размер первой части — 6/8 — типичен для жанра баркаролы — «песни на воде»[26].

В связующей партии происходит модуляция в параллельный ми минору соль мажор — тональность побочной и заключительной партий. Связующая и заключительная партии, наполненные подвижными пассажами шестнадцатых, обрамляют побочную партию — светлую, мечтательную,

[26] Первоначально баркаролами называли песни венецианских гондольеров. Само название жанра происходит от итальянского слова «barca» – «лодка».

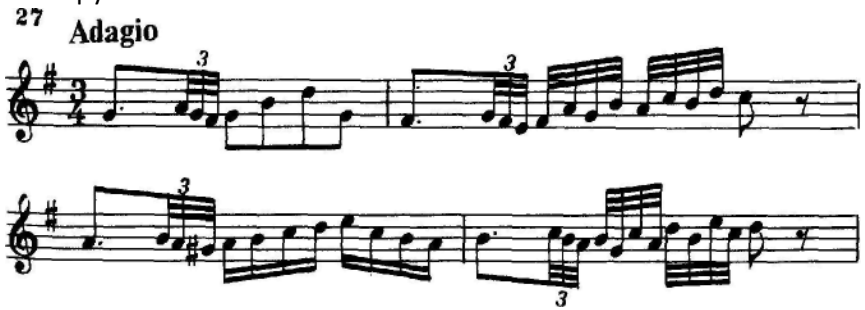
словно взмывающую ввысь:



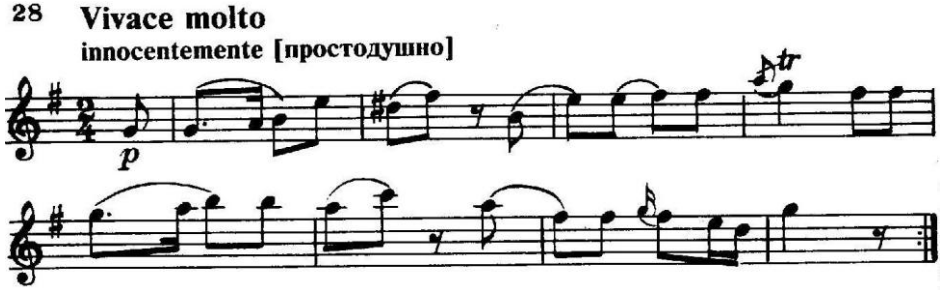
При звучании связующей, побочной и заключительной партий воображение рисует заманчивые образы — как вольно веет попутный ветер, как радостно увлекает вперед быстрое движение.

Далее, в разработке, построенной на материале главной, связующей и заключительной партий, преобладают отклонения в минорные тональности. В основной, то есть не мажорной, а минорной тональности, звучат в репризе побочная и ставшая пространнее заключительная партии. Тем не менее, грусть и душевные сомнения под конец побеждаются устремлением в неизвестную даль. Таков смысл последних тактов первой части, где примечательным образом повторяется призывное начало темы главной партии.

Вторая часть сонаты, медленная, в соль мажоре, — своего рода инструментальная ария, проникнутая светлым созерцательным настроением. Ее легкие колоратуры насыщены отзвуками щебетания птиц, журчания ручейков:



Однако как ни сладок умиротворенный отдых где-то далеко, на лоне природы, при звучании сигналов, словно зовущих в обратный путь, сердце будто встрепенулось в радостной тревоге! И тут после аккордового перехода возникает главная тема **третьей части** (финала). Это рефрен формы рондо, в которой написан Финал. Он похож на воодушевленную попутную песню, помогающую мчаться «на всех парусах» в родные края:



Итак, схема формы рондо, в финале следующая: рефрен (ми минор), первый эпизод (ми мажор), рефрен (ми минор), второй эпизод (ми мажор), рефрен (ми минор). Оба эпизода связывает с рефреном и друг с другом мелодическое родство.

Вопросы и задания

1. Назовите основной жанр клавирной музыки Гайдна. Сколько известно его сонат?
2. Охарактеризуйте основные разделы первой части сонаты ре мажор. Есть ли связь в этой части между главной и побочной партиями?
3. Какой контраст вносит в музыку сонаты ре мажор ее вторая часть? Каково ее соотношение с финалом?
4. Расскажите об особенностях строения и характера темы главной партии первой части сонаты ми минор. Назрейте и охарактеризуйте остальные темы и разделы этой части.
5. Каков характер второй части сонаты ми минор?
6. Расскажите о форме финала сонаты ми минор и о характере его основной темы.

Основные произведения

Свыше 100 симфоний (104)

Ряд концертов для различных инструментов с оркестром

Свыше 80 квартетов (для двух скрипок, альта и виолончели) (83)

62 клавирные сонаты

Оратории «Сотворение мира» и «Времена года»

24 оперы

Обработки шотландских и ирландских песен

Вольфганг Амадей Моцарт

1756-1791

Один из величайших музыкальных гениев, австрийский композитор Вольфганг Амадей Моцарт прожил только 35 лет. Из них он в течение тридцати лет сочинял музыку и, оставив в наследие более 600 произведений, внес неоценимый вклад в золотой фонд мирового искусства.

Самую верную, высочайшую оценку творческого дара Моцарта еще при его жизни дал его старший современник Йозеф Гайдн. «...Ваш сын, — сказал он однажды отцу Вольфганга Амадея, — величайший композитор, кого я знаю лично и по имени; у него есть вкус, а сверх того величайшие познания в композиции». Музыку Гайдна и Моцарта, именуемых венскими классиками, роднит оптимистическое активно-действенное восприятие мира, сочетание простоты и естественности в выражении чувств с их поэтической возвышенностью и глубиной.

Вместе с тем между их художественными интересами заметно существенное различие. Гайдну ближе народно-бытовые и лирико-эпические образы, а Моцарту — собственно лирические и лирико-драматические. Искусство Моцарта особенно пленяет чуткостью к душевным переживаниям человека, а также меткостью и живостью в воплощении различных человеческих характеров. Это сделало его замечательным оперным композитором. Его оперы, и прежде всего «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта», уже третье столетие пользуются неизменным успехом, будучи поставленными на сценах всех музыкальных театров. Одно из самых почетных мест в мировом концертном репертуаре занимают произведения Моцарта, написанные во многих жанрах, — его симфонии, инструментальные концерты, разнообразные камерные ансамбли, фортепианные сонаты, Реквием для хора, солистов и оркестра.

Необычайно рано проявившее себя и быстро развившееся феноменальное дарование Моцарта создало вокруг его имени; ореол легендарного «музыкального чуда». Яркую характеристику; его как вдохновенного художника дал А. С. Пушкин в пьесе («маленькой трагедии») «Моцарт и Сальери». По ней написана одноименная опера Н. А. Римского-Корсакова[27]. Моцарт был любимейшим композитором П. И. Чайковского[28].

Жизненный путь

Семья. Раннее детство. Родина Вольфганга Амадея Моцарта, появившегося на свет в январе 1756 года, — австрийский город Зальцбург. Он живописно раскинулся на холмистых берегах быстрой речки Зальцах, проложившей свое русло в восточных предгорьях Альп. Зальцбург являлся столицей маленького княжества, властитель которого имел духовный сан архиепископа. В его капелле состоял на службе отец Вольфганга Амадея — Леопольд Моцарт. Он был серьезным и высокообразованным музыкантом — плодовитым композитором, скрипачом, органистом педагогом. Изданная им «Школа скрипичной игры» получила распространение в нескольких странах, включая Россию.

Из семерых детей Леопольда и его жены Анны Марии в живых остались только двое — самый младший сын Вольфганг Амадей и дочь Мария Анна (Наннерль), которая была старше! брата на четыре с половиной года. Когда отец начал обучать игре на клавесине Наннерль, имевшую отличные способности, он вскоре стал заниматься и с трехлетним Вольфгангом, заметив него тончайший слух и поразительную музыкальную память, четыре года мальчик уже пытался сочинять музыку, а его первые сохранившиеся клавесинные пьесы записаны отцом, когда автору было всего пять лет.

