ЛЕКЦИИ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ МУЗЫКИ»

Раздел 1. Музыкальная культура первобытного общества. Музыкальная культура Древнего Востока. Музыкальная культура античности

Культура и искусство первобытного общества

Истоки музыки кореняться в глубине веков. Древний человек уже был способьен различать звуковые тональности и даже упорядочивать их.

Попытки исследовать древнюю музыкальную культуру начались примерно с середины 19 века и опирались в основном на иконографческие свидетельства.

Можно сказать, что музыка зародилась примерно 40000 лет назад, когда человек научился имитировать природные звуки и отличать их от своей речи.

Первые убедительные свидетельства о музыкальных опытах относятся к эпохе палеолита. Люди каменного века изготовили первые примитивные музыкальные инструменты: колотушки и погремушки из черепов, которые заполняли семенами и сушеными ягодами, каменные плиты, имеющие твердую ребристую поверхность, по которой скреблик палкой, трубы-раковины, флейты из костей и рогов животных. И научились производить различные звуки.

Об этом говорят археологические раскопки.

Музыка быстро вошла в повседневную жизнь человека.

Некоторые ученые считают, что пение возникло раньше речи. Оно имело бытовой характер и помогало человеку в труде.

Особенности музыки первобытного строя:

1. связь с трудовым процессом (в охоте – сигналы, крики, шум, они перерастали в конкретные интонации, помогающие организовать коллективный труд людей).
2. связь с религией, магическая функция музыки. Люди зависели от природы, боялись ее проявлений и обожествляли природные стихии. Появлялись обряды, цель которых умилостивить духов природы.
3. синкретизм – изначальная неразделенность танца, слова, музыки, мимики, жестов.
4. складывались устойчивые мелодические попевки, которые заложили основу лада. Наиболее древним ладом является пентатоника.
5. появляются элементы многоголосия.

Следующий этап развития **музыкальная культура Восточных стран.**

Страны Древнего Востока: вавилонское государства, Урарту, Египет (конец IV тысячелетия до н. э. – 476 г. Н. э.), Финикия, Сирия, Индия (II половина III тысячелетие до н. э.), Китай (XIV век до н. э.).

Особенности музыкальной культуры:

1. тесная связь с религией (политеическая – многобожье) и поклонения силам природы.
2. покорение пустыни и водной стихии вызвало к жизни искусство монументальное, декоративное, рассчитанное на многих участников, в том числе и певцов-музыкантов.

распространенным жанром были массовые народные действа с музыкой и танцами. Действующими персонажами были боги. Музыка играла большую роль: песни с хором, пляски чередовались с драматическими сценами.

3. распространена храмовая музыка – музыка, звучащая во дворцах, в быту. Главным жанром были песни-гимны в честь царей.
4. возникновение театра. В Индии – кукольный, преобладали мифологические сюжеты. В театре появляются музыканты-профессионалы. Индийский стиль шрути (мелодия и сопровождающий ее подголосок в четверть тона). В Индии появляется новый жанр – рага (витиеватый мелодический стиль, богатый ритмически).
5. распространение получает инструментальная музыка. Египтяне играли на духовых инструментах и угловых арфах, лютнях, продольных флейтах, двойных гобоях.

В индийской культуре распространены ударные инструменты: барабаны, таблы (богатая декоративная отделка кожей, камнями). Из духовых инструментов преобладали трубы, рога. Из смычковых – сорнаи, звучание которых по тембру близко человеческому голосу.

6. Функции музыки

- воспитательная,
- Развлекательная (придворная, народная),
- религиозно-магическая (обряды, усмирение зверей, сил природы. Вызывание дождя).

7. Нотация. Древняя Индия создала для своей музыки оригинальную нотацию. Звуки обозначались слогами некоторых санскритских слов, определявших значение или место звука.

Сложилась система линий, черт, точек – для обозначения регистра, ритма, интервалов шрути.

Музыкальная культура античности

Музыкальная культура античности является высшим выражением культуры Древнего мира. Понятие «античная культура» включает в себя культуру Древней Греции и Древнего Рима.

Античное искусство (музыка, скульптура, архитектура, литература) оказало влияние на все следующие эпохи своей гуманистической направленностью – интерес к человеку, его внутреннему миру и внешнему облику. Это найдет отклик в эпоху Возрождения, Просвещения.

Искусство античность воспело человека, его красоту, силу, духовность. Главным образом искусства становится человек, его гармоничные отношения с окружающим миром, природой.

Классическое греческое искусство проникнуто радостью бытия, преклонением перед красотой человека.

Древнегреческая культура – II тысячелетие до н. э. Время ее наивысшего расцвета – V – IV вв. до н. э.

Греческая музыка практически не сохранилась. О ее реальном значении можно судить по той важности, которая придавалась музыкальному искусству в воспитательной системе классического периода.

Эпоха древнегреческого искусства оставила нам немало памятников культуры, одним из которых явились произведения Гомера. Из поэм Гомера мы узнвем, чо музыка была тесно связана с поэзией. Из «Одиссеи» - о существовании профессиональных певцов –

аэдов, которые рассказывали о мифических и героических подвигах в сопровождении игры на форминге.

Из «Илиады» узнаем о песенных жанрах – свадебных, трудовых, похоронных. Различные песенные жанры в сопровождении инструментов кодировались номами, мелодиями-моделями.

В VII – VI вв. до н. э. в Греции появляются разные виды вокальной музыки: это хоровые военные песни, сольная лирика.

На острове Лесбос появляется музыкально-поэтическая школа поэтессы Сафо. Большое распространение получает вокальная кантилена под аккомпанемент лиры. Возникают хоровые застольные, хвалебные, духовные песни.

В городе Фивах также расцвета достигает хоровая лирика. Здесь можно отметить творчество Пиндара.

Наивысший расцвет греческое искусство получило в Афинах (правление Перикла).

Источником, постоянно питавшим творчество греческих художников, была мифология. Например, скульптурные изображения богов.

В античном театре главными героями также становятся боги.

Главным жанром в античном театре была трагедия. Ее источником был гимн в честь бога вина и плодородия Дионисия – дифирамб.

Аристотель: «Трагедия возникла от запевал дифирамбов».

Этимология термина «трагедия» - «трагос» («козел»), «оде» («песнь»).

В хвалебном гимне Дионису сочетаются элементы театрального действия с пляской, пением, игрой на инструментах.

«Дионисии» представляли собой круговую пляску участников в козлиных шкурах, с козлиными рогами, бородой из дубовых листьев, венками из плюща.

В гимнах были четкие разделения партий на партию певца (запевалы), партию чтеца и партию хора.

Дифирамбы явились источником античной трагедии, которая достигла своего расцвета в творчестве Эсхилла, Софокла и Эврипида. В основе трагедий лежат конфликты, отражающие глубокие противоречия жизни: любовь, дом, интересы общества и судьбы людей, свобода личности и судьба, жизненные обстоятельства.

Музыка в трагедии помогала раскрыть эмоциональную сторону происходящего, глубже проникнуть во внутренний строй драмы.

Другим жанром древнегреческого театра была комедия**.** Она включала хоровую и сольную музыку. достигла расцвета в творчестве Аристофана.

До нас дошло очень мало фрагментов греческой музыки. Один из них – фрагмент из «Ореста» Еврипида, два дельфийских гимна Аполлону (130 и 128 гг. до н.э.), эпитафия Сейкилу (1 в.н.э.), несколько инструментальных фрагмента и 2 гимна Гелиосу и Немезиде, приписываемые Мезомеду (2 в.н.э.).

Теория. В Древней Греции впервые появляется законченное учение о ладах, возникает система буквенной нотации, формулируются законы музыкальной акустики.

Основой греческой музыкальной системы был тетрахорд. четыре ноты вместе образовывали два интервала целого тона и один интервал полутона. Лады, дорийский, фригийский и лидийский, образовывали гаммы, состоящие из 2-х тетрахордов одного рода. Обычно дорийский лад соответствовал диатоническому звукоряду, нисходящему от «ми» до «ми», фригийский – от «ре» до «ре», лидийский – от «до» до «до».

Появляется учение об этосе, закрепившее представления греков об общественно-воспитательной роли музыки. Оно утвердило мысль о содержательности музыкального

искусства. Над учением об этосе работали философы и поэты Платон, Аристотель, Аристоксен, Эвклид.

Культура Древнего Рима (VIII век до н. э.)

Рим – могущественная держава, ведущая завоевательные войны. Основой производства является рабский труд, он тормозил развитие производства. Восстания рабов.

Для эпохи характерно:

Упадок сельского хозяйства, ремесел, торговли, мятежи в армии, вторжение варварских племен.

Кризис рабовладельческой системы привел к разделу империи на восточную (Византия) и Западную (Римская империя).

В 476 г. Был низложен последний император. Римская империя прекратила свое существования.

Римская культура была основана на греческих образцах. Были ввезены греческие рукописи, скульптуры, греческий язык, переведена «Одиссея», трагедии и комедии.

Архитектурные памятники Рима представляют собой триумфальные арки, зрелищные сооружения.

В литературе господствовал латинский стиль. Среди поэтических произведений большой популярностью пользовались Оды Горация, лирика Катулла, элегии Овидия, произведения Вергилия.

Вначале римская музыка характеризовалась преобладанием духовых инструментов. Известно, что римляне обращались к музыке в наиболее торжественных случаях, связанных с культом, театральными представлениями, с военной жизнью

Музыка была частью синкретических представлений. Танцы, пантомимы сопровождались пением хора, игрой на инструментах.

С постепенным завоеванием Средиземноморья, а также с влиянием азиатских и египетских культур в Риме появились струнные и ударные инструменты и гидравлос.

С появлением нового учения – христианства, изменился характер музыки. Христианство отвергало богатство, славу, земные радости, исповедывало равенство перед богом. Формировалась церковь.

Музыка ранних христиан представляла собой молитвенные песнопения. Церковные обряды сопровождались культовой музыкой. Псалмы, гимны и духовные песни.

Раздел 2. Музыкальная культура и искусство эпохи Средневековья 2 – 3 вв. н. э. – 14 в. н. э.

Основными ориентирами для определения границ средневековья одни ученые считают принятие христианства, другие – смену рабовладельческого строя феодальным.

По сравнению с античным миром средневековье имеет различия и в культуре, и в мировоззрении, и в религии.

В античности города назывались «полисами» и играли важную роль в жизни населения. В эпоху Средневековья основными правящими центрами являются замок и церковь.

В Древней Греции граждане имели свои права, а в средневековье - только феодалы и господствующие классы имели право распоряжаться жизнью народа.

В Древнем мире каждый человек мог исповедывать ту религию, которая нравится. В Средневековье основной религией становится христианство, претендующее на роль мировой религии.

В эпоху раннего Средневековья христианство выступало главным хранителем античной культуры. Оно принесло варварским народам понятие морали, нравственности, долга, духовного совершенства. Через христианство в Европу пришла грамотность.

Церкви и монастыри становятся очагами средневековой культуры. При монастырях организовывались школы, мастерские письма, ваяния, резания по дереву, певческие капеллы.

Характер искусства средневековья также отличался от античности. У древних греков на первом месте был реализм, гуманизм, воспевание красоты внешней и внутреннее богатство.

В средние века идеалы искусства меняются. Появляется культ человеческого духа, отрицание земной жизни, подчеркивается несовершенство земного облика.

Характерная черта искусства – связь с церковью. Церковь в силу своих канонов ограничивала художников, но в то же время церковь воспитывала и обучала. В церкви шло обучение музыки, в церкви работали художники, архитекторы.

Сюжеты всех видов искусства: музыки, живописи. Архитектуры – повторялись:

распятие, благовещение. Т. е. содержание евангелия питало искусство.

Музыкальное искусство средневековья существовало в разных формах:

- церковная музыка
- народное искусство
- светская музыка

Теория музыки

Музыкальная теория средневековья достигла больших результатов в разработке учения о ладах и в создании системы нотации. Трактаты: Августин «о музыке», Боэций «Об установлении музыки».

Ирландец Алкуин изложил систему в8 церковных ладов.

Реформа нотного письма принадлежит Гвидо Аретинскому: наличие 4 линеек, терцовое соотношение между отдельными линейками, ключевой знак, раскраска линий. Название тонов: ут, ре, ми, фа, соль, ля. В XVII веке итальянец Боночини ввел «си».

Церковная музыка

В церкви отношение к музыке было двойственным. С одной стороны, музыка считалась мирской, греховной по своей сути, поэтому она осуждалась церковью и подвергалась гонениям.

С другой стороны, церковные деятели не могли не считаться со способностью музыки воздействовать на массы людей. Отсюда стремление церкви обставить свой культ с помощью пения наиболее впечатляюще для прихожан.

В разных странах утверждался свой стиль богослужебной музыки. встала задача создания единого ритуала и соответствующей ему богослужебной музыки. в течении трех веков многие ученые монахи работали над этим.

Результатом явился обширный кодекс начала VII века, главную роль в создании которого приписывают папе Григорию I (540 - 604). Отсюда и название этого кодекса «Григорианский антифонарий», а самого песенного стиля – грегорианское пение. Это были песни-молитвы, предназначенные для мужского хора. Исполнялись они в унисон и получили название григорианских хоралов. Они исполнялись в манере «cantus firmus», что означает «голос неизменный». Исполнялись они на латинском языке. Для них характерно: поступенное движение, плавность, отсутствие скачков в мелодии, крупные длительности, неторопливое движение.

Григорианские хоралы распространились по всем странам Европы. Поскольку запись звуков была относительной, поэтому исполнить одну и ту же мелодию одинаково было невозможно. Для этого в распространении григорианских хоралов участвовали специальные люди, посыльные, которые хорошо знали тот или иной григорианский хорал.

Один из древнейших видов григорианского пения – псалмодия. Это протяжная, в очень узком диапазоне речитация латинских молитвенных текстов в прозе.

Юбиляция – мелодическое построение в конце псалма на словах «Аллилуйя». На одно слово приходится широкий мелодический распев. Здесь полностью торжествует мелодия, как бы возносясь над текстом, приобретая импровизационный характер. Юбиляция – это единственная эмоциональная вспышка в пении.

Гимн. В отличие от хоралов, гимны опирались на стихотворные тексты, причем специально сочиненные. Их напевы мелодически более развиты, интонации разнообразнее и живее. Чем в псалмах. Ритм более ясен и оживлен. Мелодии песенного склада, нередко лирические.

Церковь долгое время запрещала гимны. Позже гимны стали понемногу допускаться в церкви, но лишь в виде кратковременных «вставок» в богослужебный ритуал.

В григорианском искусстве закрепились 2 формы пения:

1. антифонное (чередование двух хоров)
2. респонсорное (основано на сопоставление сольных и хоровых эпизодов).

Все виды григорианского пения представлены в мессе – самой полной католической службе.

Месса – циклическое произведение, состоящее из 5 частей.

Первая часть – «Kyrie eleison» («Господи помилуй»).

Вторая часть – «Gloria» («Слава») – благодарственный гимн Богу.

Третья часть – «Credo» («Верую») – центральная часть литургии, в которой излагаются основные догматы христианского вероучения.

Четвертая часть – «Sanctus» («Свят») – торжественного, светлого характера.

Пятая часть – «Agnus Dei» («Агнец божий») – еще одна молитва о помиловании, обращена к принесшему себя в жертву Иисусу Христу. Завершается последняя часть словами «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»).

Жанры раннего многоголосия

В средневековой музыкальной культуре образование раннего профессионального многоголосия относится к IX – X векам. Раньше образовывались те его разновидности, которые основывались на параллельном движении голосов:

- кварто-квинтовом (органум),
- в терцию (гимель),
- параллельными секстаккордами (фобурдон).

Но самым развитым видом явился дискант, что означает «противогласие» или пение в противоположном движении. Основная мелодия (cantus firmus) звучала в нижнем голосе – теноре. Остальные голоса исполняли мелодии в движении противоположном тенору, с богатыми фигурациями.

Дискант возник и достиг расцвета во Франции в XII – XIII веках. Очагами были Лимож, Шартр, Париж.

Певческая школа собора Парижской богоматери во главе с регентами Леонином и Перотином, подняла искусство дисканта на большую высоту.

Для определения полифонического искусства этого периода 1230 – 1320 гг был введен термин Ars antiqua (старое искусство) – термин появился в противовес Ars nova (новое искусство), которым обозначается музыка 14 века во Франции и Италии

Многоголосные жанры средневековья Ars antiqua

Кондукт – род многоголосного пения, которым сопровождались обычно уличные шествия. Возник в конце XII века в церковном пении, приобрел значение светского жанра, получил распространение в городской музыкальной жизни. В его основе лежат бытующие напевы. Один и тот же текст распевался по-латыни всеми голосами в одном ритме. Кондукт – полифоническое сочинение на латинский текст на 2 или 3 голоса.

Мотет (с французского – «распевание слов»). Его истоки в церковной музыке, но главенствует нем светское, бытовое начало.

Голоса (от 2-х до 4-х) одновременно исполняли несхожие между собой мелодии – одни на религиозные, другие – на мирские тексты.

Возникали яркие контрасты между голосами.

Многоголосные жанры средневековья Ars nova

Франция

Ars nova – название трактата (около 1320 г.) **Филиппа де Витри**, в котором рассматриваются не проблемы эстетического порядка, а новые виды нотации.

Главным центром **Ars nova** был Париж. Полифония перестала быть исключительно церковным стилем и перешла в светскую музыку.

Представители нового искусства во Франции - **Филипп де Витри**. Главной фигурой в **Ars nova** был **Гийом де Машо.** После него установилась тенденция ко все более вычурной сложности нотации и сложном ритмическом рисунке.

В Италии – расцвет Ars nova пришелся на 14 век. В Италии не было доминирующего центра, как во Франции. Музыканты **Ars nova** творили во многих местах. Наиболее крупными цетрами были Болонья и Флоренция.

Представители – **Треченто.** Наиболее яркими музыкантами были Якопо да Болонья, Герарделло Флорентийский, Джованни из Каши и Франческо Ландини, известный как Франческо Слепой.

Жанры

Наряду с мотетом, все больше приобретавшим светский характер и становившимся свободным и более сложным в полифоническом движении, утверждаются новые жанры:

баллада, рондо, вireле и ле (последние обычно оставались одноголосными).

Они в основном отражали любовную тематику.

Рондо и вireле – танцевальные песни в куплетной форме, которые нередко исполнялись на открытом воздухе во время увеселений, прогулок и развлечений.

Баллады (баллаты) – 2-х, 3-х голосные произведения с обязательным использованием инструмента в нижнем голосе. Такова двухголосная баллада **Франческо Ландини** «Angelica bilta» («Ангельская красота»), где инструментальный голос не выполняет роль баса или сопровождения, являясь равноправным. Такое соотношение голосов в звуковой ткани позволяло использовать любое сочетание инструментальных и вокальных красок.

В некоторых балладах намечается тенденция к гармоническому соединению голосов, например в песне Ф.Ландини «Ecco la primavera» («Эхо весны»), как это осуществляеся в народном ансамблевом музицировании.

Полифония итальянского **Треченто** носила преимущественно светский характер и разрабатывалась в жанрах **мадригала, каччи и баллаты.**

Каччьи – представляли собой организованные трехголосные произведения, где верхние вокальные голоса, как правило, развивались имитационно и даже канонически, а нижний – инструментальный голос выполнял функцию баса. Вступление и заключение вданных произведениях обрамляли подвижный основной раздел произведения.

Такие произведения отражали картины охотничьей жизни (каччья – охота), рыбной ловли и просто различные бытовые сцены.

Среди композиторов, писавших каччи, Герарделло Флорентийский («Tosto che l'alba»), Лоренцо Флорентийский («A poste messe»), Якопо Болонский («Uselleto selvaggio»), среди авторов текстов к каччам — знаменитые поэты XIV века Никколо́ Сольданьери и Франко Саккетти. Знаменитый образец каччи — «Chosì pensoso» Франческо Ландини

Произведения этого искусства отличаличь особой изящностью, изысканностью письма, выражением тончайших нюансов возвышенных переживаний.

Выражением изысканного искусства стал **мадригал.** Его образная сфера выходила за рамки темы любви и была обращена к картинам природы, к философским размышлениям, вплоть до политической сатиры. Авторы: Джакопо Болонья, Франческо Ландино.

Мадригалы писались на стихи известных поэтов. Они были 2-х и 3-х голосные. Представляли собой последовательность трех куплетов с завершением на новом материале. Например, произведение Ф.Ландини «Gran piant agli occhi».

Светское искусство средневековья

Профессиональная светская музыка в средние века возникла позже церковной. Она существовала в период раннего феодализма и сосредотачивалась при дворах феодалов.

Жанры придворного искусства – песни-славления, застольные, охотничьи, песни шутов, танцы, серенады рыцарей.

1. Трубадуры

Во Франции возникло музыкально-поэтическое движение, которое называлось «art de trober», что означает «искусство изобретать».

Создателями этого искусства были трубадуры (т. е. изобретатели, искусники). Они небыли профессиональными музыкантами. Их родиной был Прованс, Марсель, Тулуза.

Их искусство развивалось в куртуазной атмосфере.

Трубадуры: Бертран де Борн (вельможа), Фолькет Марсельский (поэт), Бернарт де Вентадорн (мягкий и изящный стиль), граф Пуатье, герцог Гильом Аквитанский.

Поэзия трубадуров отразила их общественное положение, нравственные принципы. Стихи нередко проникнуты духом дворянской сословности и высокомерия, презрения к народу. Написаны вычурным языком и в сложной форме.

На даже такая поэзия была положена на музыку народного склада. Феодальные замки были окружены деревнями, и красоты крестьянской песни зачастую покоряла представителей рыцарства.

Трубадуры писали песни разных жанров:

1. Альбы. Большой популярностью пользовались «рассветные пени», прославлявшие рыцарскую любовь. Иногда они развертывались в целые драматические сцены с 3 действующими лицами: рыцарем, его возлюбленной и стражем, который подает клич о заре, чтобы гость мог незамеченным скрыться их чужого замка. Кульминация песни – минута прощания.
2. Пастурель – песни о сельской жизни.
3. Сирвенты – служилые песни.
4. Тенсоны – нравоучительные песни в виде диалога.
5. Песни о героях – шансон де жест. Например, «Песня о Роланде»
6. Ламенто – песня-жалоба

2. Труверы

К середине XII века творчество трубадуров прекратило свое существование. В XIII векек на севере Франции в городах Шампань, Фландрия, Брабант появились певцы0поэты, назвавшие себя труверами («trouver» - «находить»).

Это был музыкально просвещенные представители рыцарской знати, иногда даже короли. Реже среди труверов встречались горожане, ремесленники.

Например, Колен Мюэ, Адам де ла Галь, Ги дКуси, Тибо IV Шампанский.

3. Миннезингеры

В германии в XII – XIV веках большое распространение получили миннезингеры. Воспевали «высокую любовь». Центрами искусства миннезингеров стали не только рыцарские замки, но целые города: Эйзенах, Вена, Вартбург, где в 1207 году происходили состязания миннезингеров.

Излюбленными темами творчества были:

- любовная лирика,
- религиозно-нравственные поучения
- сатира,
- тема войны (главная – о крестовых походах).

В отличие от трубадуров, немецкие поэты-рыцари не прибегали к услугам музыкантов из народа. Они сами пели свои песни, аккомпанируя себе на малой треугольной арфе.

Известными миннезингерами были: Вольфрам фон Эшенбах (создатель обработок легенд о рыцарях Грааля, о Парсифале), Вальтер фон дер Фогельвейде.

В XIV – XV веках в связи с кризисом рыцарства, миннезанг прекращает свое существование.

Народная музыка средневековья

В эпоху средневековья в народной среде было популярно песенно-инструментальное искусство странствующих музыкантов. У немцев они назывались – шпильманами, у

французов – жонглерами, в Англии, Италии они получили прозвища гистрионов. В Испании – хогларов.

Во всем средневековом фольклоре это было творчество наиболее передовое и свободолюбивое. В своих песнях они выражали чувства миллионов тружеников – крепостных, ремесленников, угнетенных и обездоленных.

В то же время песня странствующего музыканта покоряла жизнерадостностью, верой в силы народа. Порой она являлась острым оружием борьбы против власть имущих, обличала пороки князей и др.

Они же, эти странствующие музыканты не расставались с музыкальными инструментами. Под звуки инструментальной музыки они пели, танцевали. Духовые инструменты: трубы, рога, свирели, флейты пана, волынка; со временем использовалась арфа и разновидности смычковых инструментов – ребаб, виола, фидель.

Переходя с места на место, жонглеры выступали на празднествах при дворах, у замков, в деревнях и даже допускались иногда в церковь.

До тех пор, пока эти представления исполнялись только по латыни, в спектаклях могли участвовать ученики монастырских школ и молодые клирики. К XIII веку латынь была заменена местными народными языками.

Сама среда жонглеров не оставалась единой по своему составу. Прилив новых сил в 11 по 12 века – мелкого дворянства, школяров, беглых монахов. Они получили названия вагантов и голиардов. С ними пришли новые жизненные представления, грамотность.

Наиболее известные песни в большинстве случаев на латинском и отчасти на немецком языках (всего 254 песни, 47 из которых снабжены музыкальным материалом) содержит сбоник «Кармина бурана». Этот сборник считаемтся одним из лучших собраний произведений средневековой немецкой литературы (на слова из этого сборника Карл Орф сочинил одноименную ему сценическую кантату).

Темы песен довольно разнообразны. В них поется о падении нравов, религиозных распрях, о политиечских системах, о свободной любви, воспевают молодость, любовь, вино, женщин.

Происходит профессионализация уличного искусства. С конца XII века образуются объединения уличных музыкантов с целью защитить свои права, определить свое место в обществе, сохранить свои традиции и передать их ученикам.

В 1288 году в Вене – «Братство св. Николая», в 1321 - «Братство св. Жюльена» в Париже. В Англии образовалась гильдия «королевских менестрелей». Но бродячие музыканты не полностью осели в своих братствах, их странствия продолжались в XIV, XV, XVI веках.

Раздел 3. Музыкальная культура и искусство эпохи Возрождения

1. Общая характеристика эпохи

Временные границы эпохи – XIV – XVI века (в разных странах по-разному).

Эпоха Возрождения (Ренессанс) принесла величайшие изменения во всех сферах жизни: экономической, политической, культурной.

Энгельс: «Это была эпоха, которая нуждалась в титанах и породила титанов по силе мысли, страсти и характера».

Жизнь Европы не было спокойной. Почти все страны были охвачены войнами: династическими или государственными. Мощные антифеодальные движения, восстания крестьян, отстаивающие свои права («жакерия» во Франции в 1458 году, крестьянская

война в германии под предводительством Томаса Мюнцера в 1525, первая буржуазная революция в Нидерландах).

Возникли представления об идеальном и справедливом обществе («Утопия» Томаса Мора, «Город Солнце» Томазо Кампанеллы).

Путешествия Колумба, Магеллана, Васко да Гамы, открытие новых земель расширили представления человека о мире.

Протестантизм – новая христианская религия, выступала за чистоту веры. По-иному воспринималась католическая религия. Власть и богатство духовенства вызывали протест. Зрело недовольство тем, что богослужение велось на латинском языке. Выдвигалось требование: вести церковную службу на родном языке. Так были созданы условия для движения, получившего название Реформации.

Видные деятели Реформации: Мартин Лютер (германия), Жан Кальвин (Швейцария), Ян Гус (Чехия) – создали свои варианты протестантского вероучения в странах Европы.

В движении Реформации слились антифеодальные и антикатолистические требования, выражались интересы растущей буржуазии.

Мартин Лютер сделал перевод библии на немецкий язык. Это явилось событием в культуре германии.

Рим ответил на Реформацию жесткой борьбой: началось контрреформационное движение, запылали костры инквизиции.

Характеристика культуры Возрождения

Эпоха Возрождения выделяется как период расцвета всей культуры и искусства. Эта эпоха возвратила к жизни идеалы античного искусства.

Характерно противопоставление церкви и человека. в основе искусства лежит гуманизм. Для гуманистов Возрождения человек и его жизнь является высшей ценностью и представляют главный интерес для искусства.

Расцвет литературы: Данте, Петрарка, позже Шекспир, Боккаччо, Франсуа Рабле.

В драматургии: Лопе де Вега.

Поэзия: Ренсар, Франсуа Виньон.

Расцвет живописи и скульптуры: Рафаэль, Леонардо да Винчи, Тициан, Дюрер, Ривера, Микеланджело.

Главным достижением живописи была перспектива. Впервые за долгие столетия изображение обрело реальность, рельефность.

Скульптура стала открытой для обозрения со всех сторон. Ее место в галерее, в зале дворца, на площади города.

Преобразилась и архитектура. Строили дворцы, дома для богатый горожан, католические соборы. Архитекторы создавали ощущение воздушности, пространства, свободы.

Особенности музыкального искусства

Средневековые авторы отрицали самостоятельное эстетические значение музыки, считали, что ее цель – подготовить чувства для восприятия Святого писания. В Возрождение считают, что главное в музыке – способность доставлять радость человеку.

1. Развитие светской музыки.
2. Любовь к музицированию во всех слоях общества.
3. Расцвет полифонии во всех видах музыки.
4. возрастает значение инструментальной музыки: гитара, лютня, виола.

Хоровая музыка эпохи Возрождения

1. Нидерландская (франко-фламандская) полифоническая школа

Возникла в областях Северной Франции и современной Бельгии

1) ранний период – начало XV века. Представители: Гийом Дюфаи, Жиль Беншуа, Денстейбл.

Создателем национальной франко-фламандской школы является *Гийом Дюфаи (около 1400 – 1474)*..

Главное значение этого периода: оформился строгий стиль хорового полифонического письма, освоена техника сочинения. Выдвигаются жанры:

1. духовный гимн,

2. духовная и светская песня,

Появляется новый жанр - шансон (многоголосная французская песня, главная ее тема – Франция, ее природа, люди, картины быта и сражений).

Шансон – отличались обилием украшений, писались обычно для 3 голосов. 2 верхних голоса вели мелодическую линию, а нижний ее гармонически поддерживал.

Все больше преобладал гармонический склад сопровождения.Композиция песен могла дополнятся инструментальным встпулением и заключением.

Преобладали сочинения о любви в форме баллад, рондо или вireле.

Например, Г.Дюфаи Adieu mon amour.

Некоторые канцоны сочинялись на интальянском языке. Например, Г.Дюфаи Vergina bella на слова Франческо Петрарки

3. месса (5 частей), Например, лучшая месса Дюфаи «Ave Regina caelorum» - по изяществу мелодии, мастерсву полифонии.

4. мотет (трехголосное полифоническое хоровое произведение на бытовой светский сюжет). В основе многоголосия лежал принцип равноправия полифонических линий.

2)второй этап – вторая половина XV века

В городе Антверпен складывается композиторская школа. Ее представители: Окегем, Обрехт, Жоскен Депре.

В их творчестве продолжает складываться строгий стиль. Формируется профессионализм композиторов.

Иоханнес Окегем (1420 – 1495). В его творчестве представлены жанры, традиционные для нидерландской школы: месса, мотет.

Утвердил полнозвучное 4-хголосие в хоровом стиле акапелла.

Для его произведений характерно длительное развертывание мелодий в многоголосии. При этом диапазон ее может быть широк. Окегем стремился к непрерывности течения музыки. Однако разделы музыкальной формы четко выделялись цезурами: паузами, каденциями.

Церковь выступала против его творчества. Окегем не воплощал текст молитвы полностью. Он мог взять 2 слова, например, «Kyrie eleison» («Господи помилуй»), и распевать их в течении всего произведения.

Главный голос звучал в теноре, назывался «cantus firmus». Принцип развития – линеарная полифония.

Якоб Обрехт (1450 - 1505)

Главными жанрами творчества стали месса (25), мотет (20), полифоническая песня. Среди них выделяется фроттола («Песня толпы» - популярная песня) – 3-х – 4-х голосная песня аккордового склада, контрастная полифония. С четкими разделениями формы, с чертами танцевальности, лирического или шуточного содержания.

Впервые появляется гармоническое понимание многоголосие.