Известен рассказ о том, как четырехлетний Вольфганг пробовал сочинять клавирный концерт. Вместе с пером он макал чернильницу свои пальцы и ставил кляксы на нотной бумаге. Не когда отец всмотрелся в эту ребяческую запись, то сквозь кляксы обнаружил в ней несомненную музыкальную осмысленность.

---

[27] Версия, будто Сальери из зависти отравил Моцарта, – только легенда.

[28] Чайковский оркестровал четыре фортепианные пьесы Моцарта и составил из них сюиту «Моцартиана».

Общий вид на Зальцбург

Первые концертные поездки. Леопольд Моцарт решил начать совершать со своими одаренными детьми концертные поездки в крупные музыкальные центры. Первая поездка — в немецкий город • Мюнхен — состоялась в начале 1762 года, когда Вольфгангу едва исполнилось шесть лет. Через полгода семья Моцартов отправилась в Вену. Там Вольфганг и Наннерль выступали при императорском дворе, имели шумный успех, были осыпаны подарками. Летом 1763 года Моцарты предприняли большое путешествие в Париж и Лондон. Но сначала они побывали в ряде немецких городов, а на обратном пути — опять в Париже, а также в Амстердаме, Гааге, Женеве и нескольких других городах.

Выступления маленьких Моцартов, в особенности Вольфганга, вызывали удивление и восхищение повсюду, даже при самых пышных королевских дворах. По обычаю тех времен Вольфганг представал перед знатной публикой в расшитом зблотом костюме и напудренном парике, но вел себя при этом с чисто детской непосредственностью, мог, например, вспрыгнуть на колени к императрице. Концерты, длившиеся по 4—5 часов подряд, были очень утомительными для маленьких музыкантов, а для публики превращались в своего рода развлечение. Вот что говорилось в одном из объявлений: «...Девочка по двенадцатому году и мальчик по седьмому году сыграют концерт на клавесине... Кроме того, мальчик исполнит концерт на скрипке... сыграет на закрытой платком клавиатуре так же хорошо, как если бы она была у него перед глазами, потом из отдаления назовет все звуки, которые поодиночке или в аккордах будут взяты на клавире или же любом другом инструменте или изданы предметами — колокольчиком, стаканом, часами. Под конец он будет импровизировать не только на клавесине, но и на органе так долго, как этого захотят слушатели, и в любых, даже самых трудных тональностях, которые ему назовут...»

Вольфганг Моцарт в семилетнем возрасте с отцом и сестрой. Концерт в Париже

Концертное турне продолжилось более трех лет и принесло Вольфгангу множество разнообразных впечатлений. Он услышал большое количество инструментальных и вокальных произведений, познакомился с некоторыми выдающимися музыкантами (в Лондоне — с младшим сыном Иоганна Себастьяна Баха, Иоганном Кристианом). В перерывах между выступлениями Вольфганг увлеченно занимался композицией. В Париже вышли из печати четыре его сонаты для скрипки и клавесина с указанием, что это сочинения семилетнего мальчика. В Лондоне он написал свои первые симфонии.

Возвращение в Зальцбург и пребывание в Вене. Первая опера. В конце 1766 года все семейство возвратилось в Зальцбург. Вольфганг стал систематически заниматься под руководством отца композиторской техникой. Весь 1768 год Моцарты провели в Вене. По контракту с театром двенадцатилетний Вольфганг за три месяца написал, следуя итальянским образцам, оперу-буффа «Мнимая простушка». Начались репетиции, но исполнение стали откладывать и потом совсем отменили (вероятно, из-за интриг завистников). Оно состоялось лишь в следующем году в Зальцбурге. В Вене Вольфганг сочинил и много другой музыки, в том числе пять симфоний, с успехом продирижировал своей торжественной мессой при освящении новой церкви.

Поездки в Италию. С конца 1769 по начало 1773 года Вольфганг Амадей совершил вместе с отцом три длительные поездки по Италии. В этой «стране музыки» юный Моцарт с огромным успехом выступил в более чем десятке городов, включая Рим, Неаполь, Милан, Флоренцию. Он дирижировал своими симфониями, играл на клавесине, скрипке и органе, импровизировал сонаты и фуги на заданные темы, арии на заданные тексты, превосходно играл трудные произведения с листа и повторял их в других тональностях.

Дважды он побывал в Болонье, где некоторое время брал Уроки у знаменитого педагога — теоретика и композитора падре Мартини. Блистательно выдержав трудное испытание (написав многоголосное сочинение с применением сложных полифонических приемов), четырнадцатилетний Моцарт был в виде особого Исключения избран членом Болонской филармонической академии. А в нее по уставу допускались лишь музыканты, достигшие двадцати лет и со стажем предварительного пребывания в этом авторитетном учреждении.

В Риме, посетив Сикстинскую капеллу в Ватикане (папской резиденции)[29], Моцарт один раз услышал большое многоголосное духовное сочинение для двух хоров итальянского композитора XVII века Грегорио Аллегри. Это произведение считалось собственностью папы римского, и его не разрешалось переписывать и распространять. Но Моцарт записал всю сложную хоровую партитуру по памяти, и папский хорист подтвердил точность записи.

Италия — великая страна не только музыки, но и изобразительного искусства и архитектуры — дала Моцарту обилие художественных впечатлений. Особенно же его увлекало посещение оперных театров. Юноша настолько овладел итальянским оперным стилем, что за короткие сроки написал три оперы, которые тогда же были с большим успехом поставлены в Милане. Это две оперы-сериа — «Митридат, царь Понтийский» и «Луций Сулла» — и пасторальная опера на мифологический сюжет «Асканио в Альбе»[30].

Поездки в Вену, Мюнхен, Мангейм, Париж. Несмотря на блестящие творческие и концертные успехи, Вольфгангу Амадею не удалось получить службу при дворе какого-либо из властителей итальянских государств. Пришлось возвратиться в Зальцбург. Здесь вместо умершего архиепископа воцарился новый, более деспотичный и грубый правитель. Состоявшим у него на службе отцу и сыну Моцартам стало труднее получать отпуск для новых поездок. А оперного театра, сочинять для которого стремился Моцарт, в Зальцбурге не имелось, и другие возможности музыкальной деятельности были ограниченными. Поездка в Вену двух музыкантов смогла состояться лишь благодаря тому, что столицу Австрии пожелал посетить сам зальцбургский архиепископ. Неохотно дал он и разрешение Моцартам на поездку в; Мюнхен, где состоялась постановка новой оперы-буффа молодого композитора. А для следующей поездки удалось с большим трудом получить разрешение только Вольфгангу Амадею. Отец же его был вынужден остаться в Зальцбурге, и сопровождать, сына отправилась мать.

Первая длительная остановка произошла в немецком городе Мангейме. Здесь Вольфганга Амадея и Анну Марию радушно принял у себя в доме один из руководителей знаменитого в ту пору симфонического оркестра, представитель предклассической мангеймской композиторской школы. В Мангейме Моцарт сочинил

---

[29] Сикстинская капелла – домовая церковь римских пап в Ватикане; она построена в XV веке при папе Сиксте IV. Стены и потолок капеллы расписаны великими итальянскими художниками, в том числе Микеланджело.

[30] Понтийское царство – древнее государство на черноморском, главным образом нынешнем турецком побережье («Понт Эвксинский», то есть «гостеприимное море», - древнегреческое название Черного моря). Луций Сулла – древнегреческий военный и политический деятель. Пастораль (от итальянского слова «pastore» - «пастух») – произведение с сюжетом, идеализирующим жизнь на лоне природы.

целый ряд произведений, больше всего инструментальных, отмеченных уже наступившей зрелостью музыкального стиля. Но постоянной служебной вакансии для Вольфганга Амадея не нашлось и здесь.

Весной 1778 года Моцарт с матерью приехали в Париж. Однако надежды получить там настоящее признание и занять видное положению не сбылись. В столице Франции о чудо-ребенке, этой словно бы живой игрушке, уже забыли, а распознать расцветшее дарование молодого музыканта не сумели. Моцарту не повезло ни с устройством концертов, ни с получением заказа на оперу. Он жил на жалкие заработки от уроков, для театра смог написать только музыку к маленькому балету «Безделушки». Из-под его пера выходили новые замечательные произведения, но серьезного внимания к себе они тогда не привлекли. А летом Вольфганга Амадея постигло тяжелое горе: заболела и умерла его мать.

В начале следующего года Моцарт вернулся в Зальцбург.

Опера «Идоменей». Разрыв с архиепископом и переезд в Вену. Самыми важными событиями ближайших лет явились для Моцарта создание и постановка в Мюнхене оперы «Идоменей, царь Критский», ее большой успех. Здесь лучшие качества итальянских опер-сериа объединились с принципами оперной реформы Глюка. Это подготавливало возникновение ярко оригинальных оперных шедевров Моцарта.

...Шел 1781 год. Моцарту исполнилось *25* лет. Он автор уже трех с половиной сотен произведений, полон новых творческих замыслов. А для зальцбургского архиепископа он лишь музыкальный слуга, которого высокомерный и деспотичный хозяин все больше притесняет и унижает, заставляет сидеть за столом в людской «выше поваров, но ниже лакеев», не позволяет без разрешения ни отлучаться куда-либо, ни выступать где-либо. Все это становилось для Моцарта невыносимым, и он подал прошение об отставке. Архиепископ дважды отказывал ему с ругательствами и оскорблениями, а его приближенный грубо, пинком вытолкнул музыканта за дверь. Но тот, пережив душевное потрясение, остался твердым в своем решении. Моцарт стал первым великим композитором, гордо порвавшим с материально обеспеченным, но зависимым положением придворного музыканта.

Вена: последнее десятилетие. Моцарт поселился в Вене. Лишь иногда он ненадолго покидал австрийскую столицу, например, в связи с первой постановкой своей оперы «Дон-Жуан» в Праге или во время двух концертных поездок по Германии. В 1782 году он женился на Констанце Вебер, отличавшейся веселым нравом и музыкальностью. Один за другим рождались дети (но из шестерых четверо умерли младенцами). Заработки Моцарта от концертных выступлений в качестве исполнителя своей клавирной музыки, от издания сочинений и постановок опер были нерегулярными. К тому же Моцарт, будучи добрым, доверчивым и непрактичным человеком, не умел расчетливо вести денежные дела. Не спасло от часто испытываемой нужды в деньгах и назначение в конце 1787 года на скудно оплачивавшуюся должность придворного камерного музыканта, которому поручали сочинять только танцевальную музыку.

При всем том за десять венских лет Моцарт создал более двух с половиной сотен новых произведений. Среди них заблистали его самые яркие художественные достижения во многих жанрах. В год женитьбы Моцарта в Вене с большим успехом был поставлен его зингшпиль «Похищение из сераля», искрящийся; юмором[31]. А опера-буффа «Свадьба Фигаро», оригинальная по; жанру «веселая драма» «Дон-Жуан» и опера-сказка «Волшебная флейта», возникшие в последние венские годы, относятся к высочайшим вершинам, достигнутым музыкальным театром за всю! его историю. Три свои лучшие симфонии, оказавшиеся последними, в их числе соль-минорную (№ 40), Моцарт написал летом 1788 года. В то же десятилетие появились и многие другие инструментальные сочинения композитора — четырехчастная оркестровая «Маленькая ночная серенада», ряд фортепианных концертов, сонат, разнообразных камерных ансамблей. Шесть своих струнных квартетов Моцарт посвятил Гайдну, с которым у него завязались теплые дружеские отношения. С большим интересом Моцарт изучал в эти годы сочинения Баха и Генделя.

Самое последнее сочинение Моцарта — Реквием, заупокойная месса для хора, солистов и оркестра[32]. В июле 1791 года его заказал композитору человек, не пожелавший назвать своего имени. Это показалось таинственным, могло породить мрачные предчувствия. Только через несколько лет выяснилось, что заказ исходил от одного венского графа, желавшего купить чужое сочинение и выдать его за свое. Тяжело заболев, Моцарт не смог полностью завершить Реквием. Его закончил по черновикам один из учеников композитора. Существует рассказ, будто накануне смерти великого музыканта, последовавшей в ночь на 5 декабря 1791 года, друзья пропели вместе с ним части еще незаконченного произведения. В соответствии со скорбным замыслом в Реквиеме вдохновенная лирическая и драматическая выразительность моцартовской музыки приобрела особую возвышенность и серьезность.

Из-за отсутствия средств Моцарта похоронили в общей могиле для

[31] Сераль – женская половина в домах богатых восточных вельмож.
[32] Латинское слово «requiem» означает «покой».

бедных, и точное место его погребения осталось неизвестным.

Вопросы и задания

1 . Что роднит музыку Моцарта с музыкой Гайдна? А в чем состоит разница между художественными интересами этих двух венских классиков?

2. Расскажите о семье и раннем детстве Вольфганга Амадея Моцарта.

3. В каких странах и городах выступал маленьким мальчиком Моцарт? Как проходили эти выступления?

4. В каком возрасте Моцарт написал свою первую оперу-буффа? Как она называлась и где она была поставлена?

5. Расскажите о поездках юного Моцарта в Италию.

6. В каких городах побывал Моцарт в дальнейшем? Удачна ли была его поездка в Париж?

7. Расскажите о разрыве Моцарта с зальцбургским архиепископом.

8. Охарактеризуйте последнее десятилетие жизни и творчества Моцарта. Назовите основные произведения, созданные им в этот период.

Опера «Свадьба Фигаро»

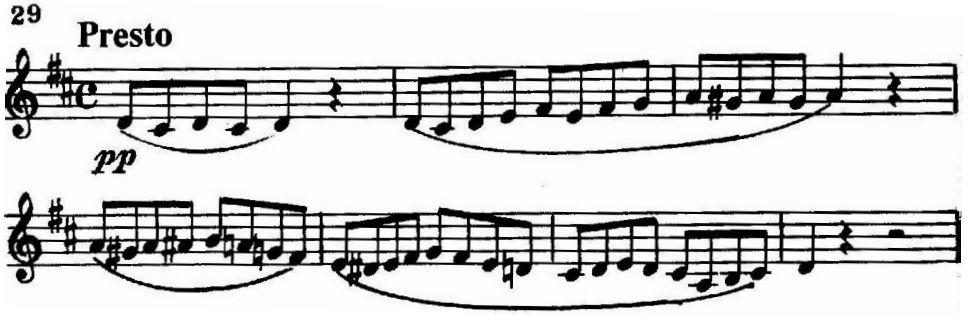
Премьера оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» состоялась в Вене в 1786 году. Первыми двумя исполнениями дирижировал за клавесином сам композитор. Успех был огромным, многие номера повторялись на бис.

Либретто (словесный текст) этой оперы в четырех актах написал на итальянском языке Лоренцо да Понте по комедии французского писателя Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». В 1875 году П. И. Чайковский перевел это либретто на русский язык, и в его переводе опера исполняется в нашей стране.