Песни Обрехт писал на французские и итальянские, в их написании использовал обработки уже известных напевов.

Для музыки Обрехта не характерны: отрешенность, возвышенность напевов, т. к. он часто использует темы популярных песен. Не характерны скорбные и трагические эмоции.

Жоскен Депре (1450 – 1524) – обобщил все лучшее, созданное второй фламандской школой.

Для него все традиционные жанры были равно интересны: месса (20), мотет (98), песня (60).

В отличие от предшественников он имел возможность публиковать свои произведения (первые опыты нотопечатания).

В его произведениях полифонические разделы чередовались с аккордовыми эпизодами. Каждый голос при этом сохраняет свою плавность.

В мессе и мотете композитор предпочитает 4-хголосие. В виде исключения пишет 24-хголосный канонический мотет.

В песнях также преобладает 4-хголосие. Они написаны на французский текст, реже на итальянский и латинский тексты. Песни представляют собой полифонические произведения, функции голосов равноправны.

Но появляются произведения гармонического склада, с выразительным верхним голосом.

Например, фротолла Жоскена Депре «Сверчок» (Scaramella)

По содержанию его песни представляют любовную лирику. Искусство Жоскена Депре оказало влияние на последующее поколение композиторов. Оно было образцом для представителей нидерландской школы.

3) третий этап – творчество Орландо Лассо (1532 – 1594) – завершил фламандскую школу.

Творческое наследие огромно: 700 мотетов, 58 месс, мадригалы, шансон, виланеллы, фроттолы. Это типичный представитель эпохи Возрождения по универсализму, широте творчества, реалистичности содержания, гуманизму.

В каждый жанр внес много нового:

- для мессы характерен песенно-жанровый тематизм (5-тиголосные, 4-хголосные, реже 6-ти, 8-миголосные).
- даже в церковных жанрах сумел передать эмоциональные чувства скорби, страдания, драматические содержание.
- в мотете присутствуют комические и драматические образы.
- выделяется гармония – колористическая, красочная. Использует альтерацию, хроматизм.

Стиль композитора – свободное сочетание полифонического и аккордового склада, часто идующие в контрастном сопоставлении.

На протяжении всей жизни Орландо Лассо обращался к мадригалу.

Мадригал– 4-х, 5-тиголосное вокальное сочинение лирического содержания. У мадригала свободная форма. Впервые вводится хроматизм, диссонанс.

2. **Итальянская хоровая музыка**

Жанры хоровой музыки Италии имеют народные истоки. Многообразие жанров: лауда, вилланелла, баркарола, сальтарелла, баллада, мадригал, фроттола

Вилланелла – появилась во второй половине XVI века. Означает «крестьянская песня». Она трехголосна. В ней гармонический склад преобладает над полифонией. Характерны танцевальные ритмы, энергичность, активность, динамичность.

По форме состоит из коротких, контрастных разделов.

Фротолла – вокальный жанр народного происхождения. Обычно сочинялась дл 4-х голосов с простым ритмическим и мелодическим движением, с легко запоминающейся мелодией. Ее расцвету способствовали М.Кара, Б.Тромбончино, М.Пезанти.

Мадригал – получил развитие в творчестве Луки Маренцио, который написал 419 мадригалов. А таже в творчестве Карло Джезуальдо. Они характеризуются экспрессионистской направленностью, которая проявляется в непрерывном чередовании света и тени, в неожиданных хроматизмах, в резких сменах диссонансов. Характерен подчеркнуто декламационный вокальный стиль.

В итальянской школе расцвело профессиональное духовное искусство, в котором господствующим явился строгий стиль. Из полифонических жанров были распространены месса и мотет.

Римская школа. Глава – Джованни Палестрина (1525 – 1594).

Творческое наследие: более 100 песен, более 300 мотетов, более 100 мадригалов. Палестрину называли «спаситель церковной музыки».

Стиль Палестрины – аккапельный, хоровой, 4-х – 6-тиголосный, характерны строгость, уравновешенность.

Палестрина – реформатор, прояснил полифонический стиль, фактура стала хоральной, ясной. Простота и чистота стиля. Создал высокоразвитое полифоническое искусство, опирающееся на гармоническую основу.

Мелодия диатонична, ритм прост, диапазон не превышал сексты.

Круг образов – спокойное возвышенное состояние души, созерцание, сосредоточенность, отрешенность от всего земного.

В произведениях он использует текст всей молитвы.

Ученики: Нанини, Аннерио, Аллегри.

Венецианская школа: Андреа и Джованни Габриэли.

Их творчество было подготовлено фламандской школой. Она сложилась во второй половине XVI века, достигла расцвета к концу столетия.

Особенности: Светское начало даже в церковных жанрах преобладает. Характерно: Ясность красочных звучаний, театральность, отход от аккапельной музыки в сторону вокально-инструментального ансамбля, работа над инструментальными жанрами. В основе произведений – яркие гармонические краски, хроматизмы.

Андреа Габриели считается создателем венецианской многохоровой школы. Названной так из-за широкого испопльзования перекликающихся хоров. Частовводил солирующие голоса и инструменты (смычковые и медные духовые), усиливаемые аккомпанементов 2-х органов.

В многохоровом стиле написано много светских сочинений, в том числе «Битва за исполнение на духовых инструментах».

3. Немецкая хоровая музыка

Главным жанром стала полифоническая хоровая песня Lied. В ней полифонически разрабатывались протестанские хоралы.

Представители: Адам фон Фульд, Генрих Финк, Леонгард Лехнер, Ганс Лео Хаслер.

4.Французская хоровая музыка

Клоден Сермизи и Клеман Жанекен – канцона, шансон.

Примером многоголосной шансон является «Месяц май» К.Жанекена

5. Английская хоровая музыка

Уильям Берд

6. Испанская хоровая музыка

Кристобаль де Моралис, Томас Луис де Виктория, Франсиско Герроро, Луис Милан.

Инструментальная музыка эпохи Возрождения.

В эпоху Возрождения возрастает значение светской музыки, в связи с этим определились области инструментальной музыки.

На протяжении XIV – XV веков инструментальная музыка развивалась, не отделяясь от вокальных жанров. Наиболее распространенными инструментами были: лютня, виола, малый орган. За каждым инструментом закрепились определенные жанры.

Лютня – самый распространенный инструмент в Европе. На ней играют при королевском, княжеских, герцогских дворах. Она звучит в кружках гуманистов, в дому горожан, в различных ансамблях, включая театральные.

Жанры:

- обработки песен,
- танцы,
- сюита («цепь», «последовательность», принцип контрастного сопоставления частей),
- фантазии – концертные пьесы импровизационного характера.

Лютневая музыка проста (одноголосные мелодии с аккомпанементом, предвестники гомофонно-гармонического стиля). Постепенно пьесы для лютни усложнялись, становились виртуозными.

Композиторы-лютнисты: Франческо да Милано, Винченцо Галилей – Италия.

Луис де Милан, Мигель де Фуэнльяна – Испания.

Ханс и Мельхиор Нойзидлеры – Германия,

Джон Дауленд – Англия.

Орган. В эпоху Возрождения возобновляется строительство органов. Расширяется объем клавиатуры. Повсеместное распространение получает педаль. Наиболее ранние из сохранившихся произведений для органа – немецкого происхождения (Пауман, Хофхаймер, Бруман, Коттер, Бухнер).

Они работают в жанрах:

- токката, фантазия – импровизационного характера.
- канцона, ричеркар – имитационного характера.

Испания: Антонио де Кабесон

Венеция: Антонио и Джованни Габриэли, Джозеффо Гуами, Клаудио Меруло.

Хороший органист должен был свободно исполнять любое полифоническое произведение по партиям певческой книги.

Партитур тогда еще не было, и немецкие органисты начали составлять их из отдельных партий голосов.

Когда все партии оказались на единой вертикали, возникла необходимость в проведении тактовой черты.

Вскоре после появления первых партитур появились издания одних басов для органа.

Затем стали записывать мелодию и бас с цифровкой. Такой бас получил название цифрованного баса, basso continuo, генерал-баса.

Возникновение такого способа записи отразило переворот в музыкальном стиле. Basso continuo выявлял гармонические основы сопровождения.

Клавесин

Одним из самых ранних вариантов клавесина был английский вёрджинел. Этот инструмент походил на большую коробку для обуви с выемкой для клавиш спереди. Диапазон его был небольшой: чуть больше двух октав. Звук приятный, но еле слышный. Любила этот инструмент королева английская королева Елизавета I.

Клавесин отличался от вёрджинела: он имел треугольную форму и стоял на ножках. При игре на вёрджинале струну цепляли кусочком кожи, а при игре на клавесине – перышком, оттого звук его был громче.

Раздел 4. Музыкальная культура и искусство XVII – первой половины XVIII веков

Культура и искусство эпохи барокко (XVII век) – условное название эпохи, так как несколько стилей, еще и рококо и классицизм. Но эти два стиля не захватывают все страны, все искусства и весь промежуток времени от XVII до середины XVIII века.

1. Общая характеристика эпохи

К концу XVI века в ренессансном мировоззрении обозначились кризисные черты. Утрачивалась вера в безграничные возможности гордой, сильной, свободной личностию человек Возрождения был вынужден подчиниться и церкви, и власти монархов, и государству.

Страны Европы жили в очень разных условиях – учились контрасты в общественно-политическом устройстве, экономическом развитии. Дальше всех продвинулись по капиталистическому пути Нидерланды и Англия. В Англии – буржуазные революции, во Франции – расцвет абсолютной монархии, в Чехии – поражение освободительного движения гуситов. Германия после 30-имлетней войны представляет собой слабую в политическом отношении страну, раздробленную на мелкие княжества, между которыми идет непрерывная вражда, а страна нищает. Политическое значение Италии тоже падает. Зарождаются капиталистические отношения. В Польше начинает образовываться феодальное государство.

Острые противоречия и в духовной жизни. С одной стороны, XVII век – время развития науки: открытия астрономов Коперника, Галилея, физиков и математиков – Ньютона, Паскаля. Как никогда прежде, усилилось воздействие науки на мировоззрение людей, были отвергнуты представления о земле как центре мироздания, материалистические взгляды Ф. Бэкона, Спинозы.

С другой стороны наступает век религиозной идеологии. Католическая церковь пытается утвердить свою власть. Суды инквизиции.

В результате появляется трагическое осознание противоречий действительности. Появляются идеи о дисгармонии мира, о бренности всего сущего.

Противоречия общественной, политической, духовной жизни отразились на искусстве XVII века.

Развиваются гуманистические идеи Возрождения. В живописи – Рубенс, Рембрант, в музыке - Корелли, Вивальди, Перселл. В драматургии – Шекспир, Мольер.

Возникает множество разных художественных направлений.

1. Классицизм –

возник во Франции в искусстве театра, в творчестве Корнеля и Расина. Основные требования, выдвинутые в искусстве трагедии – «единство места, времени и действия». Основное правило искусство в его подчинении строгим нормам, культ рационального начала, разума.

для искусства классицизма характерно: строгость, ясность, пропорциональность, законченность формы.

2. Барокко (в переводе – «раковина причудливой формы», «странный», «причудливый»).

Художники и музыканты в своем искусстве отразили сложность, многообразие и изменчивость жизни. Оно демонстрируют человеку его малость в огромном мире, как бы указывая на временность, мимолетность всей жизни.

Один из героев одного из популярнейших романов того времени говорил о себе: «Я – мяч преходящего счастья, образ изменчивости и зеркало непостоянства жизни человеческой».

Как проще всего дать понять человеку, что он только часть мира, но не весь мир? В первую очередь через масштаб. Громадные размеры произведений искусства часто рассчитаны именно на это. Огромные здания, картины, занимающие весь потолок или стену зала, длинные романы с продолжениями вроде «Дон Кихота», многоактные пьесы Шекспира, Кальдерона.

Музыкальные произведения разрастаются до невиданных размеров: появляются оперы, которые длятся более 4 часов, многочастные оратории, удлиняются инструментальные сочинения.

Но в конце концов размером поразить не так уж и сложно. Труднее создать в искусстве нечто неожиданное, непредсказуемое. Для этого существует импровизация. Отказ от нормативной правильности, пропорциональности. Характерна острота контрастов, причудливость их сочетаний, импровизационность, полет фантазии, трагизм и комедийность как две стороны одного явления (трагедии Шекспира).

Импровизация создавалась: каждый музыкант обязан был варьировать музыку разными способами. Нельзя сыграть пьесу одинаково 2 раза. Добавлялись мелизмы, которые в свою очередь, также игрались по-разному. Самый большой простор для досочинения нотного текста давал музыкантам цифрованный бас. Композитор не выписывал ни мелодию, ни средние голоса, а только бас, а под ним функции. Цифры обозначали аккорды.

Характерна повышенная эмоциональность, чувственность, взвинченность, экзальтированность эмоций. Интерес к дисгармоничным явлениям жизни.

Например, К. Монтеверди пишет о том, что он является создателем нового взволнованного стиля: «До меня музыка была умеренной, мягкой». Стиль барокко наиболее ярко проявился в органной музыке, с ее мощным звучанием, каскадом тяжелых аккордов, со сменой регистров, контрастностью звучаний, импровизационностью.

Фрескобальди, Шейдт, Букстехуде, Беем, Пахельбель.

Во французской и итальянской опере – вычурность, декоративность.

3. Рококо («завитушка раковины») – искусство мельчайших форм.

Характерна изощренная детализация, мелкие украшения, изящество, миниатюрность. Рококо проявилось в прикладном искусстве (Франция) – одежда, интерьер, мебель, статуэтки, молитвенники.

Музыка французских клавесинистов: Шамбоньер, Куперен. Стремление к миниатюре.

4. Реализм – еще окончательно не сложился в художественное направление. По отношению к XVII веку можно говорить о некоторых чертах реализма в творчестве

некоторых композиторов (Персел, Монтеверди, драматурги: Мольер, Кальдерон, живопись – Караваджо).

Характерно: реалистическое изображение человека, его чувств, мыслей.

Опера XVII века.

1. Флорентийская опера.

Ранняя опера имела предшественников. В течение семи веков церковь культивировала литургические драмы, где сольное пение сопровождалось звучанием инструментов. В XVI веке А. Габриели и О. Векки, объединяли светские хоры или мадригалы в сюжетные циклы. Кроме того, фроттола, шансон и вилланелла, мадригал, а также инструментальная музыка подготавливали появление гомофонно-гармонической фактуры. В органной музыке введение тактовой черты, ощущение сильной доли, появление цифрованного баса.

Рождение оперы было событием величайшего значения. Она появилась в Италии во Флоренции в кружке графа Джованни де Барди и богатого горожанина Корси. Он назывался "Камерата" ("компания", "комната") и представлял собой кружок ученых, поэтов и любителей музыки. В течении двадцати лет члены Камераты исследовали вопрос: как исполнялись древнегреческие трагедии. Они пришли к заключению, что греческие актеры произносили текст в особой декламационной манере, представляющей собой нечто среднее между речью и настоящим пением. В подражании античному искусству они ратовали за искусство, включающее в себя слово. Их лидер Джованни де Барди выразил кредо своих сторонников в следующих словах: "При сочинительстве вы должны ставить перед собой цель слагать стихи так, чтобы слова произносились настолько доступно, насколько это возможно". Поэтому они выступали против полифонии – искусства, разрушающее смысл слова, благодаря распевам большой протяженности. Результатом этих опытов по возрождению забытого искусства явился новый тип сольного пения, названный "монодией": монодия исполнялась в свободном ритме с наипростейшим аккомпанементом. Это была попытка вернуться к простоте древнегреческой драмы.

Первый опыт в этом искусстве принадлежит Винченцо Галилею – просвещенному человеку, поэту, музыканту. Он написал арию Галино в новом стиле. Мелодия звучала под аккомпанемент лютни. Это был гомофонно-гармонический стиль. Это было необычным для восприятия публики, т. к. вся музыка до этого была хоровая.

Первая опера - "Дафна" – была написана композитором Яккопо Пери и поэтом Оттавио Ринуччини в 1594 году и была исполнена во Флоренции в 1597 году. Партитура "Дафны" не сохранилась, но важно то, что, что уже спустя небольшое время после первого исполнения новый жанр прочно утвердился.

Первые оперы назывались dramma per musica (драма через музыку), т. е. спектакль, где пелось все от начала до конца.

Первый дошедший до нас образец оперного жанра – "Эвридика"[1] (1600) Якопо Пери, Каччини и поэт Ринуччини – произведение, созданное во Флоренции по случаю свадьбы французского короля Генриха IV и Марии Медичи. Как и полагалось, приближенному ко двору молодому певцу и мадригалисту была заказана музыка к этому торжественному событию. Пери и его либреттист О. Ринуччини изложили историю Орфея и Эвридики

[1] Сюжет о легендарном певце Орфее. Его жена Эвридика – умерла от укуса змеи. Силой своего чудесного пения Орфей сумел проникнуть в царство мертвых и вернуть супругу. Однако, вопреки запрету богов, на обратном пути он взглянул на нее раньше времени, и Эвридика вернулась в царство мертвых уже навсегда.
Чтобы не портить гостям настроение на свадьбе, авторы изменили сюжет трагедии, сделав финал счастливым: в опере Эвридика возвратилась к Орфею.

речитативом, который поддерживался аккордами маленького оркестра, скорее ансамбля из семи инструментов, и представили пьесу во флорентийском Палаццо Питти.

Первые оперы писались на мифологические сюжеты. Их вокальный стиль можно определить как речитативно-декламационный, где каждое слово произносилось четко, а интонация была выпуклой.

Возникнув во Флоренции, опера переместилась в другие города – Рим, Венеция, Неаполь.

2. Римская опера.

Около 1617 года опера появилась в Риме, там же в 1633 году для оперного театра построили специальное каменное здание. Рим сыграл основную роль в развитии оперы в 1620 – 1640 годах: римские музыканты придали органичную форму всем музыкальным элементам оперы, пришедшей к ним из Флоренции: речитативу, арии, вокальным и инструментальным ансамблям, сценам, действиям, опере в целом. В Риме опера приобрела религиозный характер, это были "представления о душе и теле". Нередко ее авторами были церковные служители. Сюжеты для опер представляли собой жития святых.

Среди основателей римской оперной школы – братья Вирджилио и Доменико Мадзоки и Филиппо Витали.

Они работали над тем, чтобы избавить оперу от "скуки речитатива", увеличить количество арий. Например, опера "Цепь Адониса" Д. Мадзоки. Для нее характерно единство всех действий. Это станет общей чертой мастеров римской оперы.

Однако в опере намечаются комические элементы. Композиторы: Страделло, Кариссимо.

Опера Ланди "Святой Алексей" важна с точки зрения истории музыкальных форм. В ней впервые встречается четкий дуэт и инструментальная увертюра в трехчастной форме: 1) быстрое фугато в 4\4; 2) величественное Адажио в 3\4; 3) быстрое фугато в 4\4. Это схема итальянских увертюр. В опере происходит увеличение музыкальных эффектов, в которых объединены все инструментальные и вокальные средства, двойной хор и два оркестра. В этой опере встречаются комические элементы. Это имело большой успех, и было подхвачено и развито в творчестве других композиторов.

В 1637 году в театре Барберини была поставлена музыкальная комедия по новелле Боккаччо "Сокол, или Надейся, страждущий". Композиторы: Вирджилио Мадзоки и Марко Марадзоли. Для нее характерно смешение ритмов и стилей, лиризма и драмы.

"От зла – добро" Марадзоли и Аббатини – комическая опера.

3. Венецианская опера.

Венеция отличается от всех городов Италии. Это был свободный город. Его искусство яркое, декоративное. В 1637 году открывается первый публичный театр. Жанр оперы становится любимым в Венеции. В венецианской опере усилились любовные сюжеты, фантастические элементы, красочное оформление, пышные декорации, сценические эффекты. Вырабатывается стиль belcanto – красивое виртуозное пение. Композиторы: Ковалли, Чести "Волшебное яблоко".

Появляются увертюры – симфонии. Произошло разграничение функций арии и речитатива. В ариях начинала утверждаться трехчастная форма da capo.

Некоторое время в Венеции работал композитор Клаудио Монтеверди (1567 – 1643). Его опера возвышается над всеми композиторам своим драматизмом, реализмом.

Оперы: "Орфей" (1607), "Ариадна", "Поединок Танкреда и Клоринды" (1624), "Возвращение Улисса на родину" (1641), "Коронация Поппеи" (1642).

Опера "Орфей". Обращение к мифу об Орфее – это традиция итальянской оперной школы (Гальяно, Каччини, Пери), культивируется жанр сказочной пасторали. Миф об Орфее служил идеальной основой для него. Однако Монтеверди превращает пастораль в глубоко-психологическую драму. Начиная с этой оперы, Монтеверди обращается к таким сюжетам, где герой показан в самые трагические моменты своей жизни, в моменты сильных переживаний. Композитор считал, что в этом проявляется сущность музыкального театра – передача чувств героя.

Миф об Орфее заканчивается трагично. Орфей теряет Эвридику, а фурии его убивают. Многие композиторы, несмотря на это, пишут счастливый конец. Монтеверди сцену гибели заменяет сценой вознесения Орфея на небеса (т. к. опера писалась для карнавала)

Изначально миф об Орфее воспевает силу искусства, силу чувств и страданий. Монтеверди ставит акцент на чувствах человека в трагической ситуации. Переживание человека – это важнее, главнее.

Сравнение с «Эвридикой» Пери:

«Орфей» приблизительно вдвое длиннее «Эвридики» Пери, хотя сюжет тот же. Опера состоит из пяти действий с прологом и апофеозом. В каждом действии – одно событие: в первом действии – свадьба, во втором – смерть Эвридики, в третьем – встреча Орфея с Хароном и спуск в Царство мертвых, в четвертом – сцена в подземном царстве, где Орфей молит Плутона отпустить Эвридику, затем – обратный путь героя и окончательная утрата супруги. Последнее, пятое, действие описывает страдания и смерть Орфея и вознесение его на олимп. Главный музыкальный эпизод оперы – тема музыки, так называемого «оружия» Орфея в его борьбе за возвращение Эвридики. Эта тема несколько раз повторяется в Прологе, возвращается в конце второго и третьего действий. Начинается опера с оркестрового вступления – токкаты. Это первое оперное вступление.

В зависимости от сценической ситуации, от того, какие чувства испытывает герой, Монтеверди пользуется разными музыкальными стилями.

Радость: песенные мелодии, арии.

Трагизм: речитативно-декламационный стиль, свободная форма монолога.

Монтеверди увеличил состав оркестра, придав каждому персонажу свою группу оркестра.

4. Неаполитанская опера.

В 1671 году открывается театр.

Ведущим композитором становится Алессандро Скарлатти (1660 - 1725). Он многое сделал для утверждения оперной драматургии. Мифологический сюжет становится обязательным. Сложилась форма увертюры. Увертюра неаполитанской школы имела трехчастное строение – Allegro, Andante, Allegro.

В его опере утвердилась форма арии da capo – трехчастная форма, где за первой частью следует контрастная вторая часть (чаще в миноре), а затем точно повторяется первая часть. Она раскрывала внутренний мир героя. Сложились разные типы арий:

1) lamento - жалоба, минорная тональность (соль минор), секундовые интонации плача, стона, общее нисходящее движение.
2) ария мести (гнева) – патетическая ария, тональность ре минор, порывистая, в быстром темпе, виртуозный стиль, героические интонации с пунктирным ритмом. Чаще мужские голоса.
3) ария brilianto – колористическая ария с обилием украшений, быстрый темп.
4) ария bravuro – воинственная героическая.

Речитативы выполняли функцию двигателя действия. Речитативы были двух типов:

1) речитатив secco – сухой, сопровождение клавесина или чембало, сухие аккорды, четкого ритма не было.
2) Мелодизированный речитатив перед ариями звучал в сопровождении оркестра, гармоническое разнообразие.

Сложились оперные формы – дуэты, ансамбли.

В Неаполе утвердился жанр оперы seria – серьезная. Этот жанр распространился в знатных кругах.

5. Французская опера.

Как и итальянская опера, французская опера XVII века стремилась возродить древнегреческую театральную эстетику. Разница состояла в том, что итальянская опера делала упор на пении, а французская вырастала из балета излюбленного жанра при дворе того времени. Способный и честолюбивый танцовщик, приехавший из Италии, Ж. Б. Люли (1632 – 1687) стал родоначальником французской оперы. Он получил музыкальное образование, в том числе изучил основы композиторской техники при дворе Людовика XIV и затем был назначен придворным композитором. Он решил создать свою оперную труппу. Свои оперы он называл «лирическими трагедиями». Сюжеты берутся из античной мифологии или из итальянских поэм, а либретто, с их торжественными стихами в строго определенных размерах, ориентируются на стиль драматурга Ж. Расина. Кроме того, в сюжетах преобладали любовные интриги, подвиги и приключения, чудеса-превращения, пышные процессии. Балет – обязательный атрибут французской оперы Постоянным либреттистом Люлли стал драматург Филипп Кино, а выбор сюжета принадлежал королю.

Развитие сюжета Люлли перемежает длинными рассуждениями о любви и славе, а в прологи он вставляет дивертисменты – сцены с танцами, хорами и великолепными декорациями. В результате трагедии приобретали галантный характер. Умерился героический стиль.

Главную роль играла декламация речитатив. Умение говорить «приподнятым языком».

Строение оперы: пятиактная опера со вступлением и апофеозом.

1 акт – завязка (герои и окружение)

2 акт – обнаружение противоборствующих сил.

2 акт – их столкновение, драматическая кульминация.

4 акт – борьба героев с драматическим поворотом событий.

5 акт – последняя кульминация и развязка.

Складывается тип французской трехчастной увертюры: медленно, быстро, медленно.

Оперы: « Празднества Амура и Вакха» (1672), «Альцеста» (1674), «Атиса» (1676), «Персей» (1682), «Армида» (1686).

Английская опера.

Опера в Англии связана с именем великого национального композитора Генри Пёрселла (1685 – 1695). Он прославился единственной своей оперой «Дидона и Эней». Трактовка сюжета у Пёрселла окрашена в национальные тона. Судьбу героя вершат не боги, а ведьмы. Ведьмы – персонажи английских преданий. Немалое место отведено «морским сценам» - песни танцы матросов были очень любимы английским народом.

Опера Перселла камерна т. к. она предназначалась для спектакля в женском пансионе. Она создана не для двора. Школьный спектакль явился антиподом драматическим постановкам Лондона с их безнравственностью, фривольностью, бессодержательностью.

У Перселла не было последователей по нескольким причинам:

1) упадок культуры в Англии. Нет идеи, которая могла бы направить чье-либо творчество. Высокие идеи низвергнуты до положения развлечения.

2) тормозом к развитию оперы стала материальная несостоятельность английского короля.

3) искусство зависимо от буржуазных предпринимателей. Английский театр был задавлен коммерцией.

Опера «Дидона и Эней» (1689) – небольшая опера. Исполнилась после смерти композитора в театре и еще в 1774 году в Королевском театре и после этого нес ставилась. И спустя 190 лет постановка Б. Бриттена силами студентов музыкального колледжа.

В опере нет:

1) торжественность, напыщенности, свойственной французской опере.

2) нет механистичности, свойственной итальянской опере.

Это произведение: 1)гибкое с единой сквозной драматургической линией,

2)Перселл предпринимает попытку психологические характеристики героев.

3)тонкий лиризм всей оперы.

Либретто создано Тейтом совместно с Перселлом.

Литературный источник – поэма Вергилия «Энеида», древнегреческий миф.

Дочь карфагенского царя Дидона и троянский рыцарь Эней, который бежал после троянской битвы, встретились в царстве Карфаген. Зевс призывает Энея вернуться на родину и защитить ее. Эней возвращается, предав любовь Дидоны. Дидона бросается со скалы, Эней гибнет в морской пучине.

Национальный характер оперы:

3) у Тейта и Перселла ведьмы разрушают союз влюбленных, под видом меркурия посылают свою ведьму (ведьмы вершат судьбами людей – в этом национальный характер).

4)

Основная идея оперы – борьба добра со злом, любви и смерть. Основной внутренний конфликт между лирическими героями Дидоной и Энеем. Внешний конфликт между лирическими героями и враждебными силами ведьмами, олицетворяющими собой смерть, зло.

Сценарная драматургия

Опера состоит из 3 действий.

Раздел 5. Творчество Г. Ф. Генделя

Характеристика творчества Георга Фридриха Генделя (1685 - 1759)

Немецкий композитор. При жизни был очень знаменит. Сильная, волевая натура, наделенная физическим и душевным здоровьем, человек практического ума и оптимистического взгляда на мир. Гендель прославился своими ораториями.

Его творчество завершает большой период в развитии музыки XVII – первой половины XVIII века и является вершиной этого периода. Как и у Баха, творчество Генделя – это обобщение лучших достижений предыдущего периода. Он претворяет

стилевые особенности национальных школ: немецкой, итальянской, английской, отчасти французской.

Отцом Генделя был медик, в музыке смысливший мало. Притом он выбился из низов, в молодости был всего лишь цирюльником, а в старости достиг положения придворного хирурга. Очень этим гордился. Желал того же своему сыну, родившемуся в 1685 году, когда счастливому отцу было уже 60 лет! Отец считал достойной профессией для своего сына – профессию юриста. Музыка казалась ему пустой тратой времени и сил, и он категорически запретил Генделю заниматься ею.

Известно, что мальчишкам нет ничего приятнее нежели нарушать запреты. А маленький Георг был вполне нормальным ребенком, к тому же упрямым – в отца.

На чердаке родного дома стоял всеми забытый старый клавесин. Мальчик осваивал инструмент втихомолку. Он был настойчив и трудолюбив, способный мальчик.

В один прекрасный день 9-тилетний Георг решил продемонстрировать свое умение перед публикой и имел успех. Слух о гениальном мальчике дошел до Августа Саксонского, и тот сам пожелал услышать вундеркинда. Герцогу он понравился, и отцу дано было распоряжение, чтобы он не препятствовал образованию сына.

С этого времени начались занятия Георга с органистом по фамилии Цахау (игра на скрипке, клавесине, органе, гобое).

Гендель проучился несколько лет в гимназии своего родного города Галле, затем стал органистом и руководителем капеллы в соборе. Отец давно уже умер, но его воля была священна для сына, и в 1702 году он поступил на юридический факультет университета. Впрочем, ненадолго. Служба в соборе отнимала много времени, учится не было времени, да и не хотелось.

Летом 1703 году он оставил университет, покинул Галле и отправился в вольный город Гамбург (там был оперный театр).

В Галле Гендель имел уже имя, положение, а в Гамбурге его не знал никто. Он устроился на работу в оперный театр на место в группе вторых скрипок (не престижно и мало денег), но зато была возможность изучать оперный жанр, а это было важно для композитора.

В Гамбурге Генделю помог случай. Как и в наше время, многое и тогда решали влиятельные знакомства. Гендель подружился с композитором и певцом И. Маттезоном (ему было 24 года). Он покровительствовал Генделю, ввел в светское общество.

Молодые люди вместе летом ездили в Любек, надеясь услышать игру органиста Букстехуде. Заодно им удалось показать себя, участвовать в конкурсе на должность, с которой уходил Букстехуде. Впрочем, они всерьез не рассчитывали на это. Преемник Букстехуде обязан жениться на его дочери. Молодые люди вовсе не собирались жениться, тем более что невеста была на 6 лет старше Маттезона и на 10 лет – Генделя.

Оба молодых музыканта вместе работали в оперном театре и, поссорившись однажды, даже дрались на дуэли, причем Маттезон лишь случайно не убил Генделя: удар отразила большая металлическая пуговица на камзоле Генделя. Позже они помирились, но прежняя дружба не восстановилась.

Именно в Гамбурге начался период расцвета оперного творчества Генделя, продлившийся 36 лет. Первая опера, поставленная в 1705 году, называлась «Превратности царской судьбы, или Альмира, королева Кастилии». Следующая, вышедшая через полтора месяца, - «Кровью и убийством добытая любовь, или Нерон».первая опера прошла с успехом, вторая провалилась.