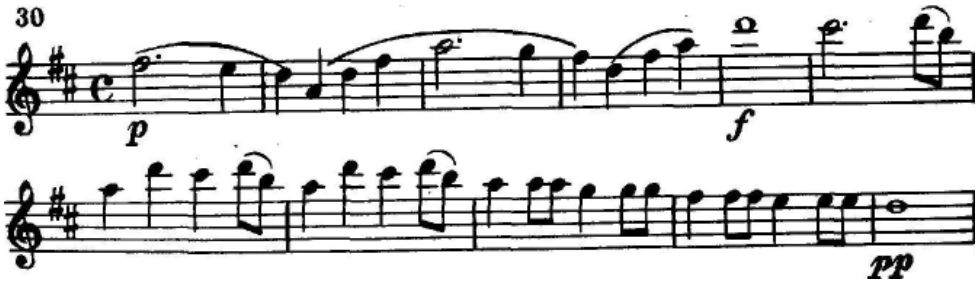
Моцарт назвал «Свадьбу Фигаро» оперой-буффа. Но она представляет собой не просто развлекательную комедию с забавными ситуациями. Главные действующие лица обрисованы музыкой как разнообразные живые человеческие характеры. А главная идея пьесы Бомарше была близка Моцарту. Ибо она состоит в том, что слуга графа Альмавивы Фигаро и его невеста, служанка Сюзанна, оказываются умнее и порядочнее своего титулованного господина, козни которого они ловко раскрывают. Графу самому приглянулась Сюзанна, и он старается отсрочить ее свадьбу. Но Фигаро и Сюзанна находчиво преодолевают все возникающие препятствия, привлекая на свою сторону жену графа и юного пажа Керубино[33]. В конце концов они устраивают дело так, что вечером в саду граф принимает за Сюзанну переодетую в ее платье графиню. Пристыженный женой, Альмавива вынужден более не препятствовать Фигаро и Сюзанне справить свадьбу, которой весело и счастливо заканчивается «безумный день», полный всяческих неожиданных событий.

Опера начинается **увертюрой,** которая приобрела большую популярность и часто исполняется в симфонических концертах[34]. В отличие от многих других увертюр в этой увертюре не используются темы, звучащие в самой опере. Здесь ярко передается общее настроение последующего действия, его увлекательная стремительность и кипучая жизнерадостность.

Увертюра написана в сонатной форме, но без разработки, место которой занимает краткая связка между экспозицией и репризой. При этом отчетливо выделяются, быстро сменяя друг друга, пять тем. Первая и вторая из них составляют главную партию, третья и четвертая — побочную партию, пятая — заключительную партию. Все они энергичны, но одновременно у каждой — свой особый характер. Первая тема главной партии, исполняемая струнными инструментами и фаготами в унисон, движется стремительно, с озорным проворством:



Вторая, фанфарная тема главной партии отличается смелой размашистостью:

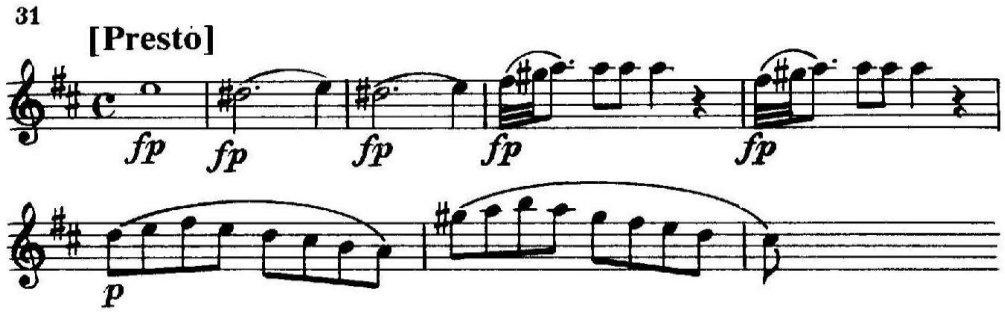


После связующей партии, наполненной преимущественно,

[33] Паж – мальчик или юноша дворянского происхождения, состоящий в услужении у знатного лица.

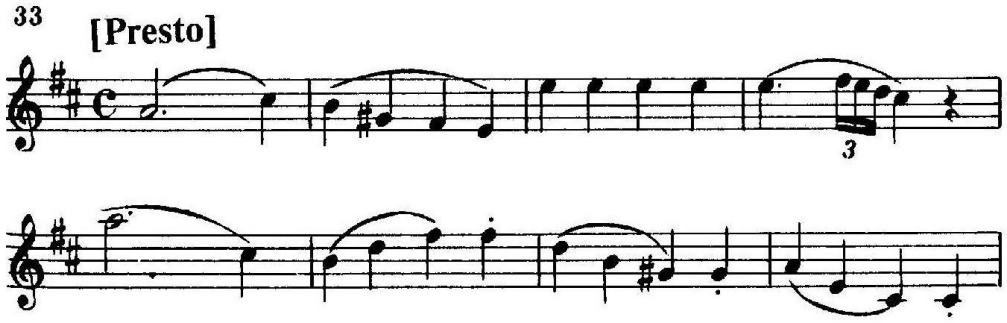
[34] Напомним, что слово «увертюра» произведено от французского глагола «ouvrir», что значит «открывать», «начинать».

гаммообразными пассажами, появляется первая тема побочной партии, мелодию которой исполняют скрипки. Тема имеет ритмически прихотливый, немного капризный, но настойчивый характер:



Вторая тема побочной партии напоминает решительные возгласы:

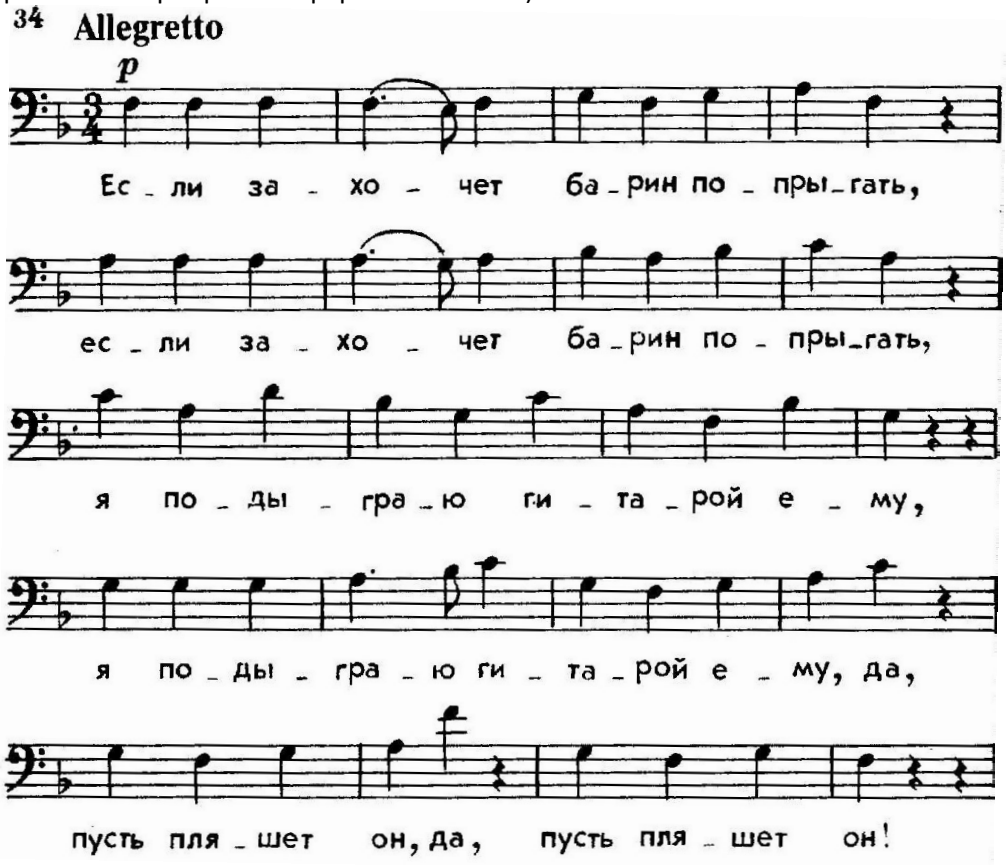
А тема заключительной партии – самая уравновешенная, как бы всё улаживающая:



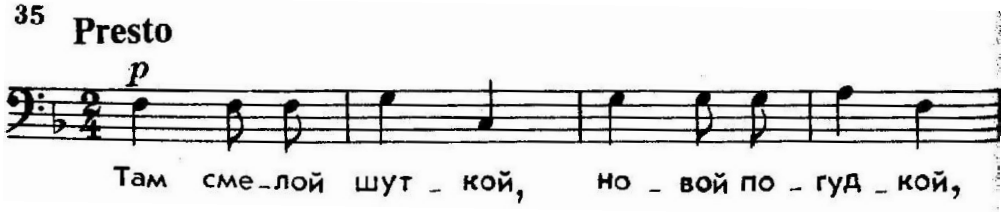
В репризе побочная и заключительная партии повторяются уже в основной тональности ре мажор. К ним присоединяется кода, еще более подчеркивающая веселый и оживленный характер увертюры.