Независимо от этого, было ясно, что будущего у Генделя в Гамбурге не было, потому что будущего не было у самой гамбургской оперы. В то время оперный театром руководил Рейнгард Кайзер, талантливый музыкант, но легкомысленный человек. Он быстро привел оперный театр к банкротству, оперная труппа распалась.

Гендель отправляется в Италию. Завоевание Италии шло постепенно. Первый год Гендель выступал в качестве органиста и клавесиниста. Получал первые заказы: кантаты и латинские псалмы. Только осенью 1707 года он дебютировал как оперный композитор (опера «Родриго»). Его имя стало известно во всем Риме, посещал салоны 9но по молодости его не приняли в «действующие члены академии»), был гостем собрания «Академии аркадских пастушков», куда входили в то время самый известные люди: папы, кардиналы, епископы, иностранные короли герцоги, поэты и музыканты Италии: Корелли , Алессандро и Доменико Скарлатти. С последним Гендель соревновался в исполнительском мастерстве на клавишных инструментах. Слушатели долго не могли решить, кто из них лучше. Потом договорились, что на клавесине Скарлатти чуточку сильнее, зато Гендель лучше него играет на органе.

В карнавальный сезон 1709 – 1710 гг. в Венеции была исполнена опера Генделя «Агриппина». Она имела успех, ее ставили 27 раз во время карнавального сезона. Гендель покорил Италию. Но ему пришлось уехать из страны. Причина была прозаичная: конкуренция. В Италии в то время было много образованных музыкантов, всем нужна работа. Они не позволили немецкому композитору отнять у них кусок хлеба.

Гендель отправляется в Ганновер (Северная Германия) – большое жалованье – должность капельмейстера. В Ганновере был оперный театр, но он почему-то бездействовал. А Гендель очень рассчитывал ставить там свои оперы.

В 1711 году Гендель получил предложение, изменившее всю его жизнь. Для итальянской оперной труппы в Лондоне ему заказали оперу по поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим». Так Гендель отправился в Лондон. В это время в Англии проявился интерес к опере. Либретто и музыка создавались всего 2 недели, опера названная «Ринальдо», имела успех. Композитор стал официальный композитором королевского двора, что не удавалось сделать ни одному иностранному композитору. Опера «Тезей» (1713).

Несколько лет Гендель находился на службе герцога Чендоса, руководил оркестром в его замке. В это время он усиленно осваивал традиционные английские жанры, изучает творчество Перселла.

В 1719 году Гендель становится директором Королевской академии музыки. он стал совмещать искусство с коммерческой деятельность. Сначала, никаких особых проблем не было. Композитор писал по одной – две оперы в год. Гендель, склонный к личной диктатуре, преодолевал капризы певцов и певиц разными способами. Например, однажды знаменитая певица Куццони во время репетиции вздумала поспорить с Генделем, какие украеания добавить к одной из ее арий. Гендель схватил ее в охапку и немного охладил ее пыл над открытым окном, высунув певицу наружу. Певица испугалась (уровень третьего этажа), и с тех пор была само кротость.

В Англию был приглашен композитор Бонончини. Сначала его оперы чередовались с операми Генделя. Но затем все это превратилось в борьбу партий. Политики-либералы находились на стороне Генделя, а консерваторы на стороне Бонончини. Обе партии втягивали в борьбу певцов и певиц и натравливали их друг на друга. нездоровая обстановка в театре.

Дела театра становились все хуже. Популярностью пользовались лишь оперы Генделя. Скоро Бонончини был уволен.

Затем в опере разгорелась борьба двух певиц Куццони и Бордони. Однажды – свисты, аплодисменты, кошачьи концерты и непристойности, а актрисы подрались на сцене. Генделю пришлось их разнимать на сцене. Было еще множество некрасивых случаев. Что привело в конечном итоге к позорному краху Королевской академии музыки.

Гендель набирает новую труппу певцов, открывает новый оперный театр. Но певцы в профессионализме уступают прежним и публика начинает редеть. Гендель ставит свои оперы, пишет новые «Пор», «Адмет», «Созарм». Но театр вновь ждет неприятность. Бывший конкурент Бонончини открывает новый театр. Двух театров слишком много для Лондона, ведь оперу посещают в основном аристократы. Кроме того, неприязнь ко всему неитальянскому, растет и обрушивается на Генделя. Но он, не обращая внимание, на это, пробует себя в новом жанре – оратория с английским текстом и сюжетом их Ветхого завета.

Между тем дела Генделя идут все хуже. Театр переходит в руки конкурентов. Гендель вынужден перебраться в «Ковент-Гарден» - становится хозяином театра.

А конкуренты наносят следующий удар. За огромные деньги они приглашают знаменитого певца-кастрата Фаринелли и немецкого композитора Хассе. Театр Генделя разоряется.

Борьба за поддержание своей оперы подорвала здоровье Генделя. Кроме того, из-за долгов ему грозила тюрьма. Поправив здоровье и расплатившись с долгами, Гендель вновь принимается за творчество.

Опера в Лондоне находится на последнем издыхании. Гендель пишет оратории: «Дебора», «Маул», «Израиль в Египте». Казалось бы, здесь есть все, что нужно английской публике. Ветхозаветные сюжеты, понятный английский язык, прекрасная музыка, неплохие исполнители… но исполнение ораторий проходит в полупустых залах.

Он увлекся оратории, хотя не мог бросить главную свою любовь – оперу, обращался к ней теперь лишь время от времени. По-видимому, он все же понял, что попытки приучить к ней англичан тщетны. Он сочиняет комическую оперу «Ксеркс». Последняя из 44-х опер Генделя «Деидамия» тоже потерпела крах, на этом автор расстался с жанром оперы окончательно. Это было в 1741 году.

В этот период он сочиняет множество инструментальных сочинений: органные и оркестровые концерты.

Затем сочиняет оратория «Мессия», «Самсон». Он отправляется в Ирландию, в Дублин, где с успехом исполняется оратория «Мессия». Затем он возвращается в Лондон. Там исполняется «Самсон». Неожиданно для самого композитора это произведение было хорошо принято публикой. Улучшилось материальное положение Генделя. Но опять интриги. Опять нет средств, опять болезнь.

В Англии в это время происходят значительные исторические события. Восстания, революционное движение. Гендель мгновенно отзывается на события и пишет для защитников страны «Песню лондонских благородных добровольцев».

Музыка Генделя становится символом торжества правого дела, его оратории исполняются повсеместно. Особый восторг вызывает новая оратория «Иуда Маккавей». Пишет еще 7 ораторий.

В это время разрешается главная политическая проблема английского государства. Война за испанское наследство была выиграна. Подписан мир с Францией. Король Георг

решил устроить праздник для своего народа. Музыка была заказана Генделю. Сюита «Музыка фейерверка». Успех. Деньги.

Пишет оратории («Иефай»), но ослабевает зрение, левый глаз композитора перестает видеть. Зрение ухудшалось с каждым днем, и вскоре композитор ослеп.

Композитор был так потрясен этим, что некоторое время не мог играть на органе. Взялся за руководство исполнения ораторий. Затем дает органные концерты. Его необыкновенная память позволила ему исполнять свои старые произведения. Импровизация.

Что касается творчества, то оно пришло в упадок. Не потому, что он был слеп, а потому, что не было желания писать. Зато музыку Генделя исполняют как никогда много. Имя Генделя становится известно всей Европе, даже в Америке. Во время последнего исполнения «Мессии» Гендель теряет сознание, его доставляют домой и там он умирает.

Итак, Гендель жил в сложную **историческую эпоху** – время буржуазных революций. В искусстве Генделя нашла отражения события эпохи: идеи гражданственности, героика, образ народа-борца. Таково основное содержание искусства Генделя.

В истории музыки, Гендель был первым, кто затронул эту **тематику:** героику, стремление победить и радость победы, прославление героя, светлая скорбь о его смерти.

В этом смысле Гендель – новатор. Эти темы – в творчестве Бетховена.

Искусство Генделя гуманное, он использует библейские сюжеты. Церковь обвиняла Генделя в театрализации библейский сюжетов. Хотя Гендель и не планировал исполнения своих ораторий в церкви.

Гендель обращается к традиционным **жанрам**. Но предстает как новатор. В его творчестве происходит обновление жанров, их средств выразительности: месса, органные жанры, концерты для оркестра, камерная музыка. Главные жанры творчества: опера (40) и оратория (32).

Путь от оперы к оратории – это путь творчества Генделя от юности к зрелости.

Опере он посвятил 30 лет своей жизни. Он работал в жанре опера-серия. Им создано 40 опер.

Но Гендель не явился реформатором оперного жанра. Условности, свойственные этому жанру, он не сумел преодолеть (штампы либретто, трафаретность сценария, сюжеты мифологические, приоритет вокального начала над сценарной драматургией). Но Гендель создал немало прекрасных музыкальных вокальных произведений. эти арии очень часто исполняются в концертах.

Гендель порывает с этим жанром. Он чувствует внутреннее тяготение к другим жанрам, темам. Его интересуют проблемы морально-этического плана, героика. Эти проблемы можно было воплотить в оратории.

Музыкальный язык. Героическая тема повлекла за собой обращение к монументальным формам. Но все это сочетается с ясностью музыкального языка, со строгостью средств музыкальной выразительности.

Мелодика – энергична, обладает широким четким рисунком. Характерна простота ритма. Характерно движение по звукам аккордов в сочетании с песенностью. Диатоника сочетается с напряженными интонациями.

Гармония – проста. Гендель не испытывал влечения к гармоническим изысканным гармониям.

Фактура – преобладает двухголосие, унисон, октавное удвоение в басу, гармоническое четырехголосие, хоральная аккордовая фактура. Гомофонно-гармонический склад сочетается с полифонией.

Ораториальное творчество Генделя

Особое историческое значение имеет оратория – новый вклад в развитие жанра.

В оратории проявились лучшие качества стиля Генделя, такие как идейная глубина, монументальность, демократичность.

«Музыка должна воспитывать, а не развлекать». Гендель находит в этом жанре возможность выразить идеи, мысли и чувства.

Сюжеты – библейские (это способствовало успеху ораторий). Хоровое пение было очень популярно в Англии, оратория – любимый жанр, популярной формой музицирования было хоровое пение, библейские сюжеты не были чуждым для англичан. Библия – настольная книга англичан. Дети ходили в воскресную школу.

Генделя интересовали героические моменты в библии. Он не был лириком. Для него характерно сочетание эпического, героического.

В героической тематике его привлекают повести о судьбе народа – его борьба за свободу, народные герои и их подвиги. Он не стремится к психологическим характеристикам. Поэтому герои Генделя не обладают яркими чертами характера, а являются обобщенным образом народа, его представителем. Например, «Израиль в Египте», «Иуда Маккавей», «Самсон», «Саул», «Иеффай», «Миссия».

Отличительной чертой драматургии ораторий является отсутствие сквозного развития, номерная структура. Можно сопоставить с сюитным принципом развития (жанр сюиты был распространен в то время).

Основные формы сольного пения являются арии героя или корифея. Если ария героя – воплощает чувства героя, переживания. Если ария корифея – воплощает чувства народа, его отклик на происходящие события.

Типы арий – da capo (трехчасная ария), двухчастные арии, ария с хором. Гендель использует все типы арий, которые существовали в то время - героические, воинственные, бравурные, ламентозные арии, жалобы.

Чаще в ораториях присутствуют мужские арии, реже появляются женские персонажи.

Ансамбли – дуэты, терцеты. Они большой роли в драматургии не играют. Характерно сходство вокальных партий. В них соединяются короткие прерывистые фразы и фразы широкого дыхания. Объединение партий происходит в кульминации ансамбля.

Речитативы – как связки между арией и хором. Гендель обращается к речитативно-декламационному стилю в тех ариях, где страдания, скорбь.

Оркестр. В ораториях есть отдельные самостоятельные оркестровые номера. Например, «Пасторальная симфония» в оратории «Мессия». Марш в оратории «Иуда Маккавей», траурный марш в «Самсоне», сцена крушения храма в «Самсоне». Часто оратории начинаются с увертюр торжественного характера, они редко тематически связаны с ораторией (исключение составляет увертюра к оратории «Иуда Маккавей»).

Главное место в оратории занимают хоры. Они определяют героико-монументальный характер ораторий.

Хоры многообразны, передают различные эмоциональные состояния. Но чаще всего мощные чувства единения, монументальность.

Гендель применяет различные приемы хорового письма: полифоническое – фуга, фугато, аккордовое изложение хоральный склад. Часто полифоническая и аккордовая фактура соединяются в одном номере.

При всем преобладании героической темы, каждая оратория индивидуальна по своему решению этой темы. Например, «Израиль в Египте» - эпическая оратория с героической тематикой. Это монументальная оратория, мало личного начала. «Самсон» - героическая тема в драматическом и лирическом аспекте. Дана характеристика отдельных героев. Больше арий, речитативов. Это героико-драматическая оратория.

«Иуда Маккавей» - торжественно-героическая, патетическая, праздничная оратория, воплощает приподнятые воинственные чувства.

Особняком стоит оратория «Мессия» - нет сюжетной линии, действия. Эпична, рассказ о народном герое Мессии – Иисус Христос. Эта оратория – гимн Христу, о нем идет речь, но он не появляется, нет ни одной арии. Хор повествует о главных этапах его жизни. В оратории 3 раздела: 1 – рождение, детство (первые 19 номеров), 2 – Подвиг – раскрывает все страдания Христа, 3 – Триумф – серия гимнов, восхваление Христа.

Христос в оратории не мученик, а мужественная фигура, сильная личность.

Оратория «Самсон»

История создания

Оратория «Самсон» была написана в 1742 году на библейский сюжет по трагедии Милтона «Самсон-борец». Героическое произведение. Премьера прошла успешно.

Тема, идея. Подвиг Самсона, борьба за счастье и свободу израильтян против филистимлян, прославление героя.

Сюжет. В оратории есть целая группа действующих лиц. Это израильтянин Самсон, его отец Маноа, энный друг Самсона Миха и враги израильтян, филистимляне: Далила – жена Самсона, хвастун и трус Харафа. Герои оратории – собирательные образы, носители определенных чувств и идей. Судьбы героев связаны с судьбами народа

Согласно тексту Библии, Далила обманом выведала тайну силы Самсона, заключавшуюся в его волосах. Пока Самсон спал, Далила остригла ему волосы, он лишился сил и не сумел себя защитить и свой народ от филистимлян. Филистимляне ослепили Самсона и, чтобы унизить его, привели в храм на праздник. Волосы Самсона тем временем отросли вновь, сила вернулась, и он обрушил колонны храма. Вожди и воины филистимлян погибли под развалинами. Погиб и Самсон, ценою жизни освободив свой народ от рабства.

Драматургия. Основана на противопоставлении двух образных групп: израильтян и филистимлян.

Большое значение приобретают хоровые номера.

В оратории 3 части. Первая – экспозиция основных действующих лиц, в ней находится завязка драмы. Вторая – введены новые персонажи. Происходит столкновение. Действие драматизируется. Третья – кульминация драмы и героико-трагическая развязка.

Увертюра оратории вводит в настроение оратории. Первый раздел – торжественный, героический, суровый. Пунктирный ритм, маршевость. Медные инструменты.

Второй раздел – вносит контраст. Быстрый темп, полифоническая фактура. Победная, ликующая тема, это трехголосная фуга. Реприза – светлая, приподнятая.

Третий раздел – менуэт – дань традиции, драматургически не оправдан.

В первой части оратории дается музыкальная характеристика двух народов – филистимлян и израильтян, а также портрет главного героя – Самсона.

Действие начинается сразу с напряженного момента: Самсон схвачен, ослеплен, брошен в темницу, народ его повержен, враги торжествуют победу.

Драматизм ситуации раскрывается в резких контрастах номеров.

Композитор передает ликование филистимлян. Образы израильтян раскрываются более многогранно, мир их чувств сложнее, богаче: здесь и горе, скорбь, и надежда, и отчаяние, и призыв к борьбе. Филистимляне получают в первой части лишь коллективную характеристику – в хоре. Израильтяне представлены отдельными образами: это друг Самсона – Михее, отец героя – Маноа, и Самон.

Ораторию открывает скорбный речитатив Самсона - он вводит слушателя в действие драмы.

Хор филистимлян «Звучи, трубы, играй, тимпан, сегодня день великий торжества» (№2) вносит первый яркий контраст. Ликование, восторг. Музыка основана на перекличке хора и оркестра. Тема – простая попевка, как трубный сигнал. В своем развитии мелодия приобретает распевность.

Хору филистимлян противостоит вся остальная музыка 1 части, которая воплощает мужественную скорбь плененного народа.

Диалог между Самсоном и Михой написан в виде речитатива.

Ария Самсона (№4) – первая характеристика героя. «Мрак, вечный мрак». Трагизм, скорбь, мужественность и героика. Мелодичность и декламационность, интонации восклицания, вопроса, вздохи, паузы, прерывистость, размышления. Вся ария идет на одном дыхании. Скорбь и ее преодоление. Утверждается мажор. Стремление к борьбе.

Хор израильтян «О первозданный луч, о, великое слово «Да будет свет»» (№5) – первая характеристика этого народа. По сравнению с хором филистимлян он глубже и многограннее. Сначала молитва, порыв к действию. К борьбе, вера в свои силы. Двухчастная форма. Первый раздел – молитва – строгость звучания хора и оркестра, второй раздел – быстрый, написан в форме фуги. Энергичный раздел.

Речитатив Маноа (№6),

Ария Маноа (№7) – косвенная характеристика главного героя – Самсона. Двухчастная форма. Первая часть – героическая ария, воспоминания о подвигах Самсона. Вторая часть – медленная, скорбная, думы о трагической судьбе Самсона.

Речитатив Самсона (№8) – герой предсказывает освобождение и победу своего народа.

Хор Израильтян «Враги падут» (№9).

Диалог Самсона и Маноа.

Хор израильтян «К звездному трону того, кто правит миром, твоя душа воспарит (№11). Светлое торжественное, гимничное, ликующее звучание. Предсказание будущей победы.

Вторая часть оратории. Обе группы образов здесь получают развитие. Здесь происходит столкновение героев и их борьба.

Ария Михи с хором (№12) «О, услышь меня, Господь». Звучит как молитва, то просветленно, то скорбно, но строго.

Речитатив Далилы (№13).

Ария Далилы (№14) – музыкальная характеристика героини. Обворожительная и коварная Далила, пытающаяся вернуть любовь преданного ей Самсона. Мягкие интонации, танцевальный ритм.

Хор подруг Далилы (№15).

Дуэт Самсона и Далилы (№16) – носит действенный характер. Самсон с негодованием отвергает Далилу, гонит ее прочь. Напряженное звучание. Сцена ссоры. Исполняют одну мелодию, впечатление, что голоса «догоняют» друг друга.

Ария Харафы (филистимлянин) (№17) – хвастливая речь человека, сбежавшего от Самсона, а теперь насмехающийся над ним. Интонации напоминают музыку хора филистимлян (№2).

Дуэт Самсона и Харафы (№18) – дуэт-ссора.

Завершают вторую часть хоровые номера. Хор израильтян и хор филистимлян противопоставлены друг другу. Хор израильтян «О, услышь, бог Иакова, Иегова , Спаси нас» (№19)

Хор филистимлян (№20) «Песни и танцы объединим мы во славу твою» - быстрый темп, маршевость.

Завершает вторую часть Двойной хор «Крепок на вечном троне» - объединены голоса двух народов. Победители и побежденные исполняют одну мелодию – торжественно-гимнический напев. Но каждый из них вкладывает в него свой смысл. Одни – радость победы, другие – веру в освобождение.

Третья часть оратории - самая драматическая, напряженная.

Речитатив и ария Харафы – он требует, чтобы Самсон явился на пиршество филистимлян. Гневный отказ Самсона.

Хор Израильтян «В громе небесном, великий бог, явись» (№22) – гнев народа, призывающего бога свершить возмездие.

Большую роль играет оркестр.

Речитатив Самсона, Михи и Харафы (№23) – Самсон принимает свое героическое решение.

Ария Самсона (№24) – кульминация произведения. Мужественный спокойный характер. Нет ярких эмоциональных вспышек, все строго и сдержанно.

Далее действие переносится в праздничную атмосферу, пиршество филистимлян. Картину праздника открывает ария Далилы (№26). Энергичная.

Хор филистимлян (№27) – вершина в передаче чувств ликования, торжества.

Сцена разрушения храма (№28) – оркестровый эпизод. Динамичная сцена, ощущение ужаса и смятения. Этот эпизод обрамляет речитативные реплики Михи и Маноа – они с волнением комментируют происходящее.

Хор филистимлян (№29) – та же оркестровая тема. Короткие возгласы, отчаянные крики гибнущих людей. Это развязка драмы.

Музыкальные номера, которые звучат далее, воспринимаются как послесловие.

Ария Михи (№31) небольшая и переходит в хор (№32). Содержание арии – оплакивание героя. Скорбный и героический характер.

Траурный марш (№33) – скорбь и мужество.

Содержание последних номеров оратории уже определено музыкой траурного марша. Настроение радости и торжества постепенно вытесняются скорбью. Ораторию заканчивают 2 хора израильтян. Первый (№35) – печаль, заключительный (№37) – победный гимн.

Таким образом, оратория сочетает в себе драматизм и монументальность. Для каждой группы образов использованы свои СМВ. Однако в конце оратории образ израильтян вбирает в себя черты интонаций филистимлян – ликование, фанфарные обороты, маршевость.

Инструментальная музыка Генделя

Представлена 4 группами:

1. Кончерто гроссо
2. концерты для органа

3. клавирная музыка
4. камерно-инструментальная музыка.

В инструментальной музыке – связь с оперным и ораториальным творчеством. Это отразилось в тематизме, образном строе. Инструментальная музыка живописна, конкретна.

Большое место занимают импровизационность (особенно в органных концертах).

В творчестве Генделя совершенствуются такие жанры, как фуга, соната, сюита. Обращаясь к разным жанрам, Гендель не преследует цели совершенствовать жанр. Нет единого типа сюиты и других жанров. Творчески подходит к трактовке жанра. Но характерной особенность становится опора на танцевальностоь. В сюите – особенно ярко. Использует подлинно народные мелодии.

Инструментальная музыка Генделя демократична, она написана для широкого круга слушателей. Особенно пленерная музыка («Музыка на воде», «Фейерверк»). По форме эти произведения представляют собой синтез сюиты и увертюры. По жанру определяют как дивертисмент.

«Фейерверк» написан по случаю заключения Анхенского мира.

Концерты – импровизационность. В нем соединяются черты увертюры, сонаты, сюиты.

Его концерты – важный шаг на пути формирования симфонического стиля и мышления.

Интересны поиски в области фактуры. Часто используются полифонические эпизоды, которые чередуются с гомофонной фактурой, основанной на развитии темы (мотивная разработка)

Большое значение имеет принцип соревновательности. Нет единой структуры цикла, использует различные сочетания.

Есть двухчастные концерты (ор. 6 №6). Трехчастные (ор. 3 №11), четырехчастные (ор. 6 №2), 6-тичастные (ор.6 №5).

Некоторые концерты включают танцы – аллеманду. Полонез, сицилиану, мюзет.

Некоторые концерты начинаются с увертюр.

В концертах часто Гендель использует материал оперы.

Камерная музыка – сольная и трио-сонаты.

Гендель внес свой вклад в формирование сонатно-симфонического цикла.

Раздел 6. Творчество И. С. Баха
Характеристика творчества И. С. Баха (1685 – 1750).
Черты стиля.

Иоганн Себастьян Бах – великий немецкий композитор XVIII века. Бах – одна из самых сложных фигур в истории музыки. В своем творчестве он совмещает все наивысшие достижения композиторов предшествующего периода и черты стиля новой эпохи.

Мировоззрение композитора. Неслучайно Бах стал композитором. Все родственники Баха были музыкантами, к тому же все – Иоганны. Отца звали Иоганн Амвросий, дядю – Иоганн Кристоф, старшего брата – тоже Иоганн Кристоф. Поэтому, чтобы не запутаться, мальчику дали второе имя – Себастьян.

Жизнь Баха не была легкой, в жизни были и невзгоды и потрясения. Все это наложило отпечаток на мировоззрение композитора.

Он рано лишился родителей, остается круглым сиротой. Старший брат берет его на воспитание, хотя сам был в то время достаточно юным – всего 20 лет, но был уже женат и воспитывал двух детей. Иоганн Себастьян – третий. Он оплачивает учебу брата в лицее. Но музыке его он учит сам. А система у него была очень строгая: ученик должен был играть только то, что задано. Ничего другого знать ему не положено. Однако Иоганн Себастьян был очень любознателен, чтобы терпеть такое. Он стал заглядывать по ночам в некий большой шкаф, где хранились всевозможные интересные ноты: брал кое-что и переписывал для себя чуть ли не при лунном свете, так как свечи стоили дорого. Но однажды ночью брат поймал его на месте преступления, отнял все и сжег: труд многих ночей превратился в кучку золы…

Другой ученик возненавидел бы музыку после такой расправы на всю жизнь. Но не Иоганн Себастьян Бах! О каких человеческих качествах говорит этот пример? Трудолюбие, усидчивость, целеустремленность, настойчивость, любовь к учению.

Он вообще любил учиться: не только музыке, но и другим наукам. Например, все ученики заканчивает лицей за 7 лет, а Бах учился лучше всех и закончил за 5 лет!. Всем было по 17 лет, а Баху 15. в таком возрасте он уехал из Ордруфа (город, где он жил с братом), отправляется в Люнебург, там он еще 2 года учился музыке в канторате (школе пения) при монастыре Святого Михаила.

Всю жизнь он переезжал из одного города в другой в поисках работы и жалования. В Веймаре стал скрипачом, в Арндштадте – органистом.

При жизни композитор не получил заслуженного признания. Вынужденный служить придворным музыкантом, органистом и руководителем хора в церкви, он всегда вызывал недовольство своих влиятельных покровителей. Аристократическому обществу не нравилась глубина и серьезность произведений Баха. Его называли "ученым", т. е. скучным музыкантом. А церковь находила его музыку слишком живой и человечной, слишком волнующей: ведь церковная музыка должна была подавлять мысли и чувства человека, уводить его в какой-то иной, "неземной" мир.

Нужно сказать, что поведение Баха тоже не всегда было примерным. В молодость он курил трубку, а церковному музыканту этого делать нельзя. Иногда он заносчиво и грубо вел себя со своими учениками-хористами. С одним из старших учеников даже подрался!

Баха однажды чуть не выгнали со службы за то, что он взяв отпуск на 4 недели, но не появлялся на работе все 4 месяца! Дело в том, что он очень хотел послушать игру знаменитого органиста Букстехуде, который должен был выступать в городе Любек. Он Арнштадта до Любека было около 500 километров. В почтовой карете дней 5, но дорого! Бах пошел пешком, а это не меньше двух недель в один конец. Туда и обратно уже 4 недели, когда же случать Букстехуде? Пришлось задержаться. Его не выгнали, вынесли порицание.

Но в своем деле – он был первым, в его время никто не мог его превзойти! Ни как композитора, ни как исполнителя! Однажды Бах был приглашен в Дрезден на соревнование с французским клавесинистом Луи Маршаном. Событие было громко разрекламировано, однако музыкальная дуэль не состоялась: Маршан услышал, как репетирует Бах, и, поняв, что силы неравны, попросту сбежал из Дрездена, тем самым признав превосходство Баха.

В семейной жизни Бах был счастлив. Был дважды женат. Первая жена (Мария Барбара) умерла, оставив Баха с 4 детьми. Через полтора года Бах женился во второй раз: его супругой стала певица Анна Магдалена Вилькен. Она была на 15 лет моложе мужа. Но всегда помогала ему, переписывала ноты. Совместная жизнь была счастливой и долгой, они прожили 30 лет.

Интерес к музыке Баха возник много позже: в 1829 году под управлением немецкого композитора Мендельсона было исполнено произведение Баха – "Страсти по Матфею". Впервые в Германии осуществляется полное издание баховских сочинений (благодаря Брамсу). Все музыканты мира играют музыку Баха, поражаясь ее красоте и вдохновению, мастерству и совершенству. "Не ручей! – Море должно быть ему имя", – сказал о Бахе великий Бетховен.

Национальные традиции в творчестве Баха.

Бах никогда не покидал пределов своей страны. И этот постоянное немецкое окружение не могло не отразится на творчестве композитора.

1. Тяготение к философско-этическим темам – является одной из характерных черт немецкого национального искусства. А историческая обстановка, отсталость Германии способствовали еще более широкому разрастанию этой черты.
2. Бах был очень религиозен, протестант. Он обратился в своем творчестве к жанру протестанского хорала. В его произведениях сильна религиозная тема. Церковная музыка давала возможность общения композитора и слушателя. В церкви происходило единение композитора и слушателя. И это тоже немецкая черта. Германия – страна разрозненная. В этот период в Германии происходило засилие итальянской музыки. В среде протестантов отстаивалось все национальное: религия, язык, церковные жанры. Только в церкви была возможность создания национального искусства.
3. На творчество Баха оказали влияние жанры бытовой немецкой музыки. Заимствованные из народной музыки песенные и танцевальные мелодии встречаются в произведениях Баха. Их использует он не только в жанрах светской музыки, но и в духовных сочинениях, в кантатах, ораториях, пассионах, мессе.

4. В творчестве Баха большое значение имеет органная музыка. В этом он продолжает традиции немецких композиторов Букстехуде, Пахельбеля, Шютца.

Темы, образы творчества.

По сравнению со своими современниками: Рамо, Купереном, Тельманом, Вивальди, Скарлатти, образный мир произведений Баха богаче, шире и сложнее. Его искусство отличается концептуальностью, философским осмыслением жизни. В центре творчества Баха – человек, его скорбь и мужество, сострадание и милосердие, самопожертвование. Не случайно, большое значение в творчестве Баха приобретает образ Иисуса Христа.

Образный строй музыки Баха направлен в два русла:

1. Образы скорби;
2. Образы радости.

Но внутри каждой группы – мельчайшие градации нюансов.

Образы скорби, трагическое у Баха дается через умиротворение, утешение, успокоение. Это связано с мировоззрением Баха. Такой философский взгляд на жизнь и смерть идет от религии.

Образы радости представляют собой не ликование, как у Генделя. Это активные, энергичные образы, прославляющие силу жизни. Здесь проявляется тема гармонии человека и Вселенной, гармония мира. Либо образ бури – скрытой силы, борьбы.

Однако чаще всего Бах изображает своего героя сквозь душевные переживания, размышления.

Таким образом, в основе творчества Баха лежат этические, философские темы: человек, его жизнь и смерть.

Жанры творчества.

Бах уделял внимание всем музыкальным жанрам того времени. Исключение составляет опера. Для каждого жанра он добивался чистоты стиля, классической слаженности всех элементов целого. Бах обновил и расширил возможности уже существующих жанров. В этом проявилось его новаторство. Он писал клавирную, органную, вокально-хоровую, камерно-инструментальную, оркестровую музыку.

Бах является основоположником жанра сольного клавирного концерта.

Полифония.

Бах – величайший полифонист. В его творчестве полифонические формы приобрели совершенный вид. Для Баха полифония не просто технология, это эстетика и образ мышления.

Всю жизнь он работал над формой фуги. Фуга с латинского означает "бег". В музыке фуга – это сложное полифоническое произведение, где один голос как бы догоняет другой или отвечает другому. Главное в фуге – это утверждение основной темы в основной тональности. Форма фуги – это замкнутый круг – все развитие приходит к начальному звучанию темы.

Бах не только мастер имитационной фуги, он создатель контрастной полифонии. Контрастное многоголосие отличается красотой мелодических голосов. Несовпадение цезур по горизонтали ведет к бесконечности мелодии. Линии поют и уравновешивают друг друга.

Бах был не чужд и новых веяний гомофонно-гармонического письма.

В связи с этим можно сделать вывод, что стиль Баха вмещает полифоническую и гомофонную фактуру.

Музыкальный язык.

Мелодика.

Бах – величайший мелодист. Его мелодии уходят корнями в немецкое народное творчество, протестанский хорал. Зерно мелодий Баха – его тема. Она коротка, но обладает яркой выразительностью мелодии. В ней всегда заключена яркая интонация.

Мелодии Баха разнообразны: песенно-лирические, речитативно-декламационные, маршевые, танцевальные, скерцозные.

Гармония.

В эпоху Баха музыка гомофонно-гармонического склада только начинала свое развитие. Однако она проникает и в творчество этого композитора. Мелодии Баха содержат гармоническую сторону. Гармония насыщает полифонию. Бах использует диссонирующие терцовые созвучия, септаккорды, хроматизмы, альтерацию, модуляции в отдаленные тональности, ввел в употребление уменьшенный вводный септаккорд.

Вокально-хоровое творчество И. С. Баха.

Это самая значительная область творчества. Мессы, "Страсти по Матфею", "Страсти по Иоанну", "Страсти по Луке", "Страсти по Марку", оратории ("На вознесение Христово", "Пасхальная", "Рождество"), около 300 светских и церковных кантат (сохранилось около 200, наиболее известные "Кофейная", "Крестьянская").

Большинство этих произведений написано в Лейпциге. В этих произведениях наиболее ярко раскрылась этически-нравственная проблематика Баха. Это размышления о жизни и смерти, о долге. Главный образ произведений: Иисус Христос.

"Страсти по Матфею". Это произведение, которое исполняется 1 раз в году. Всего у Баха 4 произведения в этом жанре. Страсти или пассионы (от латинского слова "passio" – "страдание") – это повествование о последних днях земной жизни, страданиях и мученической смерти Иисуса Христа в описании евангелистов. В прошлом "страсти" представляли собой хоровые песнопения в католической церкви. У Баха эти произведения выходят далеко за рамки церковной службы. Это монументальные произведения концертного характера. В их исполнении участвуют солисты, хор, оркестр, орган.

"Страсти по Матфею" были написаны в 1729 году. После смерти это произведение было забыто. Его возрождение было в 1829 году, исполнено под управлением Мендельсона.

Это грандиозное произведение написано для двух хоров, двух оркестров. В оркестре композитор использует старинные инструменты – гобой-амур, виолы, орган.

Огромная композиция состоит из 78 номеров. Ее исполнение, если не делать пауз, занимает около трех часов. Бах не испытывал терпения прихожан так долго. Исполнение всегда делилось на 2 части, чтобы прихожане могли отдохнуть в перерыве.

В строении есть сходство с кантатой и ораторией. Здесь есть речитативы, арии, хоры, оркестровые эпизоды. Речитативы в основном ведутся от лица евангелиста, рассказчика. Арии поются от безымянных лиц, носят обобщенный характер. Большую роль играет хор. Выделяются 3 самостоятельных хоровых номеров (№8, 35, 78).

В произведении Бах использует напевы протестанских хоралов. Стратси исполняются на немецком языке.

В драматургии произведения выделяются 3 пласта: эпически-повествовательный, драматический (связан с репликами действующих лиц), лирический (лирические эпизоды, где отсутствует действие и повествование. Это философское заключение, которое сосредоточено в ариях, размышления о нравственном подвиге Иисуса Христа).

Произведение делится на 2 части.

Страсти открываются развернутым вступлением, которое рисует шествие на Голгофу. Звучит скорбно. Затем вступает хор (№1).

Первая связана с предсказаниями Иисуса Христа о своей судьбе и предательстве Иуды (№2 – 35). Ария №12 – "Кровоточащее сердце". Образ скорби и страдания.

Вторая начинается с №36 по 78. Это сами страсти.

Бах отобрал из "Евангелия" самые драматические моменты из жизни Иисуса Христа.

В первой части 4 раздела.

Первый раздел – "Заговор первосвященников" (№1 – 12). Из зависти священники договариваются распять Христа.

Второй раздел – "Сцена тайной вечери" (№13 - 23). Иисус собирает своих учеников и предсказывает свое распятье. В это время каноном звучит хор его учеников: "Не я ль?". Всего 11 реплик. Иуда молчит. Бах выстраивает этот раздел в виде канона. Иисус предсказывает отречение Петра. Петр говорит, что не предаст. В этом разделе есть один из самых светлых эпизодов – сцена причастия. Звучит она в до мажоре.

Третий раздел – "Сцена в Гефсиманском саду" (№24 – 31). Иисус идет в сад помолится богу, своему отцу. Берет трех учеников, один из них был Петр. Речитатив Иисуса Христа: "Душа моя скорбит". Обращается к богу. В конце он готов испить свою "чашу".

Во время его моления ученики засыпают. Иисус 3 раза обращается к ним "Побудьте со мной". Потом приходит стража.

Четвертый раздел – "Приход стражников", пленение Христа, предательский поцелуй Иуды (№32 – 35). Все ученики разбегаются, но Петр остается.

Вторая часть. Это большая сцена суда. Пятый раздел – "Допрос" (№36 – 47). Иисуса обвиняют в богохульстве. Во время допроса его бьют плетьми. Над ним издеваются. Во время допроса Петр сидит во дворе. Люди подходят к нему и спрашивают его о Христе. Петр отрекся от него, прокричал петух. Иисуса Христа отдают на суд прокурору. Понтий Пилад против обвинения. Накануне пасхи существовала традиция выпускать одного пленника. Был плене разбойник Варавва. Понтий Пилад спрашивает у народа: "Кого вы хотите освободить?". Народ: "Варавву!". №47 – ария альта со скрипкой.

Шестой раздел – "Сцена осуждения Христа" (№48 – 73). Шествие на Голгофу. Муки и смерть Иисуса Христа. Его бьют плетьми. Его сопровождает толпа людей. Кто сочувствует, кто злословит.

Седьмой раздел – "Снятие с креста и положение во гроб". Преобладает скорбный колорит, мало светлых эпизодов, но скорбь просветленная. №78 – хоровая ария "Покойся с миром".

Иисус Христос в произведении – это живой страдающий человек, который идет на смерть ради счастья людей.

Главная философская идея произведения – размышление о жизни и смерти.

Месса си минор

Получила название высокой мессы. Создавалась в Лейпциге с 1733 по 1748 гг. При жизни композитора не исполнялась. О назначении произведения возникают споры. Месса масштабна, поэтому она не могла исполняться в церкви. Бах знал это. Месса очень сложна в исполнительском отношении. И в этом смысле Бах тоже не рассчитывал на исполнение в церкви.

Месса – произведение гуманное. Образ Иисуса Христа получает гуманную трактовку. То, что церковь была недовольна этим произведением очевидно. Вместо традиционных 5 частей, в мессе 24 номера. Бах допустил свободу, раздробив текст на мелкие построения.

Для Баха тексты были оболочкой для музыкального содержания, и не играли важную роль. В них он раскрывает обобщенные мысли, настроения, чувства.

Содержание мессы – это размышление о жизни и смерти, о нравственном начале. Произведение философское.

Месса написана для солиста, хора и оркестра. Ведущую роль играет хор. Из 24 номеров здесь 15 хоров, 6 арий, 3 дуэта.

Большую выразительную роль играет оркестр.

"Kyrie eleison" - №1 – 3.

"Gloria" - №4 – 11.

"Credo" - №12 – 19.

"Sanctus" - №20 – 22.

"Agnus Dei" - №23 – 24.

В мессе 3 основных образных сферы. Первая – образы скорби, страданий (№ 1, 9, 15, 16,18, 23). Но звучат они возвышенно, не создают атмосферу обреченности. Для номеров этой образной сферы свойственны секундовые интонации слез, тритоны, характерные интервалы. Характерна полифоническая фактура. Ведущая роль скрипки, флейты и гобоя.

Кульминацией в раскрытии этой образной сферы является №16 "Crusificsus" ("Распят"). Входит в "Credo". Здесь Бах использует жанр пассакалии (танец – шествие, звучит во время погребения). Использует форму вариаций на неизменный бас. В основе басовой темы лежит хроматическое движение по полутонам вниз ("ми – ре# - ре – до# - до – си). Тема проходит в оркестре 13 раз. Хор также основан на нисходящих секундовых интонациях.

Вторая сфера – образы радости и ликования, гимн, прославление Христа (№2,4,17,20, 24). Характерна аккордовая фактура. В мелодии много украшений, распевов. Мелодия опирается на звуки тонического трезвучия. В оркестре возрастает роль ударных, медных инструментов.

Третья сфера – образы философского размышления. Характерен медленный темп, сдержанно-сосредоточенный характер.

II. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ. XVIII ВЕК

Раздел 7. Культура и искусство эпохи Просвещения XVIII века

В искусстве XVIII века можно выделить две тенденции:

1) искания Генделя и Баха, раскрывающие в своем творчестве сложные проблемы человеческой жизни. Полифоническое искусство.
2) Творчество современных композиторов, раскрывающее мир простых человеческих чувств, картин быта, природы. Это светское искусство.

XVIII век вошел в историю европейской культуры, - как век Просвещения. Это идеологическое движение охватил почти все европейские страны. Буржуазия, третье сословие в борьбе с привилигированными сословиями – аристократией, духовенством – вырабатывала свою идеологию, искусство, мораль. Они требуют признания своих прав, подвергают критике феодальные порядки. Мыслители, философы, писатели, публицисты посвятили себя решению наболевших вопросов, касающихся устройства общества, выяснению самой природы человека, его возможностей и прав. Новые идеи они излагали в философских трактатах, а произведениях искусства, трудах по эстетике. Художественное творчество становится одной из форм их разносторонней деятельности.

В своих теориях просветители опирались на веру в человека и его разум. Своими задачами просветители считали просвещать умы сограждан, обличать пороки, раскрывать истинные ценности вещей.

Требование свободы и равенства всех людей. Это напоминает лозунг французской революции. Шиллер: "Обнимитесь, миллионы!".

Моцарт: "Хоть я и не граф, но у меня больше достоинства, чем у графа!" (письмо к отцу).

Бетховен: "Князей – тысячи, Бетховен – один!". Лозунг просветителей: "Свобода, равенство и братство!" – станет лозунгом французской буржуазной революции 1789 года.

Искусство, музыка занимала большое место в творчестве просветителей, особенно оперный театр. Требования к театру: демократичность, идейная глубина, гражданственность. Дидро: "Искусство должно воплощать возвышенный идеал". Но героями должны стать люди из третьего сословия.

Просвещение не было движением единым. В нем существовало идейных "разветвлений".

Раньше других стран просветительское движение начало складываться в Англии. Героем стал простой человек, не связанный социальными предрассудками. Их критика была направлена на моральные изъяны людей, которые должны быть устранены путем воспитания. Романы Ричардсона, творчество Филдинга, Смолетта, Свифта.

Во Франции движение просвещения было очень влиятельным и значительным, как ни в одной другой стране. В течение века живут реалистические и классические

традиции. Обновляется содержание произведений: в их основе не только античные сюжеты, но и исторические, экзотические, приключенческие, фантастические.

Творчество: Бомарше, Дидро, Грёз, Седен.

Обострившаяся общественно-политическая борьба способствовала развитию героической темы, революционной темы. В живописи примером может служить творчество Ж. Л. Давида, в поэзии – Шенье. В музыкальном искусстве просветительский классицизм получает воплощение в творчестве К. В. Глюка.

В Италии в 1760 – 1770-е годы создавались литературно-публицистические журналы, которые ставили задачей гражданской воспитание общества. Острая борьба разгорелась вокруг театра. Одним из самых популярных театров был народный театр commedia dell arte ("комедия масок"). Она была лишена серьезной литературной основы. Драматург Гольдони выступил реформатором итальянского театра. Театральные маски превращались в человеческие характеры. Комедии Гольдони: "Слуга двух господ", "Трактирщица", "Бабьи сплетни". Как истинный просветитель он утверждал нравственное превосходство слуги над господином. Противником Гольдони был К. Гоцци. Он создал театр сказки.

Новые веяния затронули и итальянский оперный театр. Композиторы неаполитанской школы Н. Йоммелли, Т. Траэтта – делают попытки реформировать оперу seria, стараются придать ей драматургическую цельность. Оперой третьего сословия стала итальянская комическая опера buffa.

Германия – экономически отсталая, политически неразвитая, раздробленная страна. Она была далека от преобразований. Черты немецкого бюргера – приниженность, верноподданичество, боязнь нового. Просветитель И. И. Винкельман видел свою задачу в просвещении простого человека. Он изучал искусство Древней Греции и раскрывал своим современникам картину гармоничного мира античности, хотел пробудить в народе чувство собственного достоинства.

Писатель, драматург Г. Э. Лессинг ("Лаокоон") направил свои усилия на то, чтобы вырвать немецкое искусство из придворно-лакейской обстановки. Эстетическая теория Лессинга направлена против классицизма. Задачу современного немецкого искусства он видел в создании национального театра. Он выступал за правдивость, простоту и естественность театральных произведений. Изучал Шекспира.

Актер и режиссер Шредер осуществил преобразования немецкого театра. Он добивался естественности сценического действия, психологической правдивости актерской игры. Он ставил неизвестные в Германии пьесы Шекспира.

Поэт, теоретик искусства И. Г. Гердер первым выдвинул Исторический принцип в подходе к явлениям искусства, начал рассматривать художественные произведения не изолированно, а в связи с особенностями эпохи, национальной принадлежностью. Он призывал писателей воплощать внутренний мир человека, т. к. в чувствах он видел проявление человеческой личности.

Под влиянием Гердера в 1770 году в германии складывается литературное направление "Буря и натиск". Это художественное направление объединило писателей, драматургов и публицистов. Среди них – Ф. М. Клингер (драма "Буря и натиск"), Х. Ф. Шубарт, Г. А. Бюргер, И. В. Гете ("Страдания юного Вертера"), Ф. Шиллер (драма "Разбойники"). Вся их деятельность была своеобразным проявлением бунтарства против нравственной приниженности и порабощенности людей. Их герой – сильная, исключительная личность, "гений", человек с мятежной душой. Его характер

раскрывается в конфликте с окружающей чуждой ему средой. Важной темой немецкой литературы становится тема одиночества.

Проблемы писателей волновали и музыкантов. Актуальной задачей становится создание немецкой оперы.

В первой половине века в культуре происходят значительные изменения. Она освобождается от давления церкви, от влияний феодала. Впервые композитор становится независимым, не находится на службе. Появляется новый тип свободного художника.

Музыкальная культура становится более демократичной. Музыка звучит не только в аристократических кругах, открываются первые демократичные театры, филармонические кружки, студенческие кружки.

Опера XVIII века

В первой половине XVIII века западно-европейская опера существовала в трех видах:

1) опера seria
2) опера buffa, комическая опера.
3) Зингшпиль ("игра с пением").

Опера seria (серьезная)

Это ведущий жанр оперного искусства. Возникла в Италии, в Неаполе в творчестве Фр. Провенцале, Ал. Скарлатти.

В ней сложились оперные формы: ария, речитатив, увертюра. Сложился стиль belcanto (прекрасное пение, для которого характерна виртуозная вокальная техника, демонстрация красоты звука, огромного диапазона, мастерское владение дыханием). Сложилась форма da capo. Речитативы помещались между законченными номерами и соединяли их между собой.

В первой половине XVIII века опера пришла к кризису. В ней было много условностей, норм, которым должны придерживаться все композиторы. Композитор был зависим.

1) Оперы писались на мифологический или древне-исторический сюжет.
2) Обязательна счастливая развязка.

У известного в то время либреттиста Метастазио существовала масса штампов:

1) Наличие 6 действующих лиц, которые должны быть влюблены. Сюжет запутанный, интриги, зрелищные моменты.
2) Основные действующие лица должны исполнить 5 арий разного типа.
3) Запрещалось звучание двух арий подряд.

Опера-серия превращалась в концерт в костюмах, потому что опера стала демонстрацией вокальных данных голосов, виртуозного пения. Господствующее положение в опере занимали кастраты, сохранившие детские голоса – сопрано, альт (Фаринелли, Гваданьи). Было противоестественно, когда героические роли Прометея или Геркулеса исполнялись в регистрах, свойственных женским голосам, и были насыщены трелями и колоратурами. Опера превратилась в состязание певцов и не соответствовала синтезу музыки и действия.

Опера-серия была достоянием аристократических кругов.

В опере встречались балетные сцены (Люлли).

Однако некоторые музыканты стремились преодолеть все эти условности. Еще Гендель в Лондоне стремился наполнить музыку драматическим содержанием, стремился разбить застывшую схему оперы. Во второй половине XVIII векаитальянские композиторы Иомелли и Траэтта также стремились связать музыку с драматическим действием.

Опера buffa (комическая)

Также родилась в Неаполе. Перголези "Служанка-госпожа" (1733).

Она выросла из театральной "комедии масок" (comedia del arte), возникшей в XVI веке. Типичными персонажами, обычно носившими маски, были слуги Арлекин и Бригелла, старый Панталоне, глупый доктор, хвастливый капитан в отставке, хитрая служанка.

Опера-buffa была народной, там высмеивались недостатки аристократов. Основной была бытовая тема. Героями были простые люди, чаще всего слуги: Фигаро, Труффальдино.

Опера развивалась очень динамично, целеустремленно. Это происходило за счет ансамблей. Финальные ансамбли каждого действия (из всего два) строились свободно, сопровождались постепенным прибавлением действующих лиц. Музыка простая, танцевальная, песенная, лишенная украшений, близкая к народной.

Опера состояла из отдельных законченных номеров, объединенных речитативами secco.

В 1760-х годах в оперу проникает лирико-сентиментальные моменты. Например, "Добрая дочка" Пиччини, "Мельничиха", "Севильский цирюльник" Паизиелло.

Композитор, в творчестве которого завершилось развитие итальянской оперы buffa XVIII века был Д. Чимароза – автор оперы "Тайный брак".

Французская лирическая трагедия

Во Франции оперным направлением, отражавшим вкусы и требования придворно-аристократических кругов, была "лирическая трагедия", созданная Люлли. Однако после его смерти этот жанр перестал развиваться. Распалась драматургия, она становится пышным зрелищем, лишенным объединяющей идеи. Рамо – продолжатель Люлли, опера в то время нуждалась в реалистической направленности, ее героями должны стать простые люди.

Французская комическая опера.

Этот жанр явился французской аналогией итальянской оперы buffa. Постановка в Париже оперы Перголези "Служанка-госпожа", положила начало развитию французской комической оперы. После этого Руссо написал комическую оперу "Деревенский колдун". В отличии от итальянской оперы-buffa, в которой между музыкальными номерами помещались речитативы secco, во французской комической опере музыкальные номера всегда соединялись разговорными диалогами.

Представители: Филидор, Монсиньи, Гретри ("Ричард Львиное сердце").

Немецкий и австрийский зингшпиль (пение с игрой)

Этот жанр родился в Германии в творчестве Гиллера, Неефе, Бенды в 1760 – 1770-е годы, и в творчестве Умлауфа, Диттерсдорфа в 1770 – 1780-е годы.

В 1778 году открылся театр национального зингшпиля в Вене. Содержание зингшпиля приближено к реальной жизни людей. Характерно изящество, тонкость, лиризм. В музыке – близость к национальным бытовым песенно-танцевальным жанрам.

Оперная реформа К. Глюка

Глюк вошел в историю музыкальной культуры как великий реформатор, на много десятилетий вперед определивший пути развития оперы. Его требования драматической правды, простоты и естественности отвечали передовым веяниям эпохи. На смену придворно-аристократическим парадным спектаклям с условной сюжетикой и виртуозными руладами певцов пришло искусство больших нравственных проблем и

сильных страстей. Музыка стала послушной сестрой поэзии, углубляла ее эмоциональный подтекст, раскрывала драматическое содержание.

Кристоф Виллибальд Глюк родился в 1714 году в баварской деревне Вейденванг, в семье лесничего. Образование получил в иезуитской коллегии в Комотау, там же начал учиться игре наклавире и органе. Поступив в Пражский университет, будущий композитор сделался участником бродячих оркестров, где исполнял на виолончели свои первые импровизации. В двадцатидвухлетнем возрасте Глюк получает постоянную работу в Вене. А спустя десять лет переселяется в Милан, где берет уроки композиции у маститого Саммартини, известного дирижера, органиста, автора многочисленных инструментальных произведений.

В 1741 году появляется первая опера Глюка, увидевшая сцену, «Артаксеркс», за ней еще шесть. Продуктивность молодого мастера очень велика, но многие из ранних опусов не сохранились, другие были использованы по частям в более поздних сочинениях.

Глюк выступает в Лондоне, Гамбурге, Дрездене, Копенгагене; в 1754 году получает место придворного композитора в Вене. Там он создает комические оперы по типу французских, балеты-пантомимы. В них созревали реалистические тенденции названных жанров, подготовившие реформу Глюка. В 1762 году совместно с поэтом Кальцабиджи композитор пишет первую новаторскую оперу «Орфей», а спустя пять лет, в предисловии к «Альцесте», теоретически обосновывает свою реформу. Однако аристократическая Вена холодно отнеслась к этим произведениям. Глюк переселился в Париж, где последовательно осуществил реформу оперного спектакля в своих последующих сочинениях: «Ифигения В Авлиде» (1774), «Армида» (1777), «Ифигения в Тавриде» (1779).

Глюк умер 15 ноября 1787 года в Вене, достигнув вершины славы.

Кристоф Виллибальд Глюк – выдающийся оперный реформатор. Он был не первым, осознавшим необходимость оперной реформы в XVIII веке. Гендель пришел бы к этой реформе гораздо раньше, на 50 лет, если бы въехал в Париж. И эта реформа была бы более яркой (Ромен Ролан). Но попытки реформировать оперу Генделю не удались ни в Италии, ни в Германии.

Глюк совершил свою оперную реформу в Париже. Почувствовав, что его там поймут, он едет именно туда.

В своей оперной реформе Глюк не был одинок. Ему помогло время (эпоха буржуазных революций, гражданские темы, идеи просветителей, борьба направлений в оперном искусстве достигла кульминации, победила комическая опера, но она не могла воплотить большие идеи и чувства, нужно было другое искусство).

Глюк начал оперную реформу в Вене (11 опер было написано до "Орфея" – это были оперы seria). Продолжил реформаторскую деятельность в Париже.

Оперная реформа вызвала массу споров, высказываний, бурное обсуждение (особенно в Париже). Возникла музыкальная война "глюкинистов" и "пиччинистов".

Глюк в своей оперной реформе обладал качествами борца. Он написал оперу, но самое главное то, что он ее поставил. Счастливым содружеством оказалось содружество с либреттистом Кальцабиджи.

Первая реформаторская опера Глюка – "Орфей" (1762). Затем "Альцеста", "Ифигения в Авлиде", "Ифигения в Тавриде", "Парис и Елена", "Армида".

Теоретические принципы Глюк изложил в предисловии к опере "Альцеста":

1. Глюк рассматривал оперы, как глубоко-идейное искусство. В этом отношении он яркий представитель "классицизма". Например, в опере "Ифигения в Авлиде" личное приносится в жертву общественному. В опере "Альцеста" – жертва во имя любимой, в опере "Орфей" – подвиг во имя любви.
2. Главными требованиями при написании оперы было требование простоты, правдивости, естественности. Отказ от эффектных номеров.
3. Глюк изменил отношение к либретто. Оно должно быть простым, ясным, без лишних описаний, без разветвлений. Либреттист – Кальцабиджи.
4. Связь музыки и драмы. "Музыка должна быть служанкой драмы", - говорил Глюк. Когда он создавал оперу, он забывал, что он музыкант. Глюк поддерживал значение действия. Во имя этого они отказывался от красивых номеров, если они не имели отношения к драме.
5. Трактовка арий. Ария перестает быть концертнымномером, а органически включается в действие. Арии должны раскрывать душевное состояние героев в их динамике. Глюк отказался от традиционной формы арий da capo. Использует другие формы. Например, в опере "Орфей" ария Орфея из 1 действия. Сначала нежные чувства, затем он страдает (2 части). Ария Орфея из 3 действия написана в форме рондо.

В ариях песенное начало очень гибко сочетается с речевым. Глюк упростил мелодический стиль арий, исключил из них украшения. Стиль простой и скромный.

6. Речитативы в операх Глюка не только связки между номерами, но и как арии раскрывают настроение героя. Глюк создает мелодизированный речитатив. Происходит сближение речитатива с арией.
7. Трактовка балета. Балетные сцены связаны с действием, их использование вытекает из сюжета. Например, танец фурий из оперы "Орфей", Балет теней из 2 действия.
8. Хор. Если в опере seria хор не принимал участия, то у Глюка – это активный участник оперы. Например, хор из 1 действия в опере "Орфей", хор из 2 действия ("Сцена Орфея с фуриями" - именно хор рисует грозность и суровость фурий).
9. Увертюра. Раньше увертюра носила развлекательный характер. У Глюка увертюра должна настроить на события в опере, должна обобщать основную идею оперы. Например, в "Орфее" увертюра не соответствует, в "Альцесте" увертюра вводит в оперу.
10. Сцены. Объединение номеров в сцены. Например, сцена Орфея с фуриями.

Опера "Орфей" Глюка.

Это первая реформаторская опера.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Античный сюжет о преданной любви Орфея и Эвридики - один из самых распространенных в опере. До Глюка он был использован в произведениях Пери, Каччини, Монтеверди, Ланди и ряда второстепенных авторов.

Горячего единомышленника композитор нашел в лице поэта Раньеро Кальзабиджи (1714-1795). Из многочисленных вариантов легенды об Орфее либреттист выбрал тот, что изложен в «Георгиках»- Вергилия. В нем античные герои предстают в величавой и трогательной простоте, наделенные чувствами, доступными обычному смертному. В этом выборе сказался протест против ложного пафоса, риторики и вычурности феодально-дворянского искусства.

Существуют две авторские редакции оперы. В первой (венской - показанной 5 октября 1762 года) еще не полностью преодолены условности традиционной итальянской оперы seria. Так, главная партия была написана для кастрата альта (ее впервые исполнил кастрат Гаэтано Гваданьи), введена декоративная роль Амура; концовка оперы, вопреки мифу, оказалась счастливой.

Вторая редакция, показанная в Париже в августе 1774 года, значительно отличалась от первой. Текст был заново написан де Молиной. Выразительнее, естественнее стала партия Орфея; она была расширена и передана тенору. Ее исполнил в Париже тенор Ле-Гро. Парижская редакция была дополнена балетными сценами и арией Орфея, завершающей первое действие. В музыку «блаженных теней» введена знаменитое соло флейты, известное в концертной практике как «Мелодия» -Глюка.

В 1869 году опера Глюка была возобновлена Берлиозом. В роли Орфея выступила Полина Виардо. С этих пор существует традиция исполнения заглавной партии певицей.

Опера в трех актах

Либретто Р. Кальзабиджи и де Молина

Действующие лица:

Орфей тенор (меццо-сопрано)

Эвридика - сопрано

Амур сопрано

Пастухи, пастушки, фурии, адские духи, блаженные тени. Сюжет заимствован из античного мифа.

СЮЖЕТ

В красивой уединенной роще из лавров и кипарисов - гробница Эвридики. Орфей оплакивает свою подругу. Пастухи и пастушки, сочувствуя ему, призывают дух умершей услышать стенания супруга. Они разжигают жертвенный огонь, украшают памятник цветами. Орфей просит оставить его наедине с грустными мыслями. Тщетно призывает он Эвридику - лишь эхо повторяет имя возлюбленной в долине, лесах, среди скал. Орфей умоляет богов вернуть ему возлюбленную или отнять у него жизнь.

Появляется Амур; он объявляет волю Зевса: Орфею разрешается сойти в ад, и если голос певца и звуки его лиры растрогают нечестивых, он вернется с Эвридикой.

Лишь одно условие должен выполнить Орфей: не смотреть на супругу до тех пор, пока они не достигнут Земли, иначе Эвридика будет потеряна навсегда. Самоотверженная любовь Орфея готова выдержать все испытания.

Густой темный дым окутывает таинственную местность, временами освещаемую вспышками адского пламени. Фурии и подземные духи затевают дикую пляску. Появляется Орфей, играющий на лире. Духи стараются запугать его страшными видениями. Трижды взывает к ним Орфей, умаляя облегчить его страдания. Силой искусства певцу удается смягчить их. Духи признают себя побежденными и открывают Орфею дорогу в подземный мир.

Происходит чудесное превращение. Орфей попадает в Элизиум - прекрасное царство блаженных теней. Здесь он находит тень Эвридики. Ей чужды земные тревоги, мир и радость волшебной страны заворожили ее. Орфей поражен красотой пейзажа, чудесными звуками, пением птиц. Но счастлив он может быть только с Эвридикой. Не оборачиваясь, Орфей берет ее за руку и поспешно удаляется.

Вновь возникает мрачное ущелье с нависшими скалами, запутанными тропинками. Орфей торопится вывести из него Эвридику. Но возлюбленная огорчена и встревожена:

супруг ни разу не взглянул на нее. Не охладел ли он к ней, не померкла ли ее красота? Упреки Эвридики причиняют Орфею нестерпимую душевную боль, но он не в силах ослушаться богов. Вновь и вновь Эвридика умоляет мужа обратить на нее свой взор. Для нее лучше умереть, чем жить нелюбимой. Отчаявшийся Орфей уступает ее просьбам. Он оглядывается, и Эвридика падает мертвой. Безутешному горю Орфея нет границ. Он *готов* поразить себя кинжалом, но Амур останавливает его. Супруг доказал свою верность, и по воле богов Эвридика вновь оживает.

Толпа пастухов и пастушек радостно приветствует героев, развлекая их пением и веселыми плясками. Орфей, Эвридика и Амур славят всепобеждающую силу любви и мудрость богов.

Сюжет оперы "Орфей" заимствован из мифа, изложенного в "Георгиках" древнеримского поэта Вергилия. Краткое содержание оперы:

Легендарный фракийский певец Орфей, пение которого обладало магическими свойствами, потерял свою супругу Эвридику, умершую от укуса ядовитой змеи. Вместе со своими друзьями – пастухами и пастушками – он оплакивает Эвридику, проливая слезы над ее гробницей. Амур объявляет Орфею волю отца богов Зевса: Орфей должен спуститься в преисподнюю, где среди умерших душ находится Эвридика, и вывести ее на землю; но Эвридика вернется к жизни лишь при одном условии: пока они не выйдут за пределы аида, орфей не должен на нее ни разу взглянуть, иначе она погибнет для него навсегда. Орфей спускается в мир теней, своим волшебным пением смягчает гнев грозных фурий, духов подземного царства, преградивших ему путь, и проходит в Элизиум, где обитают блаженные тени. Найдя среди них Эвридику, но не глядя на нее, он ведет ее за руку на землю. Эвридике непонятно поведение любимого супруга. Ей кажется, что он ее больше не любит. Она умоляет Орфея хоть раз взглянуть на нее. Орфей уверяет ее в своей любви, но Эвридика уже не верит ему. Горе наполняет ее душу. Тогда Орфей не выдерживает и бросает на нее взгляд. Эвридика снова умирает. Орфей в отчаянии. Но ему на помощь приходит Амур, объявляя волю богов, сжалившихся над страданиями Орфея. Он пробуждает Эвридику к новой жизни, и счастливая пара вместе с друзьями – пастухами и пастушками – восхваляют силу любви.

Сам миф содержит в себе идейный смысл – это олицетворение магической силы искусства, идею любви и верности вплоть до самопожертвования ради спасения любимой.

Опера "Орфей" состоит из 3 действий: 1 и 3 проходят в земном мире, 2 – в преисподней.

МУЗЫКА

«Орфей» справедливо считается шедевром музыкально-драматического гения Глюка. В этой опере впервые столь органично музыка подчинена драматическому развитию. Речитативы, арии, пантомимы, хоры, танцы полностью раскрывают свой смысл в связи с действием, разворачивающимся на сцене, и, сочетаясь, придают всему произведению поразительную стройность и стилистическое единство.

Увертюра оперы музыкально не связана с действием; согласно существовавшей традиции, она выдержана в живом движении, жизнерадостном характере.