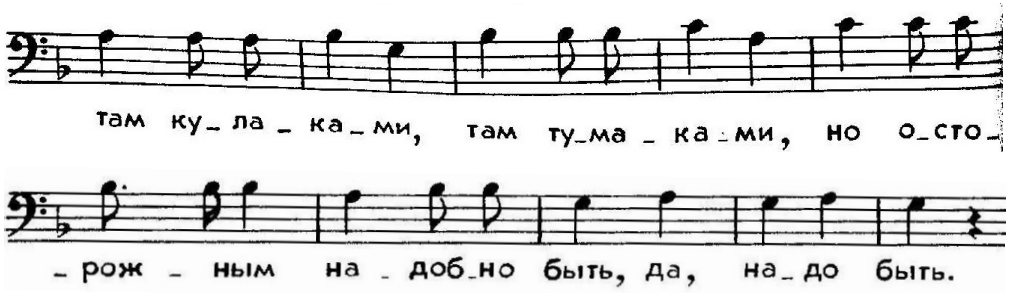
В этой опере Моцарта большое место занимают вокальные ансамбли, главным образом дуэты (для двух персонажей) и терцеты (для трех персонажей). Они разделяются речитативами, идущими в сопровождении клавесина. А второй, третий и последний, четвертый, акты заканчиваются финалами — большими ансамблями с участием от шести до одиннадцати персонажей.

По-разному включаются в динамичное развитие действия сольные вокальные номера. Так, первый сольный номер в партии Фигаро (она поручена баритону) — небольшая ария (каватина) — звучит сразу после того, как Сюзанна сообщила своему жениху, что граф стал преследовать ее ухаживаниями. В связи с этим Фигаро насмешливо напевает мелодию в движении менуэта — галантного великосветского танца (крайние разделы трехчастной репризной формы каватины):

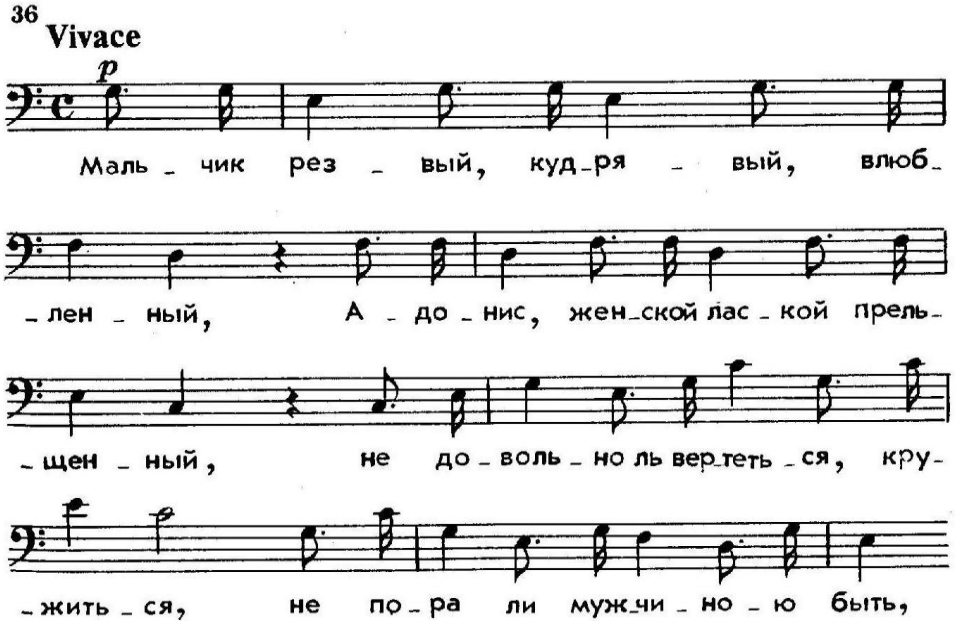


А в среднем разделе каватины сдержанное движение сменяется стремительным, изящная трехдольная мелодия — напористой двухдольной. Здесь Фигаро уже решительно высказывает намерение во что бы то ни стало воспрепятствовать коварны» замыслам своего господина:

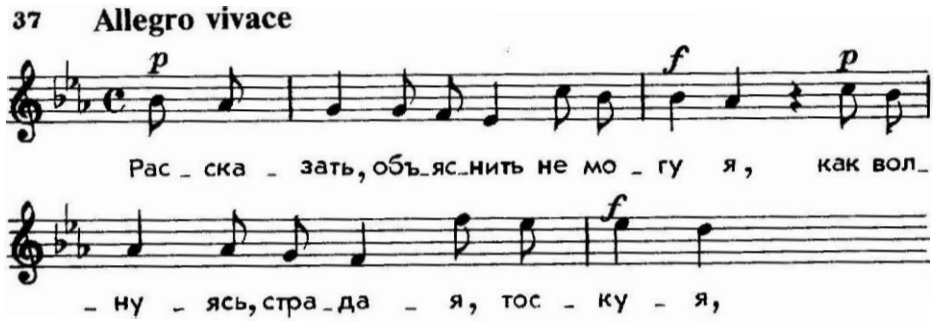




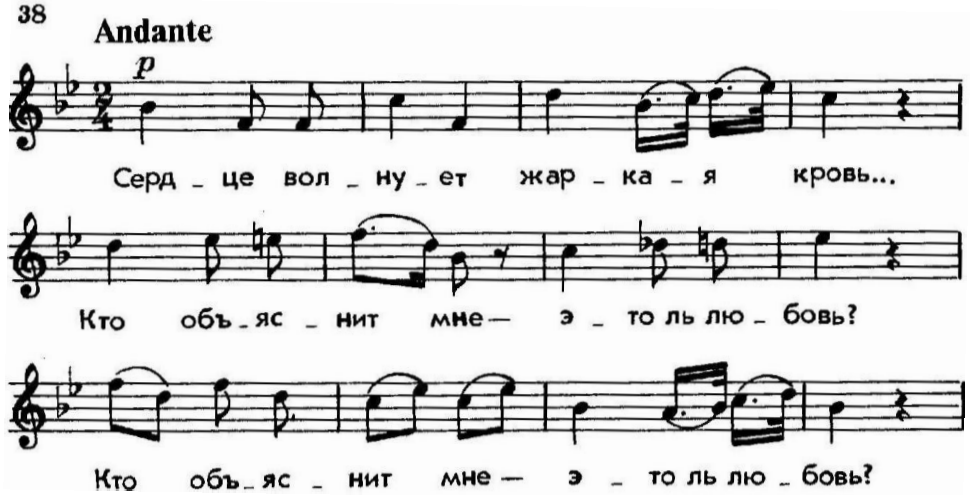
Самый известный номер в партии Фигаро — его ария **«Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный».** Она обращена к юному пажу Керубино. Тот случайно услышал, как граф пытался объясниться в любви Сюзанне, и такому нежелательному свидетелю велено отправиться на военную службу. В своей арии Фигаро весело и остроумно насмехается над создавшейся ситуацией, рисуя юноше, изнеженному придворной жизнью, картины сурового военного быта. В музыке это отражается искусным сочетанием задорной танцевальности с «воинственными» фанфарными ходами. Таков трижды звучащий рефрен в форме рондо:



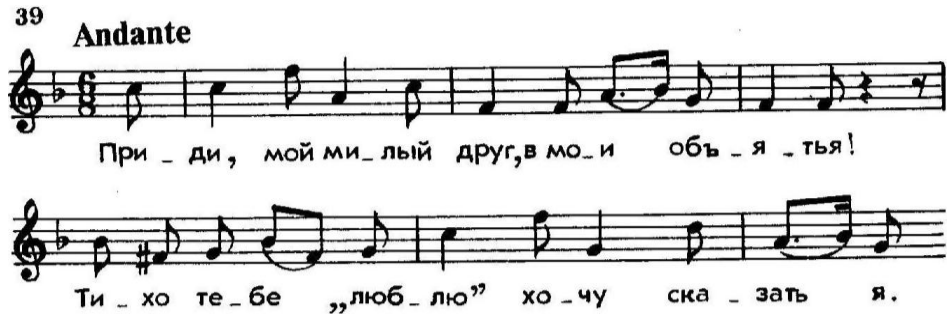
Что же касается самого Керубино (его партию исполняет низкий женский голос — меццо-сопрано), то он обрисован в двух ариях как пылкий юноша, еще неспособный разобраться в собственных чувствах, готовый влюбляться на каждом шагу. Одна из них — и радостная, и трепетная ария **«Рассказать, объяснить не могу я».** Напевность соединяется в ней с ритмикой, словно прерывисто пульсирующей от волнения:



Другая — небольшая ария песенного характера **«Сердце волнует жаркая кровь».** Это более сдержанное признание в нежных чувствах, робко адресованное самой графине:



Сюзанна (сопрано) охарактеризована во многих ансамблях как энергичная, ловкая и находчивая, не уступающая в этом Фигаро. Вместе с тем ее образ тонко опоэтизирован в светлой мечтательной **арии из четвертого действия.** В ней Сюзанна мысленно обращается с нежным призывом к Фигаро:



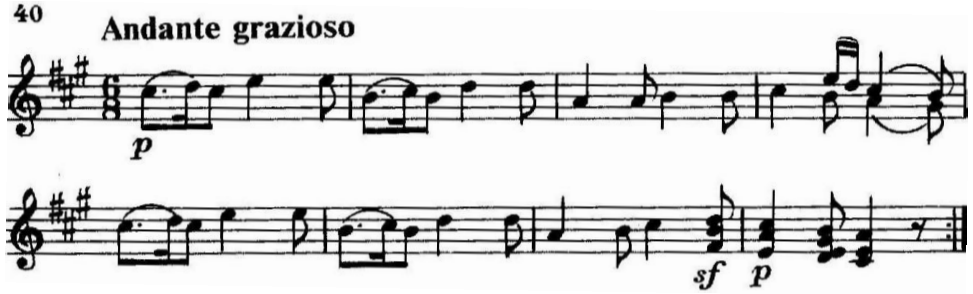
Вопросы и задания

1 . Когда и где состоялась премьера оперы Моцарта «Свадьба Фигаро»?
2. По какой комедии написано ее либретто?
3. В чем заключается главная идея этого произведения?
4. Как построена увертюра к опере?
5. Расскажите об особенностях двух сольных номеров в партии Фигаро.
6. Какому голосу поручена партия Керубино? Напойте мелодии его арий.
7. Как охарактеризована Сюзанна в ансамблях и как — в арии из четвертого действия?

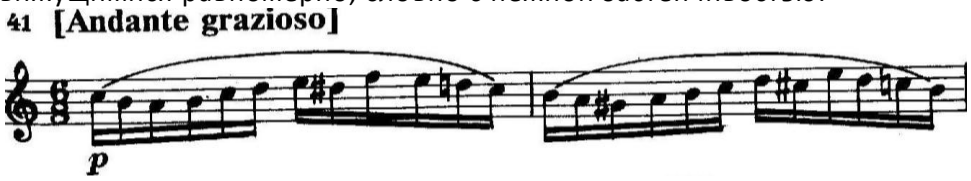
Соната ля мажор для клавира

Широко известная соната Моцарта ля мажор, которую принято называть «соната с турецким маршем», представляет собой необычно построенный цикл.

Первая часть здесь — не сонатное allegro, а шесть вариаций на светлую и спокойную, простодушно-грациозную тему. Она похожа на песенку, которую могли напевать при хорошем, умиротворенном настроении в венском музыкальном быту. В ее мягко покачивающемся ритме есть сходство с движением сицилианы — старинного итальянского танца или танцевальной песни:

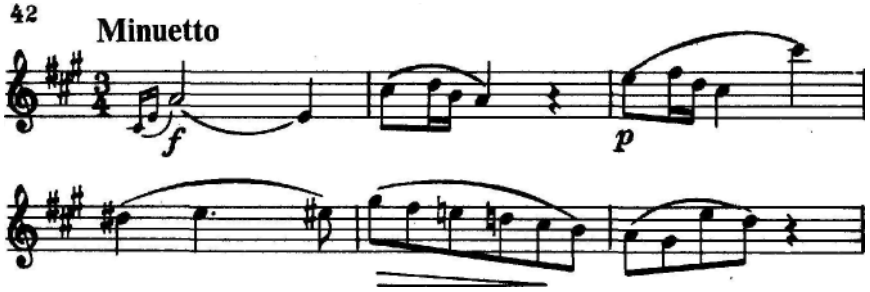


Между вариациями нет острых контрастов, но все они имеют разный характер. В первой вариации преобладает изящное прихотливое мелодическое движение, во второй — грациозная игривость сочетается с юмористичным оттенком (примечательны «озорные» форшлаги в партии левой руки). Третья вариация — единственная, написанная не в ля мажоре, а в ля миноре, — заполнена немного грустными напевными фигурациями, движущимися равномерно, словно с нежной застенчивостью:



Четвертая вариация (с перекидыванием левой руки через правую), напротив, более смело размашистая. Пятая вариация, где первоначальный неторопливый темп Andante grazioso сменяется очень медленным — Adagio, представляет собой певучую инструментальную арию, расцвеченную колоратурами. А затем смена темпа на быстрый (Allegro) соответствует веселому танцевальному характеру последней, шестой вариации.

Вторая часть сонаты — Менуэт. Как обычно, он построен в трехчастной репризной форме с точным повторением в репризе музыки первой части. Между ними находится средняя часть (Трио)[35]. Во всех частях Менуэта по-мужски решительные и властные размашистые интонации сопоставляются с интонациями по-женски нежными и плавными, похожими на выразительные лирические возгласы-обращения.