Первый акт представляет собой монументальную траурную фреску. Величественно и печально звучание погребальных хоров. На их фоне возникают полные страстной скорби стенания Орфея. В сольном эпизоде Орфея с эхом трижды повторяется выразительная мелодия «Где ты, любовь моя», выдержанная в духе Lamento (жалобных стенаний). Она прерывается драматическими призывными речитативами, которым, точно эхо, вторит

оркестр за сценой. Две арии Амура (одна из них написана для парижской постановки) изящны, красивы, немало связаны с драматической ситуацией. Игривой грацией пленяет вторая ария «Небес повеленье исполнить спеши», выдержанная в ритме менуэта. В конце акта наступает перелом. Заключительный речитатив и ария Орфея носят волевой стремительный характер, утверждая в нем героические черты.

Второй акт, наиболее новаторский по замыслу и воплощению, распадается на две контрастирующих части. В первой устрашающе грозно звучат хоры духов, исполняемые в унисон с тромбонами-инструментами, впервые введенными в оперный оркестр в парижской редакции «Орфея». Наряду с острыми гармониями, «фатальным» ритмом, впечатление жути призваны производить глиссандо оркестра, изображающие лай Цербера. Стремительные пассажи, острые акценты сопровождают демонические пляски фурий. Всему этому противостоит нежная ария Орфея под аккомпанемент лиры (арфа и струнные за сценой) «Заклинаю, умоляю, сжальтесь, сжальтесь надо мной». Элегически окрашенная - плавная мелодия становится все взволнованнее, активней, просьба певца настойчивее. Вторая половина акта выдержана в светлых пасторальных тонах. Свирельные наигрыши гобоя, тихо струящееся звучание скрипок, легкая прозрачная оркестровка передают настроение полной умиротворенности. Выразительна меланхоличная мелодия флейты - одно из замечательных откровений музыкального гения Глюка.

Тревожная порывистая музыка вступления к третьему действию живописует мрачный фантастический пейзаж. Дуэт «Верь нежной страсти Орфея» получает напряженное драматическое развитие. Отчаяние Эвридики, ее волнение, горестные причитания переданы в арии «О жребий злосчастный». Скорбь Орфея, печаль одиночества запечатлены в известной арии «Потерял я Эвридику». Завершают оперу балетная сюита и ликующий хор, где солистами, чередуясь, выступают Орфей, Амур, Эвридика.

Предклассический сонатно-симфонический цикл

Уже в первой трети XVIII века начался новый период истории инструментальной музыки. Появляются новые формы и жанры. Процессы их формирования охватили разные европейские страны, разные национальные культуры.

Если в творчестве Глюка реформаторские идеи жанра оперы были четко сформулированы, то в области инструментальной музыки новые художественные принципы складывались в ходе самой практики.

Большое значение при этом сыграла концертная жизнь. Центрами оперной и инструментальной культуры становятся Париж, Милан, Лондон, Лейпциг, Вена. В большинстве европейских центров постоянно выступали гастролеры. Концертные путешествия были важным средством знакомства с разными художественными школами и направлениями.

Создавалась и новая слушательская аудитория. Посетителями концертов становятся не только аристократы, но и интеллигенция, образованный класс буржуазии. Инструментальное искусство становится более демократичным.

Характерно для эпохи то, что большинство композиторов являлись также и исполнителями своих произведений. Например, Вивальди и Тартини были выдающимися скрипачами, Д. Скарлатти был гениальным клавесинистом, Боккерини был замечательным виолончелистом, Моцарт поражал слушателей игрой на фортепиано и клавесине. Такая связь композиторской и исполнительской практики обогащало и творчество, и исполнительство.

Одновременное развитие получают и инструменты. Главными инструментами оркестра становятся скрипки. Ведущим сольным инструментом становится клавесин. Затем клавесин постепенно вытеснило фортепиано. Орган теряет свое приоритетное значение.

Формируются инструментальные ансамбли. Среди них выделился струнный квартет.

Определился состав классического симфонического оркестра. В основе оркестра – группа струнных смычковых инструментов с распределением голосов: сопрано – альт – тенор – бас (первые, вторые скрипки – альты – виолончели – контрабасы). Оформились деревянно-духовые: флейты, гобои, кларнеты, фаготы. Медные были представлены валторнами и трубами. Ударный инструмент – литавры.

Функции групп оркестра. Главная нагрузка легла на струнные инструменты. Они стали носителями выразительности. Деревянные использовались в дополнение к струнным. Им поручались средние голоса. Изредка им поручалось соло. Роль медных инструментов была менее самостоятельна. Они вводились для придания особой мощи и яркости звучания.

Новым явлением в инструментальной музыке был сонатно-симфонический цикл в его жанровых разновидностях (соната, трио, квартет, симфония). Он включает, как наиболее важную часть, сонатное allegro, основанное на принципе тематического контраста, на конфликтности содержания. Это первая часть – чаще всего наиболее драматическая часть цикла. Этому способствует образное противопоставление главной и побочной партий а экспозиции и их интенсивное развитие в разработке. Вторая часть – медленная, это сосредоточие лирических эмоций, сфера раздумий, размышлений. Третья вносит жанрово-танцевальный элемент (менуэт). Быстрый финал – народно-жанрового характера, дает оптимистический итог, вывод из всей циклической концепции. Характерной чертой классического симфонизма было гармоничное сочетание сторон жизненной реальности – драматической, лирической, жанрово-бытовой.

Одной из особенностей новой инструментальной музыки являлось господство гомофонно-гармонического стиля. Однако полифонические эпизоды тоже встречаются.

Среди многочисленных жанров инструментальной музыки выделяются различные произведения для камерных ансамблей и симфонического оркестра. Первоначально между камерным ансамблем и симфонией не было различия. Однако постепенно они образуют самостоятельные жанры – сонаты, квартеты, трио, симфонии.

Истоки этих жанров в итальянской (быстро - медленно – быстро) и французской (медленно – быстро – медленно) оперной увертюре, где сменяли друг друга медленные и быстрые разделы. Существовал и полифонический цикл "прелюдия и фуга".

Большую роль сыграла и старинная танцевальная сюита, которая представляла собой чередование разнохарактерных, контрастирующих друг с другом частей. Таковы были сюиты французских клавесинистов Куперена, Рамо, сюиты И. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Одна из частей – менуэт – стала впоследствии составной частью классического сонатно-симфонического цикла.

В оркестровом концерте (Concerti grossi Корелли, Вивальди, Генделя, "Бранденбургские" концерты И. С. Баха) тоже были заключены истоки сонатно-симфонического цикла.

Логика тональных связей – пришла от фуги. Новые приемы развития вырабатывались и в полифонических, и гомофонно-гармонических формах.

В работе, которая привела к созданию сонаты, симфонии, приняли участие музыканты разных стран.

Итальянская школа.

Одночастные сонаты Д. Скарлатти (1685 – 1757) представляют собой переходной явление от старосонатной формы к сонатному allegro. В некоторых его поздних сонатах ясно обозначаются главная и побочная партии в экспозиции, утверждаются их тональные (тонико-доминантовые) соотношения, самостоятельное значение в форме целого приобретает разработка.

Одним из истоков симфонии была оперная увертюра, в том числе увертюра к опере-buffa. Она представляла собой законченное музыкальное построение и постепенно отделилась от оперы, приобрела значение самостоятельной оркестровой пьесы.

В становлении оркестровой симфонии важную роль сыграло творчество Дж. Саммартини (1693 – 1770). Известно, что в итальянской опере XVIII века увертюра носила название "симфонии". Именно Саммартини, впервые отделив увертюру от оперы и сохранив ее трехчастное строение, превратил ее в самостоятельный жанр симфонии.

Творчество А. Вивальди (1680 – 1743), Тартини (1692 – 1770), Локателли (1693 – 1764) способствовало формированию классического цикла сонаты и концерта. В области виолончельного концерта значительную роль сыграло творчество Л. Боккерини (1743 – 1805).

Чешская инструментальная музыка. Мангеймская школа.

История. После битвы на Белой горе 1620 года чешский народ попал под зависимость австрийской династии Габсбургов. Началось тяжелое для Чехии время – время национального и политического гнета. Официально были запрещены книги на чешском языке. В литературе, в школьном преподавании насаждались латинский и немецкий языки. Католическая церковь преследовала гуситов. Тем не менее, несмотря на стремление национальных угнетателей уничтожить национальную культуру чешского народа, он сумел сохранить свои национальные традиции во всех областях культуры.

Конечно, в Чехии, как и в других странах, в XVIII веке господствовала итальянская опера. Большое место в концертной жизни Праги занимала австрийская и немецкая музыка. Но XVIII век выдвинул целую плеяду выдающихся чешских композиторов. Национально-политический гнет являлся причиной того, что многие чешские музыканты вынуждены были жить и работать а эмиграции. Выдающиеся музыканты: Ян Зеленка (1679 – 1745), Богуслав Черногорский (1684 – 1742), Франтишек Вацлав Мич (1794 – 1744). Симфонии Мича – выдающиеся образцы предклассического симфонизма.

В становлении классического симфонизма велика роль чешских мастеров, работавших в немецком городе Мангейме и создавших симфоническую школу, получившую название "Мангеймской школы". Она сложилась в 1740 – 1750-х годах, была связана с деятельность композиторов в придворной капелле Мангейма. Основатели мангеймской школы: Ян Стамиц (1717 – 1757), Францишек Рихтер (1709 – 1789). Их последователями были сыновья Яна Стамица Карел (1746 – 1801) и Антонин (1754 – 1820), а также Христиан Каннабих (1731 – 1798).

В их творчестве симфония становится четырехчастным циклом, включающим в себя менуэт. Части объединяются по принципу контраста. Для каждой части вырабатывался свой тематизм.

Первая (allegro, сонатная форма) опиралась на контраст тем. Главная партия строилась по звукам разложенных аккордов, имела героический, маршевый характер. 2/4, 4/4, мажорный лад.

Побочная партия – песенная, лирическая, часто пасторального характера. Один из самых любимых оборотов – мотив "вздоха".

Вторая часть, медленная, контрастировала с первой. В ней раскрывался один образ – нежный, лирический или скорбный. Похож по тематизму на арию lamento. ¾.

В качестве третьей части они использовали менуэт.

Четвертая же получила значение финала. Она сочетала черты веселых финалов оперы buffa и жиги. Отсутствие контрастов, оживленное движение.

Немецкая инструментальная музыка.

В немецкой инструментальной музыке второй половины XVIII века в становлении сонатно-симфонического цикла важнейшую роль сыграло творчество сыновей И. С. Баха. В их творчестве классический стиль еще не установился. У каждого из них были свои искания, эксперименты. Но в подготовку и формирование венского классического стиля они внесли важный вклад.

Наиболее талантливый из всех сыновей Баха, Вильгельм Фридеман Бах (1710 – 1784), писал произведения для клавира и органа. По своему стилю они приближаются к стилю И. С. Баха.

Наибольшее историческое значение имеют клавирные сонаты Филиппа Эммануила Баха (1714 – 1788). Создавая свои клавирные сонаты на протяжении всей своей жизни, Ф. Э. Бах развивал трехчастный цикл. Обычно подвижным крайним частям контрастирует медленная лирическая средняя часть. Но иногда его сонаты заканчивались медленной частью. В ряде сонат первая часть представляет собой развитое сонатное allegro, в других же сонатах она является импровизационной фантазией или токкатой. Его сонаты изучал Гайдн, влияние Ф. Э. Баха заметно в ранних сонатах Бетховена.

Младший сын Иоганн Христиан Бах испытал влияние итальянской музыки, это проявилось во всех его жанрах, в том числе и в жанрах инструментальной музыки. Фактура прозрачна, форма уравновешенна.

Инструментальная музыка Австрии.

Австрия XVIII века представляла собой феодально-абсолютистскую монархию Габсбургов, в состав которой входили различные земли: Венгрия, Чехия, Моравия, Словакия, Хорватия, Славония, Босния, Герцеговина, часть Италии и др. Эту империю называли "лоскутной" империей.

Вена становится центром многонациональной культуры. Сюда съезжались все известные композиторы: Сальери, Порпора, Чимариза, Бенда, Масливичек, Умлауф.

Они создавали инструментальные произведения, представляющие собой циклы разнохарактерных пьес, включающих танцевальные и нетанцевальные номера. Количество частей в цикле свободно менялось.

В 1740 – 1750-х годах бытовая музыка проникает в концертные жанры. От этих форм инструментальной музыки (серенады, дивертисменты, кассации) начала свое развитие ранняя венская симфония.

Во второй половине XVIII века выдвинулась еще одна симфоническая школа – **французская.** Ее представителем был Франсуа Жозеф Госсек (1734 – 1829). Его симфонический цикл напоминает четырехчастную симфонию мангеймцев. Он вносит в симфонию красочность. Ввел в оркестр кларнеты. Свободно использует валторны.

В 1760-х годах во Франции развивается творчество Иоганна Шоберта. Он прославился своими камерно-инструментальными ансамблями, в которых ведущая роль принадлежала клавиру.

Раздел 8. Основные художественные принципы венской классической школы. Творчество Й.Гайдна

Й. Гайдн (1732 - 1809)– основоположник классической симфонии. Эволюция симфонического творчества.

Значение. В истории мировой музыки Гайдн предстает как создатель классической симфонии, классического квартета, сонаты, оркестра.

Гайдн создавал симфонии с 1759 до 1795 годы (более 100). Его симфоническое творчество предстает как история формирования жанра. Первые симфонии относятся к периоду становления европейского симфонизма, они явились важным звеном в процессе формирования классического стиля венской школы. Поздние симфонии Гайдна были написаны, кагда уже существовали все симфонии Моцарта, и Бетховен вырабатывал принципы симфонического мышления. Поздние симфонии Гайдна демонстрируют зрелый классический симфонизм.

Эволюция симфонического творчества.

Работу Гайдна над симфониями можно разделить на 4 периода.

Первый период (конец 1750-х – 60-е гг.). Ранние симфонии Гайдна еще ничем не отличались от камерной музыки, и представляют собой развлекательные бытовые жанры. В них шли поиски образности, тематизма композиции, оркестрового состава.

В этих симфониях Гайдн часто обращался к программе. Симфонии №№6, 7, 8 даны названия «Утро», «Полдень», «Вечер» (1961).

Программный замысел, сам характер программы (живописность, изобразительность, мир природы) для Гайдна не случайно (оратория «Времена года»). В этом же проявилась связь Гайдна с художественной традицией XVIII века: Вивальди («Времена года»), музыкой французских клавесинистов. Одновременно это и взгляд в будущее, к Бетховену с его симфонией №6 «Пасторальной».

Второй период (первая половина 1770-х годов). Лишь в 1770-е годы появились произведения, выражающие более глубокий мир образов («Траурная симфония», «Прощальная симфония»). Постепенно его симфонии насыщаются более глубоким драматическим содержанием. В симфониях происходит процесс преодоления сюитности. 4 части симфонии, различные по своему характеру, являются разными этапами в развитии единого круга образов.

Важным этапом эволюции творчества Гайдна стали минорные симфонии 1770-х годов. Среди них выделяется «Траурная» (№44, ми минор, 1772) – лирическая напряженность, интонации секундовых вздохов – путь к симфонии №40 Моцарта. «Прощальная» (№45, фа-диез минор, 1772) – в последней части симфонии Гайдн применил любопытный прием: музыканты поочередно заканчивают свои партии, гасят свечи, собирают инструменты и уходят. Сцена постепенно пустеет. Остаются 2 скрипача, доигрывающие мелодию при свете одной свечи. Замысел Гайдна толкуют по-разному: то романтически (прощание с жизнью), то в бытовом плане (будто Гайдн намекал князю Эстергази, что музыкантам надоело жить в имении князя, вдали от семей, им пора дать отпуск). Финал симфонии дополнен еще одной медленной частью.

В этой симфонии впервые возникает единство цикла. Появляются музыкальные связи между средним разделом первой части и менуэтом (третья часть), между 4 частью и 2 частью. Единством отмечен и тональный план цикла: fis – A – Fis – fis – fis. Романтики

восприняли симфонию как философское произведение, а ее финал как прощание с жизнью.

Третий этап (вторая половина 1770-х годов) – 6 Парижский симфоний (№82 – 87). Они праздничные, торжественные. Оркестр звучит полно и блестяще.

Гайдн пришел здесь к почти «законченному» елассическому составу оркестра (струнные, флейта, гобой, фагот, валторна, труба, литавры).

В Парижских симфониях – ясность, стремление к законченности. Они основаны на народно-жанровом материале, на танцевальных ритмах. Характерны простые мелодические интонации, ясность гармонии.

Первым частям в некоторых Парижских симфониях предшествуют медленные вступления.

«Медведь» (№82, до мажор), «Курица» (№83, соль минор), «Королева» (си-бемоль мажор, 385).

Четвертый этап – 12 Лондонских симфоний. Их 12 симфоний – 11 в мажорных тональностях, и 1 в до миноре. Таким образом, большинство произведений Гайдна выражают оптимизм, светлое и радостное ощущение жизни.

В этих симфониях появился воображаемый герой, который как будто рассказывал слушателям о своей судьбе, обо всем, что его интересовало, что он успел понять, прожив свою жизнь.

В этих симфониях оформилась структура классической симфонии. Каждая из «Лондонских» симфоний (исключение – до-минорная) начинается медленным вступлением торжественного, величественного, сосредоточенного, спокойного характера (Largo, Adagio). Во всех симфониях 4 части: Allegro, Andante, Менуэт, Финал.

Медленное вступление контрастирует с первой частью и одновременно подготавливает ее.

Первая часть – «Человек действующий». Выражение разнообразия и изменчивости жизни, нередко ее драматизма. Всегда это сонатная форма (сонатное Allegro).

Между ГП и ПП яркий образный контраст отсутствует. Они обычно носят народный песенно-танцевальный характер. Имеется лишь тональный контраст: ГП – Т, ПП – Д.

На интонациях ГП построена СП, на интонациях ПП – ЗП.

Разработка – представляет собой мотивное развитие. От ГП и ПП отделяется яркий интонационныйоборот (мотив) и подвергается тональному, тембровому, регистровому развитию. Это придает разработке динамичный и устремленный характер. Разработка обычно равна 2/3 Экспозиции, главная кульминация в последней трети формы, перед репризой.

Реприза – повтор экспозиции, иногда ГП и ПП в основной тональности.

Вторая часть – медленная. «Человек размышляющий». Музыка задумчиво-лирическая, сосредоточенного характера. Это внутренний мир человека, осмысливающего все увиденное и пережитое в первой части.

Чаще сложная трехчастная и вариационная форма. Темы – народно-песенные.

Третья часть – Менуэт. «Человек отдыхающий». Но это не всегда аристократический галантный танец. Многие менуэта Гайдна имеют характер деревенского крестьянского танца с его несколько тяжеловатой поступью, неожиданными акцентами в мелодии, ритмическими сдвигами. Это создает юмористический эффект.

Четвертая часть – финал. «Человек общественный». Сфера народной танцевальной музыки, жизнерадостная, оптимистическая концепция цикла. Логическое завершение художественного замысла. Часто форма рондо, рондо-соната, сонатная форма.

Оркестр Гайдна. Его основу составляют 4 группа инструментов. Обычно парный состав: 2 флейты, й фагота, 2 валторны, 2 трубы, 2 литавры, струнный квмнтет. Не вовсех симфониях употребляются кларнеты (в пяти симфониях). Ведущую роль играет первые скрипки, они исполняют основные темы. Флейта и гобой – активно участвуют в разработке, удваивают скрипки, чередуются с ними в проведении тем. Виолончели и контрабасы играют одну и ту же басовую партию (контрабасы на октаву ниже). Поэтому в партитурах Гайдн их партии выписывает на одной строке.

Валторны и трубы подчеркивают гармонию и ритм. Их роль заметна в кульминации, тутти. Чаще исполняют фанфарные темы.

Лондонские симфонии Й. Гайдна. Симфония №103 «С тремоло литавр», ми-бемоль мажор.

Свое название «Симфония с тремоло литавр» получила благодаря первому такту, в котором звучит тремоло на тонике «ми-бемоль». Так начинается медленное унисонное вступление (Адажио) к первой части, носящее углубленно-сосредоточенный характер. Оно представляет собой завершенный период симметричного строения, в котором первое предложение движется от тонике к доминанте, а второе от Д к Т.

После небольшого развития темы вступления, звучащей в более высоком регистре, появляется параллельный до минор. Он придает вступлению сумрачный характер.

ГП – народно-танцевальный характер.

СП – строится на основе ГП, интонации вступления (изменено, быстро). Таким образом, выявляется основной принцип венского классицизма: строить произведение на основе тематического развития. Минимальное количество тем и максимальное использование всех их возможностей.

ПП – Д, по характеру не контрастирует с ГП. Она танцевальная, жизнерадостная, веселая, грациозная. Экспозиция завершенная, утверждается Д тональность.

Разработка строится на развитии ГП (полифоническое). В разработке звучит преобразованная тема вступления. Заключительный раздел разработки строится на развитии ПП.

Таким образом, в разработке использованы все 3 темы.

Реприза несколько сокращена по сравнению с Экспозицией. В ней пропцщена СП. Срузу после ГП вступает ПП в основной тональности. Тема вступления появляется в коде, где сначала звучит в основном виде (Адажил, тремоло), а затем как в СП вЭкспозиции, но уже в основной тональности.

Третья часть (Анданте, до минор) представляет собой двойные вариации на 2 темы. Первая тема заимствована Гайдном из хорватской народной песни (ув. 2). Вторая тема – родственная первой теме. В том же темпе, та же ч. 4.

Строение: АВАВАВ Кода

В процессе происходит взаимовлияние, взаимодействие тем.

Первая тема – песенная, меланхоличная, сумрачная (хорватская) становится чеканным, воинственным маршем.

Вторая тема – энергичный марш приобретает изысканно-грациозный характер.

Кода – развивающего типа.

Третья часть – менуэт. Ми-бемоль мажор. Народный менуэт. Угловатая тема наполнена широкими ходами «прыжками» на септиму, квинту. Острый ритмический рисунок, с синкопами, перемечивыми акцентами.

Финал – обобщение, итог симфонии. Песенно-танцевальный характер. Радостный, оптимистический. Начинается с «золотого» хода валторны: секста – квинта - терция – квинта – секста. Форма финала рондо-соната.

Заканчивается кодой.

Оптимистическая идея.

Эта симфония отмечена признаками симфонизации. Симфонизм проявляется в общности истокой тематического материала, через единство, последовательность, взаимосвязь образного развития симфонии. Одним из проявлений симфонизма являются интонационные связи, которые существуют в симфонии между ее отдельными частями.

Тональное развитие, тональная логика, тональные связи – еще один признак симфонизации. В симфонии это ми-бемоль мажор и до минор.

Раздел 9. Творчество В.А.Моцарта и австро-немецкий оперный театр

Оперная реформа В. А. Моцарта (1756 – 1791)

Среди многообразных жанров в творчестве Моцарта опера была самым любимым. Моцарт писал оперы на протяжении почти всей творческой жизни. Ранние его оперы (опера на латинский текст «Апполон и Гиацинт», опера –buffa «Мнимая простушка» и зингшпиль «Бастиен и Бастиенна») написаны в возрасте 11 – 12 лет, опера «Митридат – царь понтийский» - в возрасте 14 лет, последняя опера «Волшебная флейта» написана в год смерти.

Наиболее значительные оперы: 2 зингшпиля «Волшебная флейта» (1791) и «Похищение из сераля» (1782), оперы-buffa «Свадьба Фигаро» (1786), «Так поступают все» (1790),драма «Дон Жуан» (1787). Всего 21 опера.

В письмах к отцу Моцарт высказывает отдельные мысли об отношении к жанру оперы. «В опере поэзия должна быть послушной дочерью музыки». Из этого становится ясно главное отличие взглядов Моцарта от взглядов Глюка, который стремился подчинять музыку драматическому действию. Однако, считая музыку основой оперы, Моцарт одновременно придавал большое значение драматическому содержанию оперы. Музыка в его зрелых операх всегда находится в полном единстве со сценическим действием. Моцарт был чрезвычайно требователен к либретто своих опер. Моцарт считал, что текст оперного либретто должен быть по возможности лаконичным. Не должно быть ничего, что затягивало бы действие.

Моцарт писал оперы в жанрах seria, buffa и зингшпиля. Не каждый из этих жанров в его оперном творчестве обновляется и обогащается путем привнесения в него элементов другого жанра и принципов симфонизма. Так, «Свадьба Фигаро» по основным жанровым признакам – опера buffa. Но партия графини из этой оперы не может быть сведена к типу буффонных персонажей. Ее ария в начале второго действия оперы заключает в себе черты «lamento», свойственные лирическим ариям оперы-seria. То же самое можно сказать и об ариях царицы Ночи из «Волшебной флейты». Отдельные элементы жанра оперы –seria получили новую жизнь, влившись в другие оперные жанры и обогатив их.

Использование различных оперных жанров и их синтез дали композитору возможность охватить в своих произведениях огромный мир сюжетов, идей и музыкальных образов. Этому способствовало и обращение к разнообразным литературным источникам. Здесь и современная, остросоциальная комедия Бомарше, и средневековая легенда о Дон-Жуане, и поэма К. М. Виланда «Оберон». Один из последних творческих замыслов был связан со сценическим воплощением «Бури» Шекспира.

Идеи опер Моцарта – философские, социальные, психологические.

Одним из высоких новаторских достижений оперной драматургии Моцарта является мастерство музыкальных характеристик действующих лиц, героев оперы. Они - не застывшие маски, а живые люди, сочетающие типические и индивидуальные черты. Из внутренний облик раскрывается постепенно на протяжении всего спектакля. Таковы Дон-Жуан, Фигаро, донна Анна, Сюзанна.

Моцарт создает рельефные музыкальные характеристики, не прибегая к лейтмотивам. Но основные действующие лица его опер наделяются характерными мелодическими, интонационными оборотами. Так, в образе Дон-Жуана подчеркивается

его любовь к жизненным наслаждениям, смелость, отвага, решительность. В образе Сюзанны – женская привлекательность, лукавство, ум, хитрость. В образе Базилио – подлость, подхалимство, коварство. Вся эта правдивость и яркая выразительность характеристик достигается сочетанием слова, сценического действия и музыкальных средств.

Трактовка арии связана с характером героя, со сценической ситуацией. Это может быть ария – «Портрет» героя или ария-«Действия» (первая ария Сюзанны). Иногда в ней дается косвенная характеристика другого персонажа (ария Лепорелло «со списком» - портрет Дон-Жуана).

Нередко арии предшествует психологически выразительный аккомпанированный речитатив. И даже традиционные для оперы-buffa речитативы Моцарт стремится насытить драматизмом.

Характеристики героев сохраняют свое значение не только в сольных номерах и в дуэтах, Нои в некоторых больших ансамблях. В интродукции из первого действия и секстете из второго действия оперы «Дон-Жуан» каждый участник выделяется благодаря присущему его образу интонационному комплексу.

Композиционная структура опер Моцарта. В опере XVIII века сложилась традиция: опера заключала в себе ряд самостоятельных законченных номеров (арий, дуэтов. Ансамблей), объединенных либо речитативами (итальянская опера-seria и buffa), либо разговорными диалогами (французская комическая опера, немецкий и австрийский зингшпиль). Каждое действие оперы заканчивалось большим финалом, представлявшим собой развернутую ансамблевую сцену с участием всех или почти всех действующих лиц. Этой же традиции придерживался и Моцарт. Но он был далек от стандарта в расположении номеров оперы. Последнее у него всегда обусловлено ходом живого драматического действия, а не застывшей схемой. Так. «Свадьба Фигаро» начинается двумя дуэтами Сюзанны и Фигаро, следующими друг за другом. Два дуэта подряд, к тому же исполняемые одними и теми же героями – это было явным нарушением существовавших канонов, но это требовалось ходом драматического действия. Дон-Жуан поет свою первую арию не при первом выходе (как это обычно бывало в партиях главных героев оперы), а перед финалом первого действия, когда его сценический и музыкальный образ уже определился. Все эти отступления были продиктованы оперным замыслом композитора. Моцарт требовал от оперы действия, заботился о том, чтобы его герои не застывали на сцене в ожидании очередной арии. С этим связано его новаторство в области оперной формы. В ряде случаев Моцарт сочетает законченность отдельных номеров со сквозным развитием сцены. Так, в «Дон-Жуане» увертюра переходит в интродукцию первого действия, которая в свою очередь объединяется с речитативом.

Ансамбли чаще имеют сквозное развитие. Это свободно построенные сцены. Например. Финалы опер «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан». Такие ансамбли являются наиболее напряженными сценами в опере, в которых интрига достигает кульминации, остроты.

Не меньшее значение придает Моцарт и партии оркестра. Она развита, богата инструментально-тембровой выразительностью. Оркестр принимает активное участие и в создании музыкальных характеристик героев, и в обрисовке сценической ситуации, эмоционального состояния, а иногда – и в проведении через всю оперу «сквозной» симфонической идеи произведения («Дон-Жуан»). Концентрация симфонической выразительности, раскрытие центральной темы, индивидуального облика оперы происходит в увертюре.

Музыкально-стилистическая основа опер Моцарта строится на традициях веской классической музыки.

«Свадьба Фигаро»

Это первая реформаторская опера Моцарта. В ней впервые воплотились реалистические оперные идеи Моцарта.

История создания. «Свадьба Фигаро» была создана в 1785 – 1786 годах по второй части знаменитой трилогии П. Бомарше «Женитьба Фигаро». Это произведение было запрещено в Вене цензурой. Своим злободневным характером опера вызвала резко отрицательную реакцию монархических кругов. В образе Фигаро воплотился идеал нового героя, героя из народа, представителя «третьего сословия». Драматург и композитор противопоставили высокие человеческие качества слуги самодурству аристократа. Либретто написал поэт Лоренцо де Понте. Кое-что необходимо было сократить. Сатиричность комедии в либретто сглажена, но главное сохранено: борьба Фигаро за свои права. Как и комедия, опера убеждает в превосходстве слуг над господином.

Хотя композитор сохранил черты характера каждого героя, но он поэтизировал их. Герои обрели чисто моцартовскую одухотворенность.

Опера Моцарта заключает в себе социальную идею, направленную против феодальных порядков.

Сюжет.

1 действе. В доме графа Альмавивы готовится свадьба его камердинера Фигаро, который когда-то помог ему жениться на графине Розине (сюжет «Севильского цирюльника»), и камеристки графини – Сюзанны. Действие начинается в одной из комнат замка Альмавивы, которую Граф решил отдать молодоженам. Фигаро обмеряет комнату, а Сюзанна, прихорашиваясь, кокетничает в новой шляпке (№1). Но затем выясняется, что Граф, давно охладевший к своей супруге, ухаживает за Сюзанной (№2). Находчивый Фигаро решает «подыграть» барину и провести его (№3). Однако счастью влюбленных стремится помешать не только Граф, но и старая ключница Графа Марцелина вместе со своими сообщниками – ловким дельцом доктором Бартоло и старым сплетником учителем музыки Базилио.

Когда-то Фигаро взял у Марцелины в долг деньги и опрометчиво пообещал либо выплатить их, либо жениться на Марцелине. Вместе с Бортоло она замышляет новую интригу против Фигаро. Доктор, которому Фигаро в свое время помешал жениться на Розине, клянется ему отомстить (№4), а Марцелина вступает в язвительную перепалку со своей соперницей Сюзанной (№5).

После ухода Бартоло и Марцелины к сюзане приходит крестник Графини юный паж Керубино, влюбленный во всех женщин замка. В пылких восторженных выражениях он повествует Сюзане о переполняющем его чувстве любви (№6), но в этот момент за дверью слышится голос Графа. В то время как Керубино прячется за кресло, а Граф начинает ухаживать за Сюзанной, появляется с новыми сплетнями Базилио. Он говорит о том, что Керубино неравнодушен к Графине. Разгневанный граф, занявший место керубино за креслом (в то время как паж спрятался в кресле), выходит из своего укрытия. Базилио подобострастно извиняется, а Сюзанна, чем-то накрывшая Керубино, очень взволнована. Но все же Граф обнаруживает пажа (№7) и приказывает ему немедленно отправляться в полк. Появляется Фигаро с крестьянами и просит поскорее начать

свадьбу (№8). Он подтрунивает над Керубино, который должен расстаться со своей изнеженной жизнью и стать настоящим солдатом (№9).

2 действие. Графиня жалуется на свою горькую участь (№10). Вместе с пришедшими к ней Сюзанной и Фигаро она задумывает, как проучить графа. Фигаро решает написать ему донос, чтобы пробудить ревность к Графине. Сюзанна же должна назначить Графу свиданье, на которое вместо нее придет наряженный в женское платье Керубино. Графиня будет при этом присутствовать, а Граф окажется посрамленным. Появляется Керубино, который поет Графине свой пылкий романс (№11), а Сюзанна начинает делать ему женскую прическу (№12).

В то время как она уходит за платьем для Керубино, за дверью слышится голос Графа, и паж быстро прячется в соседней комнате. Граф уже получил донос Фигаро, и у него возникают ревнивые подозрения. Графиня уверяет его, что в соседней комнате находится Сюзанна, но разгневанный Граф решает взломать дверь и отправляется вместе с супругой за орудиями взлома. Все это видит вернувшаяся Сюзанна (№13). Она, выпуская Керубино, который решается ради чести Графини выпрыгнуть из окна в сад, а сама занимает его место (№14).

Когда Граф возвращается, Графиня не выдерживает и признается, что в комнате спрятан Керубино. Возмущению Графа нет предела, но каково же изумление обоих супругов, когда из соседней комнаты появляется Сюзанна. Графу ничего не остается, как просить у Графини прощения. В этот момент появляется Фигаро, который призывает начать свадьбу. Граф укоряет его за разоблаченный «донос», но в этот момент все вновь усложняется из-за прихода садовника Антонио, дяди Сюзанны. Он жалуется Графу на то, что из окна выпрыгнул какой-то мужчина и сломал цветы на клумбе. Чтобы выпутаться, Фигаро приходится сказать, что это выпрыгнул он, якобы спасаясь от гнева Графа за донос. Новая трудность возникает, когда Антонио передает Графу бумагу, оброненную беглецом. Графиня и Сюзанна подсказывают Фигаро, что это приказ Керубино о назначении в полк, на котором недоставало печать. Так Фигаро удается провести Графа. Казалось, уже ничто не может помешать свадьбе, но в это время появляются со своими претензиями Марцелина, Бартоло и Базилио. Вместо свадьбы Граф назначает суд над Фигаро.

3 действие. Размышляя в зале замка, полный ревнивых подозрений, Граф решает проверить, действительно ли Керубино уехал в полк. Появившаяся Сюзанна по просьбе Графини притворно соглашается на свидание с Графом. От этого во многом зависит, состоится ли ее свадьба (№16). Неосторожно Сюзанна бросает Фигаро реплику, что уже выиграла дело. Это слышит Граф, у которого вновь разгорается ревность и желание отомстить Фигаро (№17).

Суд решает дело в пользу Марцелины, но находчивый Фигаро говорит, что должен посоветоваться о свадьбе со своими потерянными родителями. На его руке есть метка, по которой Марцелина узнает в Фигаро своего похищенного в детстве сына, а его отцом оказывается Бартоло, когда-то ухаживавший за Марцелиной. В разгар всеобщей радости появляется Сюзанна, которая пришла, чтобы уплатить сопернице долг Фигаро из своего приданого. Но, видя, как он целует Марцелину, она дает ему пощечину за измену. Недоразумение быстро разъясняется, и уже ничто не может помешать отпраздновать в замке две свадьбы – Фигаро и Сюзанны, Марцелины и Бартоло (№18).

Графиня вновь тоскует о прошедшем счастье (№19). Она поджидает Сюзанну, чтобы ввести ее в подробности своего плана разоблачения Графа, и диктует письмо, в котором

Сюзанна назначает ему свидание. Но пойти на него должна в платье Сюзанны Графиня (№20).

Появившиеся крестьянские девушки прославляют свою госпожу (№21). Среди них прячется и, переодетый в женское платье дочкой садовника Барбариной, Керубино. Однако Антонио и Граф разоблачают его. Раскрывается и история с «прыжком» Фигаро. Завершается все действие торжественным свадебным шествием, прославлением Графа и новобрачных (№22, №23). Во время этой церемонии Барбарина передает Графу записку Сюзанны о свидании. Все это видит Фигаро, но не подозревает, что записка имеет отношение к Сюзане – по просьбе Графини она участвует в новой интриге, не посвятив в нее Фигаро.

4 действие. Вечер в парке Графа. Расстроенная Барабарина ищет булавку, которой была скреплена записка к Графу. Возврат булавки служил знаком согласия (№24). Подошедший Фигаро узнает от доверчивой Барбарины о свидании и приходит в отчаяние. Марцелина успокаивает его, сетуя на незавидную женскую участь (№25). Фигаро решает выследить Сюзанну и в качестве свидетелей берет Бартоло и Базилио. Базилио считает, что нужно подлаживаться под сильных мира сего и стараться во всем им угождать (№26). В волнении ожидающий Сюзанну Фигаро, изливая свое отчаяние и ревность, с едкой насмешкой говорит о неверности женского сердца (№27). Посвященная Марцелиной в план Фигаро Сюзанна, переодетая в платье Графини, нарочно его поддразнивает, делая вид, что с нетерпением ожидает возлюбленного. Атмосфера прекрасной природы, очарование ночи словно сливаются с атмосферой любовного свидания (№28).

Вместе с Сюзанной появляется и переодетая в ее платье Графиня. Не заметивший подмены Керубино начинает ухаживать за Графиней, принимая ее за Сюзанну (с этого момента начинается финал - №29). Видя это, подошедший Граф дает Керубино пощечину, которая достается стремящемуся увидеть все поближе Фигаро. Граф пытается увести подальше мнимую Сюзанну, но Фигаро вспугивает его. Теперь он окончательно убедился в неверности своей возлюбленной и, желая отомстить Графу, решает поухаживать за графиней, так как тоже не заметил обмана. Но вскоре он по голосу узнал Сюзанну, которая пришла в возмущение от «измены» супруга. Появившийся Граф застает их на месте «преступления» и сзывает быть свидетелями всех слуг. Когда подмена обнаруживается и Граф оказывается посрамленным, ему ничего не остается, как просить прощения у Графини. Так благодаря уму и находчивости слуг удается наказать самовлюбленного барина. Всеобщим прославлением радости и веселья завершается этот «безумный день».

Жанр. По внешним признакам опера напоминает оперу-buffa. Строение оперы: 2 действия, которые оканчиваются сольными финалами. В них происходит постепенное накопление действующих лиц, усиливается напряжение, обостряется интрига. В опере используются речитативы seco. В сюжете – переплетение интриги, запутанность, недоразумения, переодевания.

В ариях используются типичные буффонадные приемы: скороговорка, речитация, повторяющиеся звуки. Обычно такую вокальную партию исполняют комические персонажи (Бартоло). Они же имели басовые партии.

Главное действующее лицо – Фигаро – простой человек, слуга, выходец из народа. Вместе с этим музыкальный язык оперы простой, а характер народный.

Опера имеет признаки оперы seria. Это лирические арии Графини (2 д., 3 д.), Сюзанны (4 д.), ария Барабарины, ария Керубино.

По жанру оперу можно определить реалистической комедией характеров.

Сюжетная драматургия.

Характеристика действующих лиц.

Фигаро. Он веселый, жизнерадостный, энергичный. В первом дуэте обнаруживается его хозяйственность, деловитость. В каватине (№3) «если захочет барин попрыгать» проявляется его ироничность, смелость. Он надсмехается над графом.

В арии (№9) «мальчик резвый. Кудрявый, влюбленный» – его юмор, подтрунивание над Керубино.

В арии из 4 действия (№27) – его ум, наблюдательность, ирония, ревность. «Мужья, откройте очи!».

Музыкальная характеристика – энергичная ритмика, танцевальность, маршевость, мелодия проста, присутствуют народные интонации.

Сюзанна. Образ Сюзанны раскрывается постепенно – сначала в ансамблях. В первом дуэте с Фигаро ее кокетливость, грациозные, женственные певучие обороты. Гибкая, пластичная мелодия.

В терцете проявляется ее смекалка, предприимчивость, актерское мастерство, находчивость.

В секстете – ярость, негодование, она дает пощечину Фигаро.

Во 2 действии Ария Сюзанны (№12) – это ария-действие, ария-игра, возникающая в тот момент, когда Сюзанна переодевает Керубино в женское платье. «Колена преклоните вы! Смотрите на меня!» - шутливые приказания.

Ария Сюзанны из 4 действия «Приди, мой милый друг, в мои объятья» - поэтичны образ, лирический, нежный.

Керубино – юный паж (в переводе с итальянского означает «херувим»). Он находится в том сложном, «переломном» возрасте, когда человек переполнен энергией, смутными, до конца не осознанными желаниями, потребностью любить. Он готов объясняться в своих чувствах всем женщинам замка. Эта постоянная жажда любви, лирическое волнение придают образу Керубино неповторимое обаяние.

Ария (№6) – это первая лирическая ария произведения – важный драматургический момент. Воплощение переживаний, волнений, взволнованности. «Рассказать, объяснить не могу я». Как монолог.

Ария (№11) из 2 действия. В духе бытового романса, который Керубино сочинил для Графини. Песенность, томление. «Сердце волнует жаркая кровь».

Граф

Графиня – образ благородный, нежный, красивый, несколько пассивный. Ария 2 действия – лирический образ, изысканный, изящный, утонченный. «Бог любви, сжалься и внемли воплям горьким соей души».

Вторая ария Графини из 3 действия (№19) – представляет большую драматическую сцену. Ее возбужденность, нетерпеливость ожидания Сюзанны, которую она хочет посвятить в новый план. «Ах, куда же ты закатилось, солнце светлой былой любви».

Опера «Дон Жуан» Моцарта

Дон Жуан – баритон

Командор – бас

Донна Анна, его дочь – сопрано

Дон Оттавио, жених донны Анны – тенор

Донна Эльвира – сопрано

Лепорелло, слуга Дон Жуана – бас
Церлина – сопрано
Мазетто – бас
Действие происходит в Испании, после 1600 года.
История создания.

В основе сюжета лежит легенда о Дон-Жуане, дерзском искателе приключений, смелом и ловком соблазнителе жензин. Возникшая в Испании в эпоху средневековья, эта легенда приобрела широкую известность во многих европейских странах. Сюжет был впервые обработан испанским драматургом Тирсо де Молина (1571 – 1648), впоследствии привлекшим многих писателей, в том числе Мольера и Гольдони. В 19 веке к образу Дон Жуана обращаются Байрон, Гофман, Пушкин, Мериме и др. неоднократно использовали этот сюжет и музыканты. Например, Глюк написал балет «Дон Жуан». В этих произведениях образ Дон-Жуана получил разную трактовку. В некоторых из них, имеющих религиозно-поучительную окраску, Дон-Жуан охарактеризован как преступный, грубый сластолюбец, получающий заслуженное возмездие. Но нередко в его образе подчеркивались иные, привлекательные черты - бесстрашие, чувство чести, остроумие, вечные поиски идеала, смелый бунт против обветшалых норм морали.

После огромного успеха «Свадьбы Фигаро» в Праге Моцарт получил от пражского театра заказ на новую оперу. Выбор композитора пал на сюжет «Дон-Жуана».

К сочинению музыки он приступил в мае 1787 года, премьера состоялась в Праге 29 октября того же года. Для венской постановки (7 мая 1788 года) в музыку оперы автором были внесены некоторые изменения. Либретто, написанное Л. да Понте (1749-1838) на итальянском языке, выдержано в комедийном плане. Однако музыка Моцарта выводит оперу за рамки комедии. Композитор создал замечательно глубокое произведение, полное больших страстей и острых столкновений характеров.

Дон-Жуан Моцарта - образ сложный, многогранный. Осуждая своего героя на гибель, композитор в то же время поэтизирует, облагораживает его облик: моцартовский Дон-Жуан отважен, обаятелен, полон беспредельной жизненной энергии. Остальные персонажи оперы - не разлучный спутник Дон-Жуана Лепарелло, одновременно и восхищающийся своим барином и порицающий его, гордая донна Анна, страстная донна Эльвира, кокетливая Церлина, Оттавио, Мазетто - занимают подчиненное положение. Их поступки, мысли и чувства связаны с действиями Дон-Жуана.

СЮЖЕТ

Ночь. Ворчливый Лепорелло жалуется на жизнь: похождения Дон-Жуана доставляют верному слуге немало беспокойства. Вот и сейчас он вынужден ждать на улице своего господина, прокравшегося к донне Анне. Но на этот раз Дон-Жуана постигла неудача. К ужасу перепуганного Лепорелло донна Анна подняла шум и удерживает пытающегося бежать соблазнителя. Она не узнала обидчика - его лицо закрыто. Отец донны Анны - старый командор - вызывает Дон-Жуана на поединок и тут же падает, сраженный его шпагой.

Дон-Жуан скоро забыл о кровавых событиях этой ночи ~ он стремится к новым приключениям. Он готов последовать за прекрасной незнакомкой, но с разочарованием узнает в ней давно покинутую им донну Эльвиру. Дон-Жуан никогда не возвращается к прошлому. Страдания Эльвиры, терзаемой чувствами любви и мести, вызывают у него лишь досаду. Лепорелло пытается утешить обманутую. Он рассказывает ей о своем

господине, его неутолимой жажде наслаждений, показывает список обольщенных им красавиц, в котором одних только «испанок тысячи три».

Проходит веселая праздничная процессия. Это крестьяне Мазетто и Церлина празднуют свою свадьбу. Молоденькая новобрачная приглянулась Дон-Жуану. Ласковыми словами и обещаниями он пытается увлечь Церлину. Обаяние блестящего кавалера велико, девушка начинает колебаться, она готова уступить его настояниям. Внезапное появление Эльвиры, а затем Анны и ее жениха дона Оттавио расстраивает планы соблазнителя. С ужасом узнает Анна убийцу своего отца; она призывает Оттавио к мести.

Зал в замке Дон-Жуана. Веселый праздник в разгаре. Безудержно весел беспечный Дон-Жуан, праздник сулит ему много развлечений. Гости танцуют. Среди них Эльвира, Анна и Оттавио в масках, проникшие сюда, чтобы отомстить Дон-Жуану. Танцуя с Церлиной, Дон-Жуан незаметно увлекает ее из зала. Внезапно праздничное веселье нарушается - раздаются крики Церлины, молящей о помощи. Возмущение охватывает присутствующих. Дон-Жуан и Лепорелло вынуждены бежать.

Дон-Жуан хочет пробраться в дом Эльвиры. Внимание неутомимого искателя приключений привлекла ее камеристка, но его планам мешает присутствие прежней возлюбленной. Поменявшись платьем со своим слугой, Дон-Жуан поет серенаду под окном Эльвиры, клянется в любви. Обманутая Эльвира попадает в объятия переодетого Лепорелло, которого она принимает за господина. Неузнанный же Дон-Жуан встречает Мазетто, вместе с крестьянами разыскивающего оскорбителя Церлины. Ловкий обманщик направляет преследователей в разные стороны и, избив Мазетто, скрывается. Подоспевшая Церлина нежно утешает своего жениха. В это время мстители, встретив Лепорелло, принимают его за ненавистного им Дон-Жуана. На бедного слугу обрушивается их гнев, его ждет жестокое наказание. В страхе Лепорелло открывает свое имя и убегает.

Господин и слуга встречаются ночью на кладбище. Дон-Жуан с беспечным смехом рассказывает о своих новых похождениях. Его рассказ прерывается грозным возгласом статуи убитого командора. Дон-Жуан приглашает статую к себе на ужин.

Зал в замке Дон-Жуана. Эльвира умоляет Дон-Жуана оставить порочный путь, напоминая о страшном возмездии. Внезапно раздаются тяжелые шаги статуи командора. Минуты Дон-Жуана сочтены, но без страха идет он навстречу гибели. «Нет», - гордо отвечает он на требование командора покаяться. Слышатся страшные удары грома, сверкает молния. Командор увлекает Дон-Жуана в бездну. Жажда мести приводит сюда оскорбленных Анну и Оттавио, Церлину и Мазетто, но они находят лишь дрожащего от страха Лепорелло, который рассказывает им о случившемся. Мстители торжествуют - наконец-то Дон-Жуан понес заслуженную кару.

МУЗЫКА

Моцарт назвал свою оперу «dramma giocosa», что означает «веселая драма», или, в свободном переводе, трагикомедия. Название это подчеркивает своеобразие произведения, в котором сплетаются трагическое и комическое, возвышенное и бытовое. Эта особенность придает опере большую жизненную правдивость. Мастер музыкально-психологической характеристики, Моцарт ярко и выразительно рисует в ариях чувства своих героев, а их взаимоотношения, порой тонкие и сложные, раскрывает в многочисленных ансамблях. Драматургия оперы строится на сопоставлении противоположных начал радости, света и рокового возмездия, бурлящего потока жизни и холода смерти, воплощенных в образах Дон-Жуана и командора.

На контрасте мрачного, трагического вступления и брызжущей весельем следующей за ним части основана увертюра.

В первом акте - быстрое чередование различных эпизодов. Небольшая шутливо-грубоватая ария Лепорелло «День и ночь изволь служить» рисует образ этого комического персонажа. В музыке драматического терцета одновременно воплощены тяжелое раздумье Дон-Жуана, прерывистая речь умирающего командора, испуг Лепарелло. Бурной, страстной, взволнованностью насыщена ария оскорбленной Эльвиры «Где он, узнать решила».

В обращенной к Эльвире арии Леларелло «Вот извольте» комическая скороговорка сменяется плавным, нежно вкрадчивым менуэтам, пародирующим обольстительные речи Дон-Жуана. Красота мелодики и выразительность отличают дуэт Дон-Жуана и Церлины «Ручку мне дашь сваю ты»; мягкая, обволакивающая чувственной прелестью речь Дон-Жуана звучит все настойчивее, в та время как все более робкими становятся музыкальные фразы колеблющейся Церлины. Возвышенно-благородный склад души донны Анны раскрывается в арии «Теперь нам известно».

Развитие второго акта связано с непрерывным нарастанием напряжения. Ария Дон-Жуана «Чтобы кипела кровь горячее» впечатляет блеском и жизнерадостностью; танцевальное движение, четкие контуры легкой стремительной мелодии передают кипучее веселье, охватившее Дон-Жуана, его страстную любовь к жизни. Ария наивной и лукавой Церлины «Ну, прибей меня, Мазетто» пленяет изяществам мелодики. Центральный эпизод акта - сцена бала, где голоса действующих лиц сочетаются с одновременным звучанием трех инструментальных ансамблей, играющих менуэт, контрданс и лендлер. В большом секстете, завершающем акт, гневному напору голосов мстителей отвечают короткие реплики смущенных Дон-Жуана и Лепорелло.

Третий акт распадается на две части. В первой преобладают комические, бытовые эпизоды; во второй обнажаются контрасты, усиливается трагический план «веселой драмы». Терцет Эльвиры, Дон-Жуана и Лепорелло замечателен широтой мелодического дыхания вокальных партий и оркестрового сопровождения. Простая и плавная песенная мелодия лежит в основе серенады Дон-Жуана, которую он поет под аккомпанемент мандолины.

Секстет (мстители и Лепорелло) - развернутая сцена, полная движения и выпуклых контрастов. В сцене на кладбище грозные возгласы командора вторгаются в беззаботную речь Дон-Жуана и торопливую скороговорку перепуганного Лепорелло, создавая ощущение беспокойства, близости развязки. Радостное настроение Дон-Жуана в начале последней картины подчеркивает исполняемые сценическим оркестром отрывки из модных во времена Моцарта опер, в том числе и из «Свадьбы Фигаро».

Эпизод появления статуи командора вносит в музыку мрачный колорит; зловещая бесстрастность его фраз оттеняется грозным звучанием тромбона. В светлых тонах выдержан заключающий оперу секстет.

ВОЛШЕБНАЯ ФЛЕЙТА

Опера в двух актах, Либретто Э. Шиканедера

Действующие ЛИЦА:

Зарастро - бас

Тамино, принц - тенор

Царица ночи – сопрано

Памина, ее дочь - сопрано

Папагено, птицелов- баритон .

Папагена, его возлюбленная - сопрано
Моностатос, мавр - тенор
Два жреца – тенор и бас .
Три дамы, феи Царицы ночи,три волшебных мальчика, два воина в латах, оратор, жрецы, рабы, свита и проч.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Либретто «Волшебной флейты» Моцарту предложил в марте 1791 года его давний приятель, антрепренер однога из театров венского предместья Эммануэль Шиканедер (1751-1812). Сюжет он почерпнул в сказке Виланда (1733-1813) «Лулу» из сборника фантастических поэм «Джиннистан, или Избранные сказки про фей и духов» (1786-1789). Шиканедер обработал этот сюжет в духе популярных в то время народных феерий, полных экзотических Чудес. В его либретто фигурируют Мудрец Зарастро, появляющийся в колеснице, запряженной львами, мстительная Царица ночи, феи, волшебные мальчики и дикари, масонские испытания в египетской пирамиде и таинственные превращения.

В этот наивный сюжет Моцарт вложил, однако, серьезную морально-философскую идею, свои самые глубокие, заветные мысли. Многое впитавший из философии просветительства, он вдохновлялся идеалами равенства, братства людей, верой в изначальность добра, возможнасть нравственного совершенствования человека, в конечное торжество света и разума.

Гуманистические идеалы этой оперы носят характер наивной утопии, что была характерна для прогрессивных воззрений конца XVIII века. Но *кроме того,* они облечены таинственностью и мистической символикой, связанными с идеями и ритуалами общества масонов, ордена «вольных каменщиков», членами которого были как Моцарт, так и Шиканедер. Эта общество объединяла многих передовых людей Австрии, стремилось распространять просвещение, бороться с суевериями, пережитками средневековья, влиянием католицизма. Достаточно сказать, что французская буржуазная революция 1789 года в аристократических кругах объяснялась «масонским заговором», а в 1794 году австрийский император Леопольд II запретил деятельность масонских лож.

В трактовке Моцарта социальная утопия и фантастика перемешались с юмором, меткими жизненными наблюдениями, сочными бытовыми штрихами. Фантастические персонажи обрели характеры реальных людей. Злобная и мстительная Царица ночи оказалась деспотически упрямой и коварнай женщиной. Три феи из ее свиты - дамами полусвета, словоохотливыми, вздорными, игриво-чувственными. Дикарь-птицелов Папагено - симпатичным обывателем, любопытным, трусливым и болтливым весельчаком, мечтающим лишь о бутылке вина и маленьком семейном счастье. *Самый* идеальный образ - Зарастро, олицетворение разума, добра, гармонии. Между его солнечным царством и царством ночи мечется Тамино, человек, ищущий истину и приходящий к ней через ряд испытаний.

Так воплощена оптимистическая идея последней оперы Моцарта, его любимейшего создания. Премьера оперы состоялась 30 сентября 1791 года под управлением композитора за два с небольшим месяца до его смерти.

СЮЖЕТ

В Пустынной гористой местности чудовищная змея преследует принца Тамино. В последний раз воззвав о помощи, он падает без *чувств.* В этот миг из-за

скалы выступают три дамы в черных одеяниях и рассекают змею на три части. Красота принца поражает их. Каждая мечтает о еголюбви, и никто не хочет идти к Царице ночи, чтобы сообщить о случившемся. После долгого спора они решают идти вместе. Тамино приходит в себя и слышит звуки дудочки. Его взору предстает странное существо, человек в Птичьем оперении, птицелов Папагено. Принц с горяча благодарит его, считая своим спасителем. Папагено важно принимает благодарнасть.

Возвратившись, три *дамы* наказывают его за хвастовст*во:* замыкают рот громадным замком. Они объясняют принцу, что он во владениях Царицы ночи, *котарая* в знак благоваления прислала ему портрет своей дочери, Памины, похищенной злым валшебником; если при первом взгляде на портрет Тамино почувствует любовь, его ждут почет и счастье. Покоренный красотой Памины, принц *готов* любой ценай освободить девушку. Царица нои дарит ему вошебную флейту –она поможет ему преодолеть все препятствия, а в спутники дает Папагено, который получает в подарок колокольчики, заставляющие плясать каждого, кто их услышит. В сопровождении трех волшебных мальчиков принц отправляется в путь.

Во дворце Зарастро волнение: мавр Моностатос, приставленный стеречь Памину, так усердно домогался ее любви, что бедняжка сбежала. Однако скоро она была настигнута, и вот уже мавр грубо тащит прекрасную пленницу, собираясь заковать ее в цепи. Неожиданно появляется Папагено. Он и Моностатос, ошеломленные, напуганные внешностью друг друга, бросаются опрометью в разные стороны. Любопытство, однако, оказывается сильнее страха, и птицелов возвращается к Памине. Он рассказывает о любви принца к дочери Царицы ночи, о его решении спасти ее и предлагает немедленно бежать. Перед дворцом появляются трое волшебных мальчиков, а за ними Тамино. Он хочет войти, но дорогу ему преграждает жрец. Он раскрывает обман Царицы ночи: Памину похитил не злой волшебник - в царстве Зарастро господствуют мудрость и доброта. Памину ждет счастье. Обрадованный тем, что любимая жива, Тамино начинает играть на волшебной флейте. На ее звуки откликается своей дудочкой Папагено; вместе с Паминой он приближается к храму. Но их опережает Моностатос со стражей. Он уже готов схватить беглецов, но звон колокольчиков Папагено заставляет его пуститься в пляс.Восторженные возгласы толпы возвещают о приближении Зарастро. Памина падает к его ногам, признаваясь в ослушании. Мавр приводит принца, схваченного поблизости, а когда молодые люди бросаются в объятия друг другу, грубо разлучает их. Он ждет награды за верную службу. НО Зарастро неожиданно приказывает строго наказать его. Зарастро объявляет, что пришельцы должны подвергнуться испытанию в храме.

Тамино и Папагено вступают в храм, чтобы принять посвящение в члены братства мудрых. Условия испытаний суровы: не выдержавший должен умереть, - объявляют им жрецы. Испуганный Папагено сначала наотрез отказывается, но весть о том, что в награду Зарастро даст ему жену, меняет его решение. В первом испытании пришельцы должны проявить твердость по отношению к женщине: они должны быть неуязвимы для коварства и хитрости, для любви и сострадания. Едва скрылись жреиы, объявившие это условие, как перед Тамино и Папагено возникли три дамы, феи Царицы ночи. Они угрожают путникам гибелью, уговаривают вернуться к их повелительнице. Тамино в ответ молчит. С криком «Беда, беда!» дамы исчезают. Папагено, который был готов уже поверить им, падает на землю. Жрецы приветствуют принца, выдержавшего первое испытание, но предупреждают, что остальные труднее и опаснее. Набросив на него покрывало, они уводят его с собой.

В чудесном саду, в беседке среди розовых кустов спит Памина. Моностатос с вожделением смотрит на нее. Почему бы еще раз не попробовать овладеть ею? В последнюю минуту его останавливает голос Царицы ночи. Она говорит Памине, что бессильна защитить ее от похитителя: отец Памины перед смертью передал Зарастро свой талисман, солнечный диск, который тот носит на груди. Памина должна убить Зарастро и вернуть знак солнца Царице ночи. Передав дочери кинжал, она исчезает. Моностатос, подслушавший разговор, решает воспользоваться случаем. Он берет у растерянной девушки кинжал и, угрожая разоблачением и смертью, требует ее любви. Памина отказывается, но когда мавр заносит над нею кинжал, его руку удерживает Зарастро. Он знает о всех кознях царицы, но не собирается мстить ей: его местью будет посвящение принца и его счастье с Паминой.

Широкий двор храма. Сюда жрецы привели Тамино и Папагено. Они должны хранить молчание, но Папагена разражается болтовней. Он хочет выпить, и тут же из-под земли вырастает дряхлая старуха с кувшином, которая кокетливо сообщает, что ей восемнадцать лет и что у нее есть дружок по имени Папагено. Своего имени она не успевает назвать: удар грома заставляет ее исчезнуть, а напуганный Папагено клянется молчать. Три волшебных мальчика возвращают ему колокольчики, а Тамино флейту. На звуки флейты прибежала Памина. Она изумлена, раздосадована молчанием принца, холодность возлюбленного повергает ее в отчаяние. В храме жрецы приветствуют Тамино, выдержавшего испытание. Навстречу ему Зарастро выводит Памину, разрешая влюбленным проститься перед последним иопытанием. Тамино уводят. Запоздавший Папагено хочет следовать за ним, но дорогу ему преграждает жрец: боги прощают его слабость идарят жизнь, но в круг избранных он недостоин войти. Папагено это и не нужно: он мечтает лишь о выпивке и доброй подружке. Вновь появляется старуха. Она ласкается и требует от Папагено супружеской клятвы, угрожая ему темницей. Птицелов клянется, и старуха превращается в хорошенькую дикарочку, одетую в перья. Папагено брасается к ней, но жрец удерживает *его:* он еще не достоин получить жену. Дикарочка исчезает. Папагено бежит за ней, но щемля расступается под его ногами.

Памина, терзаемая страшной мукой, бродит по саду. В ее руке кинжал. Зачем жить, если Тамино разлюбил ее? Три волшебных мальчика успокаивают ее: Тамино па-прежнему любит ее.

Воины в латах охраняют ту часть храма, куда допускаются лишь посвященные. Сюда пришел Тамино, чтабы пройти последнее испытание. Неожиданно его останавливает Памина: она хочет подвергнуться испытанию вместе с любимым. Под напев волшебной флейты они бесстрашно проходят сквозь пламя и бушующие волны. Торжественные возгласы толпы возвещают их победу.

Папагено ищет свою исчезнувшую красотку. Волшебные мальчики напоминают ему о чудесных колокольчиках. Толька раздались их звуки, как Папагена возникла перед восхищенным, ошалевшим от счастья птицеловом.

Тем вре.менем в храм посвященных под предводительством Манастатоса проникла Царица ночи со своими тремя феями. Храм должен быть разрушен, посвященные уничтажены. Но молния разбивает скипетр Царицы, ее последний талисман. При свете занимающегося дня Зарастро, жрецы и народ славят разум и любовь.

МУЗЫКА

Партитура «Волшебнай флейты» поражает исключительной простотой, отсутствием внешних эффектов, казалось бы предполагаемых сюжетом. Ее инструментальное письмо отличается сдержаннастью и чистотой. В вокальных партиях на

первом плане рельефный мелодический образ. За редким исключением мелодическим источникам служит австрийская и немецкая народная песня; отступления от нее (арии Царицы ночи) обуславлены, пародийным замыслом.

Блестяще стремительная увертюра, открываемая торжественными аккордами Зарастро, пронизана светом, ощущением полноты и гармонии чувств. Эта одна из лучших увертюр в мировой оперной литературе.

Сцена спасения Тамино в начале первого акта завершается грациозным терцетом фей Царицы ночи; их певучая скороговорка, чувствительные вздохи вносят в драматическую интродукцию сочный юмористический штрих.

Папагено музыкально охарактеризован веселой арией «Известный всем я птицелов» в духе народной танцевальной песни; после каждого куплета звучат простодушные рулады его дудочки. Ария Тамино с портретом «Такой валшебной красоты» соединяет песенные, виртуазные и реситативные элементы в живой взволнованной речи. Ария Царицы ночи «В страданьях дни мои проходят» начинается медленной величавой печальной мелодией; вторая часть арии - блестящее решительное аллегро. Квинтет (три феи, Тамина и Папагена) выпукло сопоставляет комическое мычание Папагено (с замкам на губах), сочувствующие реплики принца, порхающие фразы фей.

Во второй картине выделяется дуэт Памины и Папагено «Кто нежно о любви мечтает», написанный в форме простой куплетной песни; его бесхитростный сердечный напев приобрел на родине композитора широчайшую популярнасть.

Финал первого акта - большая сцена с хорами жрецов и рабов, ансамблями и речитативами, в центре которой ликующе светлая ария Тамино с флейтой «Как полон чар волшебный звук», и хор рабов, пляшущих пад колокольчики Папагено; акт заключается торжественным хорам.

Второй акт связан с частыми переменами места действия и содержит семь картин. Вступительный марш жрецов (оркестр) звучит приглушенно и торжественно, напоминая хорал. В первой картине величаво-вазвышенная ария Зарастро с хором, «О вы, Изида и Озирис» противопоставлен оживленный квинтет, где неумолчное щебетание фей Царицы ночи перемежается короткими репликами Тамино и Папагено, старающихся хранить молчание.