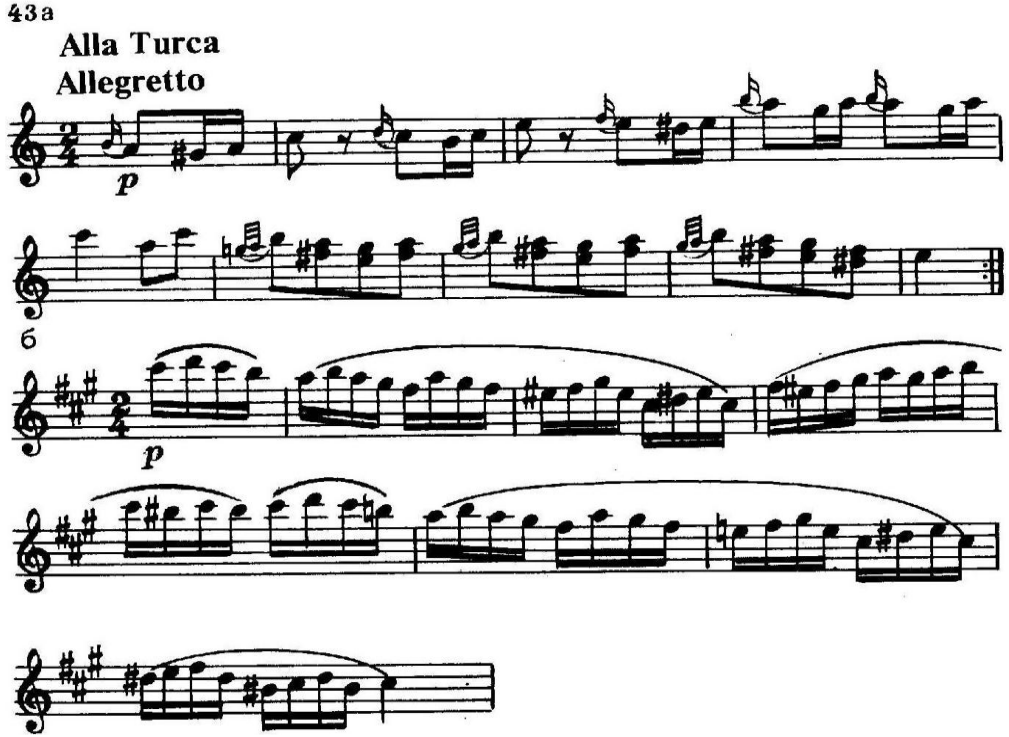


Третью часть сонаты (финал) композитор назвал «A11a Turca» — «В турецком роде». Позднее за этим финалом закрепилось название «Турецкий марш». С непривычным для европейского слуха интонационным строем турецкой народной и профессиональной музыки здесь нет ничего общего. Но в ХУШ веке в европейской, главным образом театральной музыке возникла мода на марши, условно называемые «турецкими». В них использован тембровый колорит «янычарского» оркестра, в котором преобладали духовые и ударные инструменты — большой и малый барабаны, тарелки, треугольник. Янычарами называли солдат пехотных частей турецкого войска. Музыка их маршей воспринималась европейцами как дикая, шумная, «варварская».

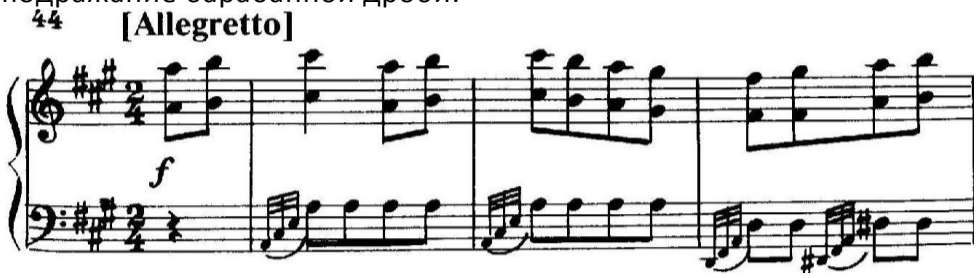
[35] В конце Трио есть обозначение «Minuetto da capo». «Da capo» в переводе с итальянского – «от головы», «с начала».

Финал написан в необычной форме. Ее можно определить как трехчастную с припевом (в ля мажоре). Неоднократное проведение припева придает строению финала черты рондо[36].

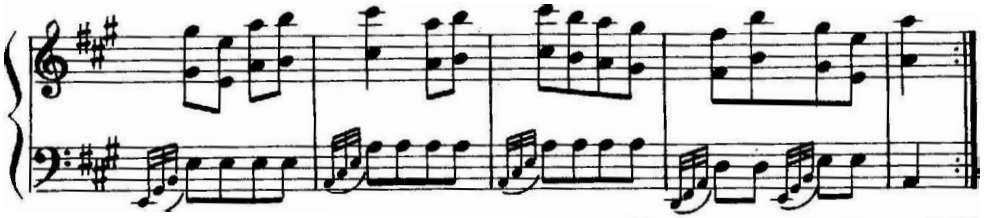
Первая часть — с легко «кружащимися» мотивами (ля минор) — и средняя часть — с напевным пассажным движением (фа-диез минор) — естественно сочетают изящную танцевальность с четкой маршевой поступью:



Припев (в ля мажоре) звучит трижды, он подобен своего рода «янычарскому шумовому припеву», в партии левой руки слышится подражание барабанной дроби:



[36] В связи с этим «Турецкий марш» иногда называют «Рондо в турецком стиле» («Rondo alla Turca»).



Долгое время считали, что сонату ля мажор Моцарт сочинил летом 1778 года в Париже. Но затем обнаружили сведения, что это произошло несколькими годами позднее, в Вене. Такие сведения тем более правдоподобны, что там в , 1782 году состоялась премьера зингшпиля Моцарта «Похищение из сераля». В нем действие происходит в Турции, и в музыке увертюры, и в двух маршеобразных хорах заметно подражание «янычарской» музыке. К тому же шумно ли- ; кующую «янычарскую» коду в ля мажоре Моцарт добавил к финалу сенаты лишь в 1784 году при издании произведения. Примечательно и то, что в сонате, как и в «Похищении из сераля», большая роль принадлежит жанрам песни и марша. Во всем этом проявилась очень характерная для Моцарта связь инструментальной музыки с театральной.

Вопросы и задания

1 . В чем состоит необычность цикла в сонате Моцарта ля мажор? Расскажите о характере темы и шести вариаций на нее в первой части этого произведения.

2. Какой танцевальный жанр использован во второй части сонаты?

3. Объясните, почему финал сонаты ля мажор называют «Турецким маршем». В чем особенность его построения? Напойте его основные темы.

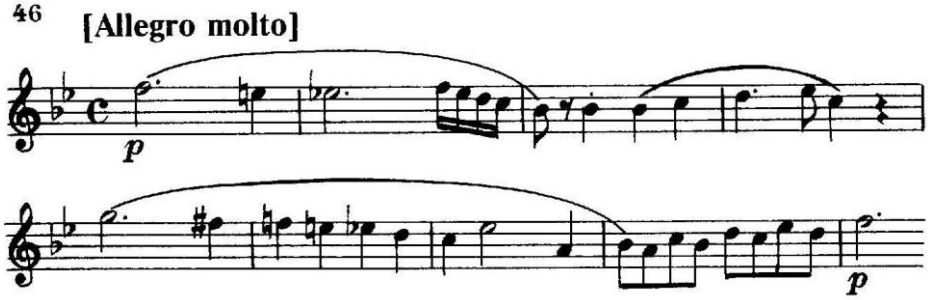
4. С каким музыкально-театральным произведением Моцарта перекликается музыка его «Турецкого марша»?

Симфония соль минор

Написанная в Вене в 1788 году, симфония соль минор! (№ 40) — одно из самых вдохновенных произведений великого композитора.

Первая часть симфонии — сонатное allegro в очень быстром темпе. Оно начинается темой главной партии, которая сразу пленяет как доверительное, задушевное лирическое признание. Ее поют скрипки под мягко колышущийся аккомпанемент остальных струнных инструментов. В ее мелодии узнается тот же взволнованный ритм, что и в начале первой арии Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» (см. пример 37). Но теперь это более «взрослая», серьезная и мужественная лирика:

Мужественность характера усиливается в связующей партии, в которую перерастает главная партия. Происходит модуляция в параллельный соль минору си-бемоль мажор — тональность побочной партии. Тема ее более светлая, более грациозная и женственная по сравнению с главной темой. Ее расцвечивают хроматические интонации, а также чередование тембров струнных и деревянных духовых инструментов:

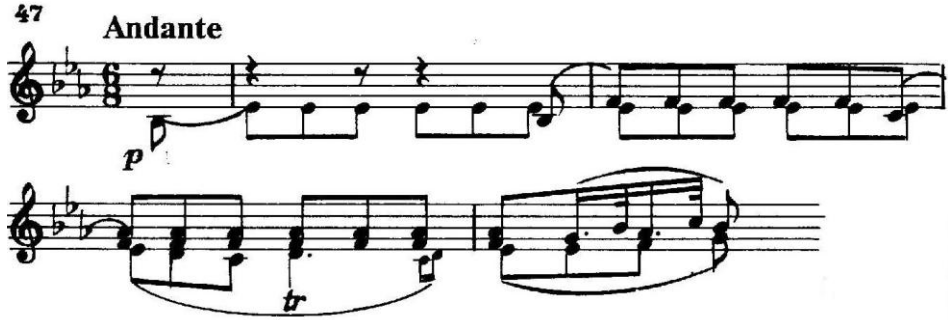


Новый прилив энергии происходит в заключительной партии. Здесь ведущая роль принадлежит многократному и настойчивому развитию первого — трехзвучного — мотива темы главной партии.

С началом довольно пространной разработки словно тревожно сгущаются тучи. От светлого си-бемоль мажора делается резкий поворот в сумрачную далекую тональность фа-диез минор. В разработке драматично развивается тема главной партии. Она проходит через целый ряд тональностей, дробится на отдельные фразы и мотивы, и они нередко имитируются в разных голосах оркестра. Очень напряженно пульсирует первый мотив этой темы. Но наконец его пульсация ослабевает, сдерживает свою трепетность, и наступает реприза.

Однако влияние высокого драматического накала, достигнутого в разработке, сказывается и в этом разделе первой части. Здесь значительно увеличивается протяженность связующей партии, она приводит к изложению побочной и заключительной партий уже не в мажоре, а в основной тональности соль минор, что делает их звучание более драматичным.

Вторая часть симфонии — Andante ми-бемоль мажор. Она контрастирует лирико-драматической первой части своей мягкой и нежной умиротворенностью. Форма Andante тоже сонатная (с Небольшой разработкой). Но в ней нет контрастов, все подчиняйся общему светлому настроению, которое с самого начала определяется в главной партии, звучащей у струнных инструментов:

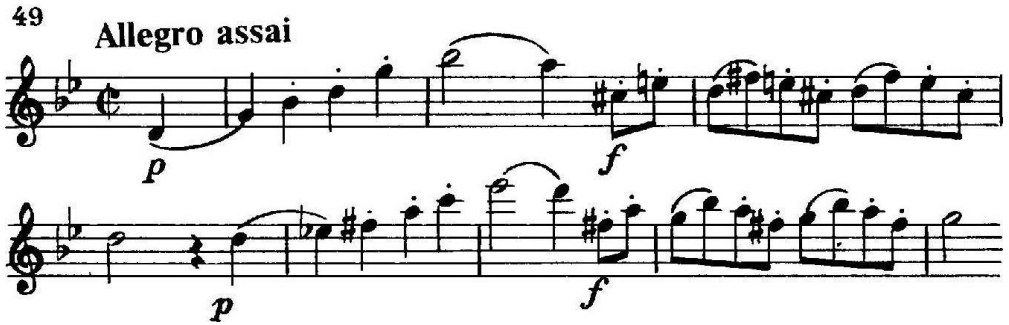


В седьмом такте здесь появляется легко «порхающая» фигурка из двух тридцатьвторых нот. В дальнейшем она то проникает в мелодические линии всех тем, то словно обвивает их, возникая в разных регистрах у разных инструментов. Это как бы отзвуки голосов мирной природы. Лишь временами немного обеспокоенные, они слышатся то близко, то в отдалении.

Согласно сложившейся традиции, **третья часть** симфонии — Менуэт. Но в нем явно традиционна только средняя часть — Трио. Своим плавным движением, напевностью голосов и тональностью соль мажор Трио оттеняет соль-минорные основные, крайние разделы этого Менуэта, в целом необычного по лирико-драматической напряженности. Представляется, что после тихого созерцания природы, воплощенного в Andante теперь пришлось вернуться в мир душевных тревог и волнений, господствовавший в первой части симфонии. Этому соответствует возвращение основной тональности симфонии — соль минора:

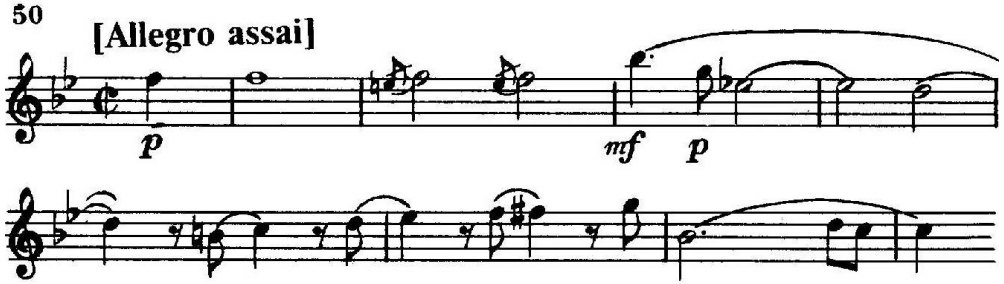
Соль минор является основной тональностью и четвертой части симфонии — финала, идущего в очень быстром темпе. Финал написан в сонатной форме.

Ведущей в этой части симфонии является тема главной партии. Вместе с темой главной партии первой части она относится к ярчайшим моцартовским инструментальным темам. Но если тема в первой части звучит нежным и трепетным лирическим признанием, то тема финала — страстный лирико-драматический призыв, полный смелости и решим



Этот пламенный призыв создается стремительными взлетами мелодии по звукам аккордов, на его порыв словно отвечают кружащиеся вокруг одного звука энергичные мелодические фигурки.

Как и в первой части симфонии, грациозная тема побочной партии финала звучит в экспозиции особенно светло, когда она проводится в си-бемоль мажоре:



В основу заключительной партии положен второй элемент темы главной партии.

В разработке финала особенно интенсивно развивается первый, призывный элемент темы главной партии. Высокая драматическая напряженность достигается концентрацией гармонических и полифонических приемов развития — проведением по многим тональностям и имитационными перекличками.

В репризе проведение побочной партии в основной тональности соль минор слегка затенено грустью. А второй элемент темы главной партии (утвердительные, энергичные фигурки), как и в экспозиции, звучит в основе заключительной партии в репризе.

В результате финал в этом гениальном мацартовском творении образует яркую лирико-драматическую вершину всего сонатно-симфонического цикла, небывалого по целеустремлённости сквозного образного развития.

Вопросы и задания

1 . Когда и где создал Моцарт симфонию соль минор № 40?

2. Расскажите об основных темах первой части симфонии и их развитии.

3. Какой характер имеет музыка во второй и в третьей частях симфонии?

4. Какая тема является ведущей в финале симфонии? Чем ее характер отличается от характера темы главной партии первой части?

5. Как построена тема главной партии финала? На чем основано развитие в разработке?

Основные произведения

19 опер Реквием

Около 50 симфоний

27 концертов для клавира с оркестром

5 концертов для скрипки с оркестром

Концерты с сопровождением оркестра для флейты, кларнета, фагота, валторны, флейты с арфой

Струнные квартеты (более 20) и квинтеты

Сонаты для клавира, для скрипки и клавира

Вариации, фантазии, рондо, менуэты для клавира

Людвиг ван Бетховен

1770-1827

Великий немецкий композитор Людвиг ванн Бетховен – младший из трёх гениальных музыкантов, которых называют венскими классиками. Бетховену довелось жить и творить уже на рубеже XVII и XIX веков, в эпоху грандиозных общественных перемен и потрясений. Его молодость совпала со временем,