В следующей картине даны три замечательно ярких музыкальных партрета: вызывающе дерзкая ария Моностатоса «Каждый может наслаждаться», ария Царицы ночи «В груди моей пылает жажда мести», которой итальянские колоратуры придают пародийный оттенок, и спокоиная, меладически выразительная ария Зарастро «Вражда и месть нам чужды».

В начале третьей картины обращает на себя внимание воздушный с порхающими пассажами в оркестре терцет волшебных мальчиков, выдержанный в ритме изящного менуэта. Ария опечаленной Памины «Все прошло»- великолепный образец моцартовского оперного монолога, отмеченного мелодическим богатством и правдивостью декламации. В терцете взволнованным мелодическим фразам Памины и Тамино противостоит строгая речитация Зарастро. Лирическая сцена сменяется комедийной: ария Папагено «Найти подругу сердца» полна беспечности и юмора народных плясовых напевов.

Глубоко впечатляет сцена встречи волшебных мальчиков и Памины; в светлое прозрачное звучание их терцета драматически острым контрастом вторгаются реплики

Памины. Этай сценой начинается финал второго акта, пронизанный непрерывным музыкальным развитием, которым объединяются три последние картины.

В пятой картине после сурового и тревожного оркестрового вступления звучит строгий мерный хорал латников «Кто этот путь прошел»; своей архаической мелодией они сопровождают и восторженный дуэт Памины и Тамино. Следующий их дуэт «Чрез дым и пламя шли мы смело» оркестр сопровождает торжественным, словно в отдалении звучащим маршем.

Комедийная линия оперы естественно завершается дуэтом Папагено и Папагены - полным неподдельного юмора, напоминающим беззаботный птичий щебет.

Последняя картина начинается резким контрастом: зловещим маршем, приглушенным квинтетом Царицы ночи, трех ее фей и Моностатоса. Опера заключается блестящим ликующим хором «Разумная сила в борьбе победила».

Симфоническое творчество В. А. Моцарта. Симфония № 40

Симфоническое творчество В. А. Моцарта представлено следующими жанрами: Симфонии, серенады, дивертисменты, концерты для различных инструментов с оркестром. Наиболее ярким жанром симфонического творчества стала симфония.

Она сконцентрировала в себе все характерные черты стиля композитора. Он опирается на традиции Гайдна, но создает свой тип симфонии-драмы.

Моцартом написано свыше 50 симфоний, хотя в настоящее время известны чуть больше 40. Симфоническое творчество Моцарта прошло этапы развития, причем этот процесс шел в сторону углубления содержания: от развлекательного к психологическому.

Первые симфонии Моцарта возникли в 1764 – 1765 годах. По форме они представляют собой трехчастный цикл, родственный образцам И. Хр. Баха. Кроме того, связь с итальянской школой прослеживается в ведущей роли скрипки в партитуре. Как правило, в детских симфониях композитора господствует светлое, жизнерадостное настроение.

В 1767 году во время посещения Вены под воздействием гайдновской симфонии появляются первые симфонии Моцарта в четырех частях – с менуэтом, в оркестр вводятся альты.

Для своих концертных выступлений в Италии Моцарт написал свыше 20 симфоний. В 1773 – 1774 годах появилась первая вершина моцартовских симфоний – до мажор, соль минор, ля мажор. Эти симфонии отразили наступление нового, более зрелого этапа в симфоническом творчестве композитора, процесс индивидуализации стиля композитора. Симфония соль минор первой среди симфоний Моцарта раскрыла психологическую драму. Именно она подготовила появление симфоний 1788 года.

Достигнув столь высокого творческого взлета, композитор надолго расстается с симфоническим жанром, возвращаясь к нему лишь эпизодически. В этот период Моцарт обращается к другим инструментальным жанрам – концерту, бытовой оркестровой музыке. Они оказала сильное воздействие на симфонию Моцарта. Через них закреплялась связь с народными истоками, оттачивалось колористическое мастерство композитора.

Много бытовой музыки написано в Зальцбурге и Вене.

Одним из самых любимых жанров были серенады, дивертисменты, кассации. В 1787 году Моцарт создал «Маленькую ночную серенаду» для струнного оркестра, своего рода маленькую четырехчастную симфонию, в которой характерные черты бытовой музыки

(опора на фольклорные истоки, шутливость, легкость) сочетались с лиризмом и изяществом, совершенством формы.

Очень важным моментом в развитии моцартовской симфонии стало близкое знакомство композитора с творчеством мангеймских и французских мастеров: выразительность исполнительской манеры, мастерство инструментовки, широта симфонического развития, расширение оркестра, введение кларнетов. Все эти черты отразились на замысле «Парижской» симфонии Моцарта.

Лучшее из того, что было создано Моцартом в области симфонии – это последние пять симфоний, написанные в 1780-е годы. Уже в до-мажорной «Линцской» и ре-мажорной «Пражской» отчетливо видны черты нового. Укрупнение масштабов, монументализация формы, введение медленных вступлений, углубление драматургических контрастов, более тонкая и красочная оркестровка.

Симфонии 1788 года – симфония ми бемоль мажор (№39), соль минор (№40), до мажор (№41). Исполнительская судьба их сложилась драматически. За единственным исключением (симфония соль минор), они не прозвучали и не были опубликованы при жизни Моцарта. Каждая их этих симфоний обладает неповторимым обликом. Симфонии 1788 года впервые раскрыли возможности симфонии как жанра. Они отличаются контрастами, интенсивным развитием. Главное, что отличает симфонии Моцарта от симфоний Гайдна – это психологизм, драматизм, контрастность, моцартовская мелодичность. № 39 – лирико-жанровая симфония, №40 – лирико-драматическая, №41 – героико-эпическая.

Симфония № 40, соль минор

Эта симфония представляет собой симфонию-драму. В ней раскрыт взволнованный душевный мир человека. Она отличается единством лирического настроения, задушевностью, исповедальностью тона. Этим объясняется отсутствие в партитуре трубы и литавр. Состав оркестра: 1 флейта, 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны, I, II скрипки, альты, виолончели, контрабасы. Позже Моцарт добавил в партитуру 2 кларнета.

В связи с этим тоньше используется струнная и деревянная духовые группы. Единство настроения связано с интонационным единством цикла, весь тематический комплекс которого заложен уже в Экспозиции первой части. Особенно новой в этом плане представляется лирико-драматическая трактовка менуэта и финала.

Интонационно-образный исток всей симфонии заложен в главной партии первой часть. Она доминирует не только в первой части (на ней основаны все разделы формы, кроме побочной партии), но и определяет тематическое развитие в других частях цикла.

Главная партия – взволнована, лирическая, близка первой арии Керубино. Пульсация скрипок. В ней – порыв, угасание, мольба и протест, ее выразительность сродни взволнованной человеческой речи. Секунды и восходящая секста. В процессе развития главной партии происходит нарастание напряжения, приводящее к первой кульминации. Здесь возникает еще один важный интонационный момент: мелодическое опевание тоники, которое будет играть важную роль в конце I и IV частей симфонии.

Движение эмоционального потока идет непрерывно, захватывая и связующую партию, которая вырастает из второго предложения главной, вплоть до появления побочной. Но в связующем разделе возникают и новые, более волевые мотивы, подчеркивающие контраст с побочной партией.

Побочная партия (Си бемоль мажор) – новая грань лирического облика – изящная, грациозная, близкая многим женским образам Моцарта. В ее закругленных фразах явно

проступают танцевальные менуэтные черты («приседания»), а интонационной основной становятся намеченные в главной парии хроматические мотивы.

Изысканность подчеркиваерся и оркестровкой. Отдельные мотивы темы даются в перекличках разных групп – струнной и деревянной духовой. Но светлый мир побочной партии не долговечен. Его хрупкие хроматизмы неожиданно перерождаются в секундовые «вздохи» из главной партии, что приводит к драматизации побочной партии.

Успокоение наступает лишь в пасторальных перекличках заключительной партии (у деревянных духовых), также основанной на интонациях главной партии.

Разработка вносит резкий контраст по отношению к мажорному завершению Экспозиции. Она построена на развитии главной партии. Представляет собой три этапа, в которых главная партия подвергается различным преобразованиям. Уже самое начало разработки открывается резким поворотом в очень далекую тональность фа-диез минор.

В первой фазе разработки главная партия целиком проходит секвенционное развитие по квинтовому кругу. Моцарт не дробит ее.

Второй этап – Моцарт вычленяет из темы ее главный мотив – секундовый «вздох». Здесь он звучит жалобно, в имитационных перекличках струнных и духовых инструментов.

Неожиданно жалоба перебивается взрывом протеста. Так возникает высшая точка разработки – третий этап. Здесь утверждается секундовая интонация как в восходящем, так и в нисходящем движении.

Реприза главной партии выплывает незаметно, накладывается на конец разработки.

Реприза не приносит разрешения конфликта. Наоборот, он усиливается благодаря тому, что все темы звучат в миноре.

Прежде светлая тема побочной партии звучит с оттенком грусти, боли, очень хрупко.

В конце первой части драматические контрасты предельно заостряются. В момент перехода к коде в музыку неожиданно вторгаются повелительные аккорды. Словно образ рока, грозно, неумолимо.

После них тема ГП звучит обессилено, в новом мелодическом варианте струнных с синкопированным завершением.

Однако заканчивает композитор первую часть возбужденным мотивом опевания тоники, поддержанным tutti.

Во второй части – анданте, ми бемоль мажор – лирика предстает иной гранью, ее настроение вызывает в памяти арию Сюзанны из 4 действия. В драматургии цикла – это момент эмоциональной передышки, отдохновения от душевных потрясений. Но за внешним спокойствием и гармонической уравновешенностью постоянно ощущается активная, насыщенная противоречиями жизнь. Это своеобразное продолжение конфликтности первой части в новых условиях.

Начальная тема (ГП) доминирует во всей части, определяя ее настроение. Она несет в себе контраст. Ощущение покоя, созерцательного уравновешенного настроения. Интонации «вздоха».

Побочная партия вносит новый лирический оттенок – нежность, хрупкость, утонченность. Этот образ также развивает мотив «вздоха».

В разработке преображаются мотивы главной партии. Она приобретает мрачный характер, в кульминации повторяется секундовая интонация.

Возвращение репризы аналогично первой части.

Менуэт – трактован Моцартом как подлинно драматическая миниатюра (в сложной трехчастной форма). Здесь в новом качестве (в тональности соль минор) возрождаются противоречия первой части.

В менуэте появляется новый тип интонаций – активных, основанных на мотиве восходящего минорного трезвучия. Мужественный характер темы подчеркивается маршевым ритмом.

Трио вносит контраст, усиленный сменой лада (соль мажор) и народно-жанровым обликом темы.

Финал поднимает уровень драматизма на новую высоту. Это нетрадиционно. Финал всегда жанровый! Финал – закономерный итог сочинения, собирающий воедино все его важнейшие элементы. Сонатная форма.

ГП содержит внутренний контраст. Она объединяет интонации менуэта (восходящее движение по звукам трезвучия) и интонации ГП первой части (секундовые, опевание тоники).

По сравнению с первой частью здесь больше патетики, восклицания. ПП – своеобразный вариант ПП первой части и ПП из Анданте. Она лирична, вокальная природа лирики, выразительна.

Разработка – драматична, целиком построена на материале ГП.

Реприза подводит окончательный итог драматическому замыслу симфонии. ПП звучит в миноре, появляются скорбные интонации, много хроматизмов. Здесь нет изящества и светлого лиризма.

ЗП – окончательная точка в этой драматической исповеди. Она основана на интонациях опевания, бурная, клокочущая, словно рвущаяся из глубины души. Подчеркивается мятежный дух сочинения.

Эта симфония открыла новый мир – драму чувств, тем самым, проложив дорогу лирико-драматическому направлению в творчестве Бетховена и романтиков, Шуберту, Шопену, Чайковскому.

Раздел 10.Творчество Л.Бетховена

Л. Бетховен (1770 – 1827). Черты стиля

Творчество Бетховена – величайшее явление в истории мировой культуры. По философской глубине, демократической направленности, смелости новаторства Бетховен не имеет себе равных в музыкальном искусстве прошлых веков.

Мировоззрение Бетховена формировалось под воздействием революционного движения, распространившегося на рубеже XVIII – XIX веков. На его почве сложилось просвещение в Германии. Протест против социального угнетения определил ведущие направления немецкой философии, литературы, поэзии, театра и музыки.

Немецкий философ Лессинг боролся за идеалы гуманизма, разума и свободы. Гражданским чувством были проникнуты произведения Шиллера и молодого Гете. Против морали феодально-буржуазного общества восстали драматурги движения «бури и натиска». Творчество Бетховена явилось наиболее обобщающим и художественно совершенным выражением в искусстве народных движений Германии на рубеже XVIII – XIX веков.

Великий общественный переворот во Франции оказал мощное воздействие на Бетховена. Он воспел величественность и напряженность своего времени, его бурный драматизм, радости и скорбь народа. Т. О. Главной направленностью творчества является гражданская тема, героизм народа, революционная тема.

Это нашло проявление в Симфониях №3, 5, 9, увертюре «Кориалан», «Эгмонт», «Леонора», «Патетической» сонате и «Аппассионате». В этих произведениях появляются драматизм, трагичность.

Однако мир музыки Бетховена разнообразен. Одной их важных сторон искусства Бетховена является глубина и сложность интеллектуального, философского начала.

Главный герой произведений Бетховена – борец и мыслитель, наряду с действенностью ему свойственна склонность к сосредоточенному размышлению.

Музыка Бетховена глубоко психологична. Он раскрывает мысли, чувства, переживания своего героя-борца. Его герой – это личность.

Стиль композитора.

Традиции. Творчество Бетховена – высший, завершающий этап венской классической школы. Его творчество предвосхищает романтиков, но Бетховен – не романтик.

Искусство Бетховена обладает типичными чертами классицизма – вера, оптимизм, ясность мышления, стройность формы. Жанры, утвержденные в творчестве Гайдна и Моцарта – симфония, соната.

Преемственность светло-героических образов Генделя.

Связь творчества Бетховена с немецкой органной школой Германии, с Бахом выражена в философско-созерцательной линии творчества.

Протестантский хорал и бытовая немецкая песня, зингшпиль и уличные венские серенады – эти виды национального искусства также претворены в творчестве Бетховена.

В формирование композиторского стиля Бетховена внесло вклад искусство других стран, Франции. Это выражено в использовании интонаций французских массовых революционных песен.

Новаторство.

Но во многом общие свойства классицизма Бетховен переосмыслил в своем творчестве. Он создает новый тип симфонизма – конфликтный, драматический. Новый жанр симфонии – героико-драматический. Воплотил диалектическую форму мышления – единство и борьбу противоположностей.

Новыми чертами творчества становятся гражданственность, героика, этической совершенство человека.

Венским классикам свойственно гармоничное восприятие мира. У Бетховена это тоже есть, но чувство согласия с миром у Бетховена, в отличие от Моцарта и Гайдна, рождается в результате титанической борьбы. Это не данность, а завоеванная гармония.

На протяжении всего творческого пути стиль композитора складывался как результат поисков правдивого воплощения жизни. Бетховен понимал красоту как выражение высокой идейности. Изящная сторона музыки была отвергнута Бетховеном. В его музыке нет изысканной орнаментики, нет плавной ритмики, камерной прозрачности звучания.

Бетховен искал новые интонации – динамичные, беспокойные, резкие, активные. Звучание музыки стало насыщенным, плотным, драматически-контрастным. Темы приобрели лаконичность и простоту.

Ритмы – маршевые, танцевальные

Завершая эпоху классицизма, Бетховен одновременно открыл дорогу новому направлению. Его музыка возвышается над всем, что было создано его современниками. Его идеи и образы найдут свое развитие в творчестве композиторов XIX века.

Жанры творчества: вокальные произведения: отдельные песни, цикл романсов «к далекой возлюбленной», обработки народный песен: шотландских, ирландских, светские кантаты, 2 мессы, музыка к сценическим произведениям, опера «Фиделио». Основная область творчества – инструментальная музыка. 9 симфоний, 5 фортепианных, 1 скрипичный концерты, 32 сонаты, увертюры «Эгмонт», «Кориалан», «Леонора», камерные ансамбли.

Формы – сонатная, способная запечатлеть конфликт.

Симфоническое творчество Л. Бетховена

Симфоническая музыка Бетховена – одна из самых важных областей творчества композитора, именно в ней нашли воплощение новаторские черты его стиля. Бетховен - создатель 9 симфоний. Симфонии стал писать в зрелый период творчества – с 1800 года. Симфонии Бетховена – важный этап в развитии западноевропейского симфонизма.

Бетховен выступил в симфонической музыке как новатор. Именно в симфонии воплотилось революционно-демократическое мировоззрение композитора. Наиболее полное и совершенное выражение нашли здесь и черты монументального обобщения и свойство обращаться в искусстве ко всему человечеству. Он создал новый тип симфонии – героико-драматической (связь с революционными событиями, единство цикла). В этом отразилось влияние французской буржуазной революции 1789 – 1794 годов.

Жанр симфонии Бетховена прошел эволюцию.

Ранние симфонии связаны с симфонизмом Гайдна (№1, 2). От Гайдна Бетховен воспринял классическую форму симфонии, принцип мотивной разработки. №1 – жанрово-бытовая, №2 – появление бетховенский действенных ритмов. Вместо менуэта в третью часть вводит скерцо, т. к. оно дает большую свободу, способствует активизации, динамизации формы.

Зрелые симфонии раскрывают идею борьбы, победы силы света, добра (№3, 5, 9) – раскрывают конфликт. Бетховен в раскрытии героико-драматических образов претворил интонации и ритмы маршей, гимнов, массовых революционных песен. Они отличаются

демократичностью музыкального языка, единство цикла, сквозным развитием, раскрывают путь борьбы от мрака к свету. В стремлении к единству цикла, контрастности, разнообразии разработочных приемов усматриваются традиции симфонизма Моцарта.

Симфония №9 представляет собой вокально-инструментальную симфонию. Бетховен выступил как новатор. Ввел солиста и хор (Берлиоз «Траурная симфония», «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта»; Малер, Шостакович)

Образы революционной героики нашли воплощение в симфониях 3, 5, 9.

В них нашел воплощение принцип драматического симфонизма.

Героическая симфония в творчестве Л. Бетховена (№3, 5, 9)

Л. Бетховен - основоположник героико-драматического симфонизма.

Формирование этого типа симфонизма в творчестве композитора происходило постепенно. В Первой (1800) и во Второй (1802) симфониях черты бетховенского стиля проступают еще очень робко и скромно. В них композитор еще опирается на традиции Й. Гайдна и В. Моцарта. Однако уже в этих ранних сочинениях открывается новое понимание жанра, способного воплотить значительное содержание, философскую концепцию, основанную на конфликтности образов и их стремительном динамичном развитии. Кроме того, в первых симфониях проявляется энергичный и уверенно-мужественный тон высказывания, который станет характерным для стиля композитора.

Пройдя через этапы исканий, Бетховен в Третьей симфонии (1804) нашел свою героическую тему. Впервые в музыке с такой глубиной обобщений преломился драматизм эпохи, ее катастрофы, показан человек, борющийся и завоевывающий свое право на свободу и счастье. Начиная с этого сочинения героические образы жизни и смерти, борьба вдохновляют композитора на создание таких выдающихся произведений, как Пятая симфония (1808), увертюр «Эгмонт», «Кориолан», «Леонора», и величайшая по своему замыслу, размаху и грандиозности Девятая симфония (1824).

Симфонизм Бетховена уникальный, поскольку представляет собой единство героического и драматического начал.

В героико-драматических симфониях отразилось революционно-демократическое мировоззрение композитора. Мощное воздействие на него оказал общественный переворот во Франции. Хотя Бетховен никогда не был в этой стране, в своей музыке он сумел выразить важность и значимость революционной борьбы. В его симфониях запечатлелись героизм и драматизм революционной эпохи. Музыка Бетховена была обращена ко всему человечеству с призывом к борьбе, она была своеобразным вызовом феодальной аристократии.

В своем «призыве» Бетховен не был одинок. Протест против социального угнетения был свойственен представителям ведущих направлений немецкой философии, литературы, театра и музыки. Идеи борьбы пронизывают творчество Лессинга, Гете, Шиллера.

Безусловно, стремление показать борьбу человека с несправедливостью, с угнетением во имя своей свободы и счастья, повлекло за собой и рождение особого типа симфонизма – героико-драматического. В обращении к нему Бетховен опирался на традиции композиторов-предшественников Г. Генделя и В. Моцарта. В творчестве этих композиторов находятся предпосылки возникновения нового метода Бетховена. Традиции Г. Генделя проявляется в обращении к героическим образам, являющимся главными в творчестве выдающегося предшественника Бетховена. Творчество Моцарта

повлияло на Бетховена своей драматической направленностью произведений последнего периода творчества.

Симфонизм Бетховена – явление самобытное и новое в истории западноевропейской музыки. Его основные характеристики заключаются в особом образном содержании – наличие драматических коллизий, героики.

Пятая симфония не имеет программы, ее содержание не выражено словами. Но яркая музыка дает право толковать всю симфонию как картину борьбы человека с лишениями и невзгодами жизни во имя радости и счастья. Четыре части произведения можно представить себе как отдельные моменты этой борьбы. Финал симфонии знаменует собою победу и торжество человечества над силами зла и насилия. Музыка этого произведения, по мнению В. Беркова, представляет собой «путь восхождения к триумфу свободы и братства: на этом пути – страстные борения первой части, светлые созерцания и героические порывы второй части, затаенная тревога третьей. Победный марш финала – марш, который мог бы звучать впереди народного шествия» (, 58).

Бетховенский симфонизм, по мнению Б. Асафьева, представляет собой «становление идеи через борьбу и конфликт музыкальных образов».

Симфонизм немецкого композитора основан на ярком противопоставлении и противоборстве, конфликтном столкновении и напряженном развитии тем-образов. При этом контрастные темы могут содержать в себе единый интонационный комплекс. Так, симфонический метод Бетховена представляет собой воплощение диалектики музыкального мышления[2].

Впервые Бетховену удалось сделать четырехчастный симфонический цикл единым и неразрывным в Пятой симфонии. Все четыре части симфонии объединены одной и той же грозной и повелительной темой, которая звучит в начале произведения как эпиграф. Сам композитор сказал о ней: «Так судьба стучится в дверь».

Бетховен подчеркивает значительность этой темы, поручая ее исполнение разным инструментам оркестра в унисон на fortissimo. Этот мотив обладает сильным импульсом для дальнейшего развития, он определяет характер и первой, и во многом третьей части.

Конфликтность этой симфонии ярко проявляется уже в первой части, написанной в форме сонатного Allegro. Главная партия представляет собой развитие начального мотива симфонии. Ее отличает та же ритмическая четкость, решительная устремленность вперед.

Вместе с тем эта тема полна тревоги, беспокойства. Жалобные секундовые нисходящие интонации привносят в тему взволнованность, душевную трепетность. Так, интонационно основанная на начальном мотиве тема главной партии в образном отношении контрастирует с ним.

Контраст в экспозицию вносит и тема побочной партии. Напевная, нежная, светлая мелодия, звучащая у струнных инструментов:

Однако и она несет в себе интонацию «темы судьбы», поскольку начинается властным призывом, повелительным мотивом солирующих валторн:

Характерный ритм основного мотива симфонии не исчезает и далее. Он лишь отходит на второй план и глухо рокочет в басах.

Экспозицию завершает заключительная партия, целиком построенная на том же грозном мотиве. Повторяясь много раз в мажоре, в могучих возгласах всего оркестра (tutti), основная тема произведения звучит здесь решительно и победно.

[2] Диалектика – философская наука о законах движения и развития природы, человеческого общества, мышления.

Таким образом, в раскрытии героико-драматических образов Бетховен использовал особый тип тематизма. Темы симфоний содержат призывные интонации массовых революционных песней-гимнов, основанные на движении по звукам аккордов, особенно трезвучий. Например, интонация темы судьбы, проявившаяся в побочной партии, основана на интонациях нисходящих квинт (см. пример 3). Большое значение приобретает фанфарность. В сочетании с активным ритмом кварто-квинтовые интонации подобны «величественным, гордым боевым кличам» (, 60). Кроме того, острые энергичные, часто пунктирные ритмы также способствуют созданию героического характера тематизма. На таком подчеркнуто механистичном ритме строится «тема судьбы», этот же волевой ритм проникает и в интонации главной и побочной партии.

Конфликтная драматургия предполагает принципы мотивного развития, основанного на вычленении из темы яркой интонации-мотива и интенсивное, напряженное, секвенционное, полифоническое, ладогармоническое, тембровое его развитие.

Так, вся разработка первой части построена на развитии основного мотива симфонии. Резкие динамические контрасты, огромные нарастания силы звука придают этому разделу колоссальную напряженность звучания. Разработка заканчивается упорным, многократным повторением мотива судьбы, который принимает яростный, неистовый характер. Этот кульминационный момент разработки совпадает с началом репризы.

Характерный прием конфликтной драматургии, являющейся основой героико-драматического симфонизма, непрерывное развитие. Даже после завершения разработочного раздела, образное и тематическое развитие не прекращается.

Главная партия в репризе продолжает свое развитие. Как и в экспозиции, ее изложение прерывается. Но здесь после ферматы появляется нежная мелодия, как робкая просьба, мольба. Мелодию исполняет солирующий гобой.

Возможно, Бетховен хотел здесь сказать о страданиях человека, слабеющего в борьбе с невзгодами, судьбой, жизненными обстоятельствами.

Главную партию в репризе сменяет побочная. Вновь контраст. Эта светлая, нежная тема опять вносит успокоение в столь тревожную, бурную музыку. Она дает надежду, что человек преодолеет все препятствия, стоящие на его пути, и победит.

Контраст проявляется на уровне разделов первой части. Она заканчивается большой кодой. С новой силой наступает «мотив судьбы», вновь звучат его яростные угрозы. И опять, как и в репризе, не находит ответа жалоба, еще более робкая и несмелая. Судьба безжалостна, до победы еще далеко.

Конфликтная драматургия в героико-драматической симфонии проявляются как на уровне тем, так и на уровне частей цикла.

Так, вторая часть носит функцию лирического центра симфонии. В образном отношении она контрастирует с первой частью. Прекрасная, благородная музыка соединяет в себе черты глубокой, светлой лирики и героики. Эта часть симфонии дает передышку, борьба как бы временно прекращается. Однако и здесь ненадолго появляется характерный ритм мотива судьбы. Вторая часть представляет собой форму двойных вариаций. Первая тема напевна, глубока и серьезна. В ее мелодии, исполняемой альтами и виолончелями, слышится выразительность человеческой речи: это «рассказ», «повествование» человека, полного мужества и воли к борьбе.

Вторая в образном отношении контрастирует с первой. Она, несмотря на трехдольный размер, производит впечатление маршевой песни. У этой темы есть явные

черты сходства с «Марсельезой» - боевым гимном французской революции (пунктирный ритм и призывные восходящие квартовые интонации).

Вторая тема контрастирует с первой не только по характеру, звучности, но и оркестровке. Первая тема звучит у струнных: мелодии альтов и виолончелей с аккомпанементом контрабасов, им отвечают в высоком регистре деревянные духовые. Вторую героическую тему исполняют торжественно-призывные валторны и трубы, поддержанные гобоями.

Контраст между темами подчеркнут и тонально: первая звучит в Ля-бемоль мажоре, вторая – в До мажоре.

Однако, несмотря на такое различие, темы второй части имеют и общие черты. Их объединяет мелодическое сходство, характерное «призывное» начало, пунктирный ритм. Здесь опять проявляется диалектика бетховенского симфонизма.

Конфликтная драматургия проявляется и в развитии второй части. Поочередно варьируясь, темы преобразовываются. В третьей вариации первой темы звучит одноименный минор. Тема становится печальной, даже мрачной. Вторая тема неизменно звучит громко и могуче. Однако в последней вариации вместо второй темы звучит первая в исполнении всего оркестра. Благодаря этому певучая мелодия приобретает качества, характерные для второй темы, - мощность, «массовость» звучания.

По принципу контрастного сопоставления вводится и третья часть. Она носит функцию Скерцо[3]. Музыка третьей части возвращает настроение первой части симфонии. Конфликт, борьба возобновляются с новой силой. Тревожно, стремительно у виолончелей и контрабасов взбегает мелодия по звукам трезвучия. Ее продолжают другие струнные инструменты. Движение останавливается на доминанте и замирает как вопрос, робкий и нерешительный.

По мнению В. Беркова, «затаенное тревожное начало Allegro - pianissimo унисонов уже содержит ритм мотива судьбы» (, 62).

В «чистом» виде этот грозный ритм обнаруживается в ответе валторн. Звучит грозная «тема судьбы». Существенно меняется ее мелодический рисунок. Многократно повторяется fortissimo один и тот же звук, что придает теме еще более настойчивый и непреклонный характер.

По принципу контраста вводится тема трио[4]. Своим бодрым, наступательно-решительным характером она своеобразно предвещает итог всей симфонии. Музыка среднего раздела рисует картину народного веселья. В ее основе лежит танцевальная тема народного характера. Подражая звучанию деревенского оркестра, состоящего обычно из контрабаса, скрипки и духовых инструментов, Бетховен поручает исполнение темы вначале контрабасам.

Средний раздел написан в До мажоре - тональности, которая приобретает в симфонии все большее значение. Танцевальную тему Бетховен развивает полифонически, постепенно вступают все новые группы оркестра.

Конфликтная драматургия, предполагающая непрерывное развитие, проявляется и в репризном разделе. Здесь происходит развитие «темы судьбы». Она звучит отрывисто и приглушенно, затаенно и настороженно.

---

[3] Начиная со Второй симфонии Бетховен пишет вместо Менуэта – Скерцо (исключение составляют Четвертая и Восьмая симфонии). Скерцо более, чем Менуэт, отвечало драматическому замыслу симфоний Бетховена, напряженному звучанию его музыки.

[4] Третья часть симфонии написано в сложной трехчастной форме с трио.

Третья и четвертая часть симфонии идут без перерыва[5]. В этом проявляются особенности интенсивного, безостановочного развития конфликтной драматургии, как главнейшего признака героико-драматического симфонизма.. Их соединяет связующий переход на доминанте к тональности финала До мажор, в которой и заканчивается вся симфония. Переход к финалу начинается на pianissimo. Таинственно вступают литавры. Это единственный в своем роде в симфонической музыке пример длительного и неуклонного crescendo, приводящего от pianissimo к fortissimo начала финала.

На гребне самой высокой волны величественно, торжественно начинается четвертая часть. Она звучит победно, она подобна грандиозному праздничному шествию народа-победителя. Все темы финала имеют светлый, празднично-призывный характер. Как и во второй части, в музыке финала слышатся интонации песен французской революции. Так, мелодия главной партии основана на восходящих, призывных интонациях по звукам тонического трезвучия. Пунктирный маршевый ритм придает теме активный, энергичный характер.

Благодаря введению в финал симфонии дополнительных инструментов, музыка приобретает более мощное звучание. Бетховен вводит контрфагот и малую флейту.

Разработка финала подводит к небольшому эпизоду, в котором звучит музыка Скерцо. Вновь появляется «тема судьбы». Теперь она искажена, трансформирована. Ее звучание тихо, тревожно и настороженно, как далекое воспоминание о пережитой борьбе.

Финал заканчивается грандиозной кодой, которая воспринимается как завершение всей симфонии. Ее ликующий, праздничный характер символизирует торжество народа, его победу над злом и несправедливостью.

Таким образом, в Пятой симфонии Бетховен обращается к героико-драматическому типу симфонизма. Его особенности проявились на разных уровнях.

На первый план в симфонии выдвигается героическая идея борьбы, подвиг человека, народа в его стремлении обрести независимость и свободу. Героика – главная образная сфера произведения.

В этом сочинении находит претворение конфликтная драматургии – один из основных признаков героико-драматического симфонизма. Для Бетховена характерно последовательное развитие борьбы противоположных сил. Композитор философски обобщает, показывает жизнь в противоречии, конфликте, развитии. Конфликт проявляется на уровне образного содержания, тематизма и его развития. Конфликтная драматургия предполагает интенсивное непрерывное развитие образов и их качественное изменение. Так образной трансформации подвергается «тема судьбы» и полностью меняет свой облик. Первая тема из второй части также претерпевает изменения. Композитор широко использует принципы мотивной разработки, а также секвенционного, полифонического, ладогармонического и тембрового развития.

В Пятой симфонии проявилась еще одна особенность бетховенского симфонизма – производный контраст, то есть рождение контрастных тем из одной. Так, все темы первой части симфонии, а также основная тема Скерцо возникают из начальной «темы судьбы». Различны и в то же время родственны между собой темы второй части симфонии.

В Пятой симфонии находит претворение особый тип тематизма: интонационный строй, ритмика, связанные с революционными гимнами и маршами. Кроме того, характерной особенностью симфонизма Бетховена становится лаконичность тем, их

[5] По мнению В. Беркова, «это ранний пример слияния частей симфонии» (, 63).

интонационная и образная емкость и яркость. Они основаны на рельефных, четких мотивах. При этом важнейшая роль принадлежит ритму.

Вместе с конфликтностью в произведении выступает и единство всех элементов содержания и формы. Бетховен объединяет четырехчастный симфонический цикл единой мыслью, единым замыслом: «от тьмы к свету, через борьбу – к победе». Каждая часть цикла является необходимым звеном этого замысла. Особенностью цикла Бетховена является усиление финальной кульминации.

Героико-драматический симфонизм предполагает не только наличие конфликта, контраста, особого тематизма и принципов его развития, но и новых тембровых возможностей оркестра. Продолжая традиции малого симфонического, Бетховен значительно увеличил его состав: расширил ударную и медную духовую группы инструментов, ввел тромбоны и малую флейту (пикколо). Композитор вводит в состав оркестра кларнет – инструмент, редко встречающийся в партитурах Гайдна и Моцарта.

В финале Пятой симфонии оркестр усилен введением тромбонов, малой флейты и контрфагота. Это делает звучность этого финала-гимна особенно звонкой, мощной и воинственной. Подобной инструментовки еще не знала музыка, в том числе и самого Бетховена. Триумфальное завершение симфонии с величайшей силой знаменует духовную победу человека, его мужества, воли.

Новым в оркестровке Бетховена становится то, что виолончели и контрабасы приобретают самостоятельность (третья часть).

Большую значимость приобретает партия литавр. В качестве примера можно вспомнить о звучании литавр в грандиозном нарастании перед финалом Пятой симфонии.

Таким образом, завершая эпоху музыкального классицизма, Бетховен одновременно открывал дорогу новому XIX веку. Обратившись в своем творчестве к героико-драматическому типу симфонизма, он значительно обогатил музыку новым образным строем, сложным философским концепционным содержанием, привнес в нее принципы конфликтной драматургии. Многие традиции Бетховена были подхвачены композиторами-романтиками.

Лирико-жанровый симфонизм (№4, 6, 7, 8)

А № 4, 6, 7, 8 – лирические, жанровые, скерцозно-юмористические. Природа для Бетховена – не грозная, непостижимая сила, проивостоящая человеку. Она – источник жизни, могущее животворящее начало, от соприкосновения с которым человек нравственно очищается, обретает волю к деятельности, смелее смотрит в будущее. Бетховену чуждо пассивное созерцание, покой и тишина природы помогают ему глубже осмыслить волнующие вопросы, собрать мысли, сосредоточить внутренние силы для жизненной борьбы. Картины природы способствуют пробуждению энергии человека, направленной на борьбу.

Бетховен явился создателем программного симфонизма. Симфония №6 «Пасторальная» раскрывает тему природы. В этом близость романтикам.

Романтизм в музыке

Романтизм – идейно-художественное направление, сложившееся в Европе во второй половине XVIII – начале XIX веков. Сначала романтизм возник в литературе (в конце XVIII века), в музыке – в начале XIX века.

Предпосылками романтизма являются как эстетические, так и социально-политические факторы. Прежде всего, поражение французской буржуазной революции 1789 года. Французская революция обещала народу «свободу, равенство и братство». Несовершившиеся надежды вызвали разочарование в идеалах революции, жизни. Обманутые в своих надеждах, не способные примириться с действительностью, художники нового времени выражали свой протест по отношению к новому порядку вещей. Трагический разлад между художником и окружающей его средой становится главной темой творчества романтиков.

Тема романтиков – конфликт личности и действительности (общества).

Классицизм и романтизм. Так возникает конфликт между классицизмом и романтизмом. Романтизм – оппозиция классицизма. Классицисты подчеркивали гармоничность жизни, а романтики подчеркивали уродливость жизни, подходили к ней с критической точки зрения. В противовес прекрасным, недостижимым идеалам романтики представляли в своих сочинениях более близкие и понятные современникам чувства. Композиторы-романтики отказались от классических музыкальных форм и стремились выражать свои чувства и эмоции более свободно.

Композиторы-романтики: Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, К. вебер, Ф. Мендельсон, Дж. Россини, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер, Дж. Верди.

Развитие музыкального романтизма в разных странах проходило неодинаково. Так, в Германии и Австрии композиторы-романтики опирались, прежде всего, на немецкую лирическую поэзию, что обусловило в этих странах расцвет вокальной лирики.

Французский романтизм был неразрывно связан с традициями драматического театра. В музыкальных произведениях на первый план выдвигается внутренний мир героев

Герой. Простой человек с огромным духовным миром, искренний (Шуберт).

У других романтиков героем становится талантливый человек, поэт, музыкант (Лист). Еще один герой – рыцарь (Вагнер). Подчеркивалось благородство, героизм.

Темы, образы творчества. У романтиков определились свои образы творчества.

1. Лирика, духовный мир человека – тонкий, глубокий, изменчивый. В музыкальных произведениях на первый план выдвигается внутренний мир героя, его конфликт между высокими устремлениями и тесными общественными рамками. Нередко в них поднимается тема безответной любви. Повышенная эмоциональность, чувственность, интимность. Исповедальный тон высказывания.
2. Тема одиночества становится очень близкой для романтиков. (Шуберт)
3. Тема странствий.
4. Тема природы. Для романтиков природа стала приютом от бед общества.

5. Народная тематика тоже была близка романтикам. Именно в народе они видели естественность, чистоту души, жизнерадостность, оптимизм, отсюда и интерес к фольклору, старинным жанрам.
6. Большое значение занимают образы фантастики. Романтики мечтали, находили идеал, отдыхали, веровали в лучшую жизнь.
7. Тема социального неравенства.

Жанры творчества. Венские классики главным жанром считали сонатно-симфонический цикл. У романтиков распространен жанр миниатюры (вокальной или инструментальной). Стремление показать одно чувство, одно настроение.

Романтики стремились объединить миниатюры в циклы. Это давало возможность показать больше разнообразных чувств, разнообразие настроений. Внимание к внутреннему миру героев и их психологической характеристике способствовало появлению новых жанров: экспромт, музыкальный момент, песня без слов.

Новая трактовка танцевальных жанров – в них проявилась тенденция поэтизации танца (вальс, полонез, мазурка).

Стремление композиторов-романтиков к более свободному выражению привело к появлению смешанных и свободных форм, таких как симфоническая поэма, баллада, рапсодия, фантазия.

Романтики проявляли интерес к синтетическим жанрам. В теории романтизма проявился интерес к синтезу искусств. Неслучайно, одним из самых распространенных жанров стала песня. В ней соединились вокальное, инструментальное начала и поэзия. А также опера, кантаты, оратории. У романтиков была цель – конкретизации.

Программность. Романтики часть писали программную музыку. Цель – доступность. Так, Берлиоз создает симфонию на основе подробно разработанного литературного сценария. Это новый вид сюжетной программности.

Стиль. У романтиков нет схемы работы, как у венских классиков. Каждый романтик индивидуален. В творчестве романтиков мелодия является главным средством выразительности. Мелодия яркая, выпуклая.

Самой яркой особенностью средств выразительности романтиков – значительное обогащение красочности (гармонической и тембровой). Внутренний мир человека, с его нюансами, изменчивыми настроениями, передается композиторами посредством усложненной гармонии. Используются неаккордовые звуки, альтерация.

В период романтизма состав оркестра значительно расширился. Используются яркие тембры инструментов.

Одним из наиболее важных источников произведений эпохи романтизма служило народное творчество. Это привело к возникновению новых национальных школ в России, Польше, Чехии, Норвегии, Венгрии.

Принципы романтизма впоследствии были использованы композиторами новых стилей и направлений: веризма, импрессионизма и экспрессионизма.

Общая характеристика творчества Франца Шуберта

Шуберт – австрийский композитор, первый композитор-романтик.

Особенности общественного развития Германии и Австрии. Романтическое направление в музыке Германии и Австрии зародилось еще при жизни Бетховена – в середине 10-х годов XIX века, когда были созданы романсы Шуберта и сказочные оперы Гофмана, Вебера и Шпора.

Глубокие противоречия, свойственные общественно-политической и культурной жизни Германии и Австрии, наложили свой отпечаток на искусство композиторов-романтиков.

На рубеже XVIII и XIX веков Германия принадлежала к отсталым в экономическом и политическом отношении странам Европы. Это была раздробленная страна (Германия тогда состояла из 360 самостоятельных княжеств и государств). Французская революция способствовала пробуждению национального самосознания среди немецкого населения.

Наполеон подавлял национальную немецкую культуру. Это вызвало к жизни национально-патриотический подъем, направленный против захватнической политики Наполеона.

Наполеоновские войны подорвали в Германии систему феодализма, ускорили развитие капиталистических отношений, уничтожили крепостное право.

Развитие национально-романтической школы в музыке Германии и Австрии происходило на фоне разрастающегося освободительного движения этих стран.

Шуберт умер в 31 од, в расцвете творческих сил. Умер истощенный физически и душевно, измученный неудачами в жизни. Ни одна из 9 его симфоний не была исполнена при жизни композитора. Из 600 песен было напечатано около 200 , а из 20 фортепианных сонат – только 3.

Будучи от природы добрым, жизнерадостным и необычайно скромным человеком, Шуберт писал и музыку простую, светлую и искреннюю. Но в последних его произведениях все чаще появляются мрачные настроения, грусть, страдание. Причины крылись не только в неудачах его личной жизни, но и в окружающей обстановке. Расцвет творчества Шуберта падает на 20-е годы XIX века, когда все революционное, передовое подвергалось гонениям. О высоких идеалах французской революции – свободе, равенстве и братстве – нельзя было даже упоминать. Людям была предоставлена одна возможность – замкнуться в свои узкие, семейные интересы, развлекаться и веселиться. Такая вынужденная ограниченность жизненных интересов была мучительна для Шуберта. Поэтому сумрачные настроения его последних произведений можно рассматривать и как отражение бесправия жизни австрийского общества того времени.

Шуберт и Бетховен. Шуберт был младшим современником Бетховена. На протяжении приблизительно 15 лет оба они жили в Вене, создавая в одно и то же время свои значительные произведения. В отличие от Бетховена Шуберт выдвинулся как художник не в годы революционных восстаний, а в то переломное время, когда на смену пришла эпоха общественно-политической реакции. Если музыка Бетховена отличается героизмом, мощность, грандиозностью, то музыка Шуберта лирична, интимна, поэтична, камерна. Бетховен завершил вековое развитие музыкального классицизма, а Шуберт был первым венским композитором-классиком.

Творчество Шуберта было проникнуто протестом против легкой музыки. Но при этом его музыка опирается на жанры бытовой музыки.

Огромное творческое наследие Шуберта охватывает около 1500 произведений в различных областях музыки. Среди написанного им до 20-х годов многое и по образам, и по художественным приемам тяготеет к венской классической школе. Однако уже в ранние годы Шуберт обрел творческую самостоятельность, сначала в вокальной лирике, а затем и в других жанрах, и создал новый, романтический стиль.

Творчество Шуберта передает душевные состояния человека. По своему дарованию он был лириком. В произведениях Шуберта отражено мироощущение многих людей его поколения. Разлад человека с действительностью.

Жанры творчества

Более 600 песен, в том числе вокальные циклы: «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь», Сборник «Лебединая песня», 9 симфоний, 9 увертюр, камерные произведения: квинтеты, квартеты, трио, Фортепианные произведения: 22 сонаты, музыкальный моменты, экспромты, более 100 произведений для хора, 18 произведений для музыкального театра.

Вокальное творчество Шуберта

Важнейшей и любимой областью творчества Шуберта была песня. Песня – жанр, который теснее всего связан с жизнью, бытом и внутренним миром человека. Значение творчества Шуберта в том, что он поднял бытовую австро-немецкую песню на уровень большого искусства, придав этом жанру большое идейное и художественное значение. Именно Шуберт сделал песню-романс равноправной в ряду других важнейших жанров музыкального искусства.

Шуберт сочинял песни на тексты Гете, Шиллера, Шлегеля, Рельштаба, Гейне, Шекспира, Петрарки, Вальтера Скотта.

Образный мир песен широк.

1. излюбленная тема песен – типичная для романтиков «лирическая исповедь» со всем ее многообразием эмоциональных оттенков. Шуберта особенно привлекала любовная лирика, в которой можно с наибольшей полнотой раскрыть внутренний мир героя, его мысли и чувства. Например, «Маргарита за прялкой» Гете, «Серенада» Рельштаба.
2. Тема трагического одиночества, характерная для романтиков. «Зимний путь» Мюллера, «На чужбине» Рельштаба.
3. Народно-жанровые образы, сцены. «Полевая розочка» Гете, «Жалоба девушки» Шиллера, «Утренняя серенада» Шекспира.
4. Воспевание искусства. «К музыке», «К лютне», «К моему клавиру».
5. философские темы. «Границы человечества», «Ямщику Кроносу».

Герой песен Шуберта – простой человек. Он глубоко несчастен. Единственным, верным и неизменным другом, которому он поверяет свои мысли, является природа. Поэтому образы ручейка, леса, цветов, птиц неизменно присутствуют в песнях Шуберта.

В творчестве Шуберта сложился новый **романтический стиль.**

Композитор достигает слияния литературного и музыкального образа.

Он использует новый *круг интонаций* (для каждого образа он находит новую, неповторимую характеристику. Шуберт – мелодист. В своих романсах он претворял народные интонации. Шуберт сблизил мелодическую выразительность песни к поэтической речи. Однако песенность все же преобладает над текстом.

Партия фортепиано получает значение эмоционально-психологического «фона» к мелодии. Вступление вводит слушателя в эмоциональную сферу песни. На фортепианное заключение приходятся обычно последние штрихи в зарисовке образа. Так, в «Маргарите за прялкой» после двух вступительных тактов слушателя охватывает не только настроение тоски и грусти, - он как будто видит и слышит прялку с ее жужжанием. Песня становится почти сценой. В «Лесном царе» - во вступительном фортепианном пассаже – взволнованность. Страх и напряжение связаны с изобразительным тоном – торопливым стуком копыт. В «Серенаде» - любовное томление и переборы струн лютни или гитары. В «Форели» - радость, свет и почти ощутимый всплеск воды.

Гармонический язык. Стремление правдиво отразить в музыке психологические образы можно объяснить обогащение гармонического языка. Шуберт был одним из первых композиторов, кто совершил переворот в этой области. В фортепианном сопровождении к своим песням он открыл выразительные возможности аккордовых звучаний и модуляций. С песен Шуберта ведет начало романтическая гармония.

Трактовка формы. Шуберт использует традиционные песенные формы: куплетную, но утверждает в песнях трехчастную форму и принцип «сквозного» развития формы.

Среди песен, созданных Шубертом в 17 – 18 лет, уже встречаются шедевры вокальной лирики. В этот ранний период творчества воздействие на композитора оказала **поэзия Гете.**

«Маргарита за прялкой» - покинутая девушка вспоминает любимого. Она одинока и глубоко страдает. Ее песня печальна. Простой и задушевной мелодии вторит лишь монотонное сопровождение, подражающее жужжанию веретена.

«Лесной царь» - это не песня, а драматическая сцена-баллада. Перед нами выступают три действующих лица: отец, скачущий на коне через лес, больной ребенок, которого он везет с собой, и грозный лесной царь, являющийся мальчику в лихорадочном бреду. Каждый из них наделен своим мелодическим языком. Страдание, просьбы, ужас слышатся в возгласах мальчика. Отец успокаивает его. Мелодия лесного царя звучит, как ласковая завораживающая песня. Он манит к себе ребенка, завлекая его в свое прекрасное царство.

Фоном, «скрепляющие» музыкальные характеристики, является фортепианное сопровождение, изображающее стремительный бег коня. Так же как в «Маргарите за прялкой», фортепианная партия рисует обстановку, на фоне которой развертывается действие. Произведение заканчивается трагически. Измученный болезнью ребенок умирает на руках отца. Последняя фраза имеет речитативный характер. Как и в начале произведения, это слова от автора: «В руках его младенец был мертв!».

«Скиталец» - текст Шмидта. Драматичное произведение. Оно написано в сквозной форме. Тема одиночества и томления по несбыточному счастью, тема странничества. Здесь отражена смена настроений. Разнообразие тематических эпизодов сочетается с единством целого.

«Смерть и девушка» - текст Клаудиуса – образец философской лирики. В этой песне, построенной в виде диалога, трепетные звуки мольбы драматически противопоставляются суровым, хоральным интонациям смерти.

Песенное искусство Шуберта получило наиболее полное выражение в 20-е годы в двух циклах на слова поэта-современника Вильгельма Мюллера.

Первый цикл – «Прекрасная мельничиха» (1823) – состоит из 20 песен. Его называют «роман в письмах». Каждая песня выражает отдельный лирический момент, вместе же они образуют единую сюжетно-повествовательную линию с определенными этапами развития и кульминацией.

Тема любви переплетается с романтикой странствий. Большое место в цикле занимают картины природы, окрашенные душевными переживаниями героя.

В цикле ясно намечен драматургический план: жизнерадостная наивность в начале, пробуждающаяся любовь, надежда, ликование, тревога и подозрение, ревность с ее страданиями и тихая грусть.

Мельничный подмастерье отправляется в путь. Красота природы и жизни безудержно манит его. Через весь цикл проходит образ ручейка. Он друг, советчик, учитель юноши.

Образ бурлящей воды, зовущей к движению и странствию, открывает собой цикл («В путь»), и юноша, следуя течению ручья, бредет неизвестно куда («Куда»). Вид мельницы привлекает внимание путника («Стой»). Вспыхнувшая любовь к прекрасной дочери мельника заставляет его задержаться. В выражении благодарность ручью за то, что он привел героя к ней («Благодарность ручью»), счастливой настроение сменяется более сдержанным и сосредоточенным. В песне «Праздничный вечер» лирические излияния сочетаются с жанрово-описательными моментами. Последующая группа песен («Желание знать», «Нетерпение», «Утренний привет», «Цветы мельника», «Дождь слез») выражает разные оттенки наивной жизнерадостности и пробуждающейся любви.

Драматическая вершина этой части цикла – романс «Моя» полон ликования и счастья взаимной любви.

Последующие песни («Пауза», «С зеленой лентой лютни») изображают переполненного счастьем юношу, являются интермедией между двумя «Действиями» цикла. Перелом наступает при неожиданном появлении соперника («Охотник»). В музыкальной характеристике скачущего всадника уже таится угроза. Изобразительный момент фортепианного сопровождения – стук колес, охотничья фанфара – вызывает ощущение тревоги.

Песня «Ревность и гордость» полна смятения и страдания. Эти чувства переданы в бурной мелодии, в стремительном движении фортепианной партии, и даже в скорбной тональности соль минор. В песнях «Любимый цвет», «Злой цвет», «Засохшие цветы» душевные терзания все более усиливаются. Музыкальный образ рассказчика утрачивает былую наивность, становится драматическим. В заключительных номерах цикла острая напряженность чувств переходит в тихую грусть и обреченность. Отвергнутый возлюбленный ищет и находит утешение у ручейка («Мельник и ручей»). В последней песне («Колыбельная ручья») создан образ печальной умиротворенности и забвения.

Шуберт создал особый тип лирической драматургии. Песни объединены между собой сюжетом и новыми приемами - сквозной образ ручейка, тональные связи, интонационные связи.

Второй цикл «Зимний путь» состоит из 24 песен (1827), окрашен трагическим настроением.

Юноша, отвергнутый богатой невестой, покидает город. В темную осеннюю ночь он начинает свой одинокий и бесцельный путь. Песня «Спокойно спи», являющаяся прологом цикла, очень трагична. Музыку пронизывает ритм равномерного шага, вызывает ассоциации с уходящим человеком.

Скрытая маршевость присутствует и в других песнях цикла («Одиночество», «Путевой столб», «Бодрость»).

Картины мертвой зимней природы сливаются с тяжелым душевным состоянием человека. Даже флюгер над домом возлюбленной кажется ему символом бездушного мира («Флюгер»). Зимнее оцепенение усиливает тоску («Застывшие слезы», «Оцепенение»). Выражение страдания достигает необычайной остроты. В песне «Оцепенение» чувствуется трагизм. Стоящее у входа дерево, терзаемое порывами ветра, напоминает о потерянном счастье («Липа»). Изображение природы насыщается еще более мрачными, зловещими красками. Образ ручья получает здесь иной смысл, чем в «прекрасной мельничихе»: растаявший снег ассоциируется с потоком слез («Водный поток»), замерзший ручей отражает душевную окаменелость героя («У ручья»), зимняя стужа наводит на воспоминания о былой радости («Воспоминания»).

В песне «Блуждающий огонь» Шуберт погружается в сферу фантастических, жутких образов.

Переломным моментом в цикле является песня «Весенний сон». Ее контрастные эпизоды олицетворяют столкновение мечты и действительности. Страшная жизненная правда развевает прекрасный сон.

Отныне впечатления всего пути проникнуты безнадежностью. Они приобретают обобщенный трагический характер. Вид одинокой сосны, одинокой тучи усиливает чувство собственной отчужденности («Одиночество»). Радостное чувство, возникшее от звука почтового рожка, мгновенно угасает: «Письма не будет для меня» («Почта»). Утренний иней, посеребривший волосы путника, напоминает седины и вызывает надежду на близкую смерть («Седины»). Черный ворон кажется ему единственным проявлением верности в этом мире («Ворон»). В последних песнях – «Бодрость» и «Ложные солнца» - звучит горькая ирония. Последние иллюзии исчезли.

Лирика «Зимнего пути» шире любовной темы. Она трактована в широком философском плане – как трагедия духовного одиночества художника в мире мещан и торгашей. В последней песне «Шарманщик» облик нищего старика, безнадежно вертящего ручку шарманки, олицетворял для Шуберта его собственную судьбу.

В этом цикле меньше сюжетных моментов, меньше изобразительности, чем в «Мельничихе». Его музыке присущ внутренний драматизм. По мере развития цикла все более сгущаются чувства одиночества и тоски.

Единство цикла – настроение, интонационные связи, маршевый ритм.

Песни на стихи Гейне

«Атлас», «Ее портрет», «Город», «У моря», «Двойник». Они вошла в сборник **«Лебединая песнь».** Тема страдания приобретает общечеловеческое значение. Это судьба человечества.

Инструментальное творчество Ф. Шуберта

Не уступают по своему историческому и художественному значению вокальной музыке.

Жанры: область фортепианной музыки, камерно-инструментальной музыки, симфонической музыки.

Шуберт является создателем лирической инструментальной миниатюры (экспромт, музыкальный момент, листок из альбома).

Шуберт является создателем нового типа симфонии – лирико-драматической («Неоконченная») и лирико-эпической (Симфония До мажор).

Инструментальное творчество представлено миниатюрами и крупными циклическими произведениями.

Миниатюры. Большинство произведений связано с бытовыми жанрами, танцами: лендлер, вальс, экосез. Много произведений написано для исполнения в 4 руки: марши, увертюры, фантазии.

Крупные произведения – сонаты, трио, квартеты, квинтеты, симфонии. Шуберт обращается к классическому сонатно-симфоническому циклу.

Новаторство Шуберта выражено в содержании – лирическое, тематизме – песенно-танцевальный.

«Неоконченная симфония» си минор. №8. 1822 г.

Двухчастная. В основе – лирическое содержание. Тема: человек и судьба, любовь и смерть, идеал и действительность.

Это первая лирическая симфония. Главное для композитора 0 раскрыть мир героя, его переживания, чувства.

В ней 2 части, но симфония представляет собой законченную концепцию. То, что хотел сказать композитор этой симфонией он сказал в двух частях. И намеренно отказался от сочинения остальных. То есть впервые намечается тенденция к преодолению классического четырехчастного цикла.

Между частями симфонии нет контраста и противоречия. Обе части лирической, но лирика разная. В первой части лирика трагическая, драматическая, а во второй лирика светлая, созерцательная.

Первая часть симфонии начитается со вступления. Оно имеет сумрачный характер – роль эпиграфа. Это вечный вопрос, который задает каждый человек себе. Эта тема проходит через всю симфонию. Своеобразный стержень симфонии. Она проходит перед разработкой, перед кодой. Эта тема противостоит остальным темам – конфликт. На ее основе строится разработка и кода.

ГП– задумчивая, элегическая.

ПП – изящная, песенно-танцевальная.

Разработка – на материале вступления. Таинственно и настороженно звучит тема вступления. Затем ее развитие. Мотивная разработка.

Здесь появляется синкопированная Ритмическая фигура их ПП. Далее проведение темы вступления – волевой характер.

Начинается второй раздел разработки – напряжение усиливается. Разрабатываются мотивы вступления. Вводится новый эпизод со стучащим пунктирным ритмом. Затем кульминация.

Реприза.

В коде – тема вступления.

Вторая часть – анданте. Сонатная форма без разработки. Отрешенность, лирика. Картины природы, умиротворение. Преодолеваются тревога, грусть первой части. От душевного смятения остаются только воспоминания.

Темы сходны по настроению и тематизму. Интонационная связь с темами первой части.

Карл Мария Вебер (1786 года [Ойтине (Ольденбург)]-1826 года [Лондон])
Немецкий композитор-романтик, добился успеха как концертирующий пианист, проявил себя одаренным музыкальным критиком.

Вебер и национальная опера

Вебер вошел в историю музыки как создатель народно-национальной немецкой оперы.

Общая отсталость страны сказалась и на запоздалом развитии национального музыкального театра. До 20-х годов XIX века в Австрии и Германии господствовала итальянская опера.

Однако Веберу удалось преодолеть это. Причиной его успеха было широкое национальное освободительное движение Германии начала XIX века, повлиявшее на творчество композиторов, художников.

Вебер – общественный деятель, пропагандист национальной культуры. Он создал оперное искусство, которое коренилось в немецких народных художественных традиций. Элементы своего стиля он находил из старинных легенд и сказаний, песен и танцев, народного театра.

Две оперы, появившиеся в 1816 году: «Ундина» Э. Т. А. Гофмана и «Фауст» Л. Шпора предвосхитили обращение Вебера к сказочным сюжетам. Но оба эти произведения были только предвестниками рождения национального немецкого театра. Поэтическим образам и сюжетам не всегда соответствовала музыка. У вебера воплощение народно-сказочных образов было неразрывно связано с обновлением интонационного строя музыкальной речи, с характерными красочными приемами письма, свойственными романтическому стилю.

Процесс нахождения новых оперных образов, связанных с новой романтической поэзией, для Вебера был сложным и длительным. Только 3 последние оперы – «Волшебный стрелок», «Эврианта», «Оберон» - стали реформаторскими.

Жанры творчества: Всего 6 опер, музыка к 7 драматическим пьесам, 5 месс, 9 кантат, 90 песен, фортепианные произведения, 16 концертов, 2 симфонии, увертюра «Властелин духов».

Основные произведения: 10 опер, музыка к спектаклям 'Турандот' и 'Процоза', 2 симфонии, увертюры, 2 фортепианных концерта, 'Концертштюк' для фортепиано с оркестром, концерты для кларнета, фагота, валторны, камерные ансамбли, 4 сонаты для фортепиано, 'Приглашение к танцу', вариации, романсы, пьесы, песни, хоровые сочинения.

Волшебный стрелок

Опера прошла в Берлине с колоссальным успехом. Это - первая немецкая романтическая опера. Жанр - романтический зингшпиль. Либретто - Кинда. По народному сказанию о черном охотнике (из книги Апеля 'Книга страшных историй').

Строение оперы: 3 действия: 1-е действие - завязка драмы; 2-е действие - развитие; 3-е действие - кульминация и развязка. В 1-ом и 3-ем действиях есть массовые сцены. Во 2-м действии - фантастика. Оно (2-е действие) контрастирует с 1 и 3 действиями. В драматургии видны 3 плана:

1 план - народно-бытовые массовые сцены. Для них Вебер использует бытовые жанры, танцы, марши, подменные Богемские темы, интонации 'золотого хода' валторн. Ясная и простая инструментовка, очень простые гармонии, несложные мелодии, которые близки народным темам. Он переделал местный богемский колорит и опоэтизировал его.

1 действие - хоры и лендлер, марш крестьян, песнь народа.

3 действие - хор подружек, хор охотников.

2 план - связан с фантастикой - финал 2-го действия. Музыка резко контрастирует с 1-м и 3-м действиями. Это - фантастика ужасов. Огромную роль играет оркестр. Вебер использует совершенно иные выразительные средства, чем в 1-м плане. Финал 2-го действия - сцена в 'Волчьей долине'. Каждую пулю сопровождает новое фантастическое видение: буря, дикая охота (лай собак), дикий вихрь, битва и др. Использует минор. Тональный план: c-moll, fis-moll, c-moll. Лай собак - аккорды у валторн и фаготов. Вихрь - фагот и низкие струнные с неуклюжей темой в басу. Вебер использует деревянные духовые инструменты в нехарактерных регистрах: кларнеты - в низком, флейты - либо очень низко, любо очень высоко, пронзительно. Использует так же тромбоны, валторны и литавры. Оркестровые находки Вебера повлияли на творчество других композиторов - Берлиоза, Мусоргского ('Ночь на лысой горе').

3 план - связан с отдельными героями:

Характеристика Макса - типичный романтический герой. Ария (I действие) - слабовольный характер. Агата - более целеустремленная натура. Ей посвящена большая ария - портрет во II действии из нескольких разделов: речитативное вступление, 1-й раздел - возвышенного молитвенного характера. Последний раздел - быстрая, активная, очень оптимистическая музыка, это - лейтмотив Агаты, который звучит в увертюре и завершает всю оперу. Есть и другие лейтмотивы. Один из них - лейтмотив Самьеля - лейтмотив злых сил. Есть так же лейт-тембры. У Агаты - кларнет, у Самьеля - флейта в низком регистре. Лейтмотивы предвосхищают творчество Вагнера.

завистник № 1

Нелюбовь Вебера к чужой славе была поистине беспредельна. Особенно непримирим он был к Россини: Вебер постоянно рассказывал всем, что Россини совершенно бездарен, что его музыка - всего лишь мода, о которой забудут через пару лет...

- Этот выскочка Россини вообще не заслуживает даже того, чтобы о нем говорили! - сказал как-то Вебер.

- Передайте ему, что меня бы это очень устроило, - отозвался на это Россинни.

маэстро и его дети

Вебер был настолько влюблен в себя, что с согласия жены трое из его четверых детей были названы именами отца-композитора: Карл Мария, Мария Каролина и Каролина Мария.

Опера «Волшебный стрелок»

Самая известная и популярная опера. В ее основе лежит легенда Аппеля (он переработал ее). Эта легенда была очень популярна в Германии. Вебер познакомился с этой легендой за 10 лет до ее создания. Закончена опера в 1820 году. В 1821 году впервые звучала эта опера. Она имела большой успех. Опера вызвала большой резонанс. Тепло оперу встретили в России (Чайковский, Серов), в Германии – тоже (Бетховен и Берлиоз). Популярность ее была беспрецедентной. В городах Германии распивали пиво «Фрейщютц», вошли в моду покрои одежды «Фрейщютц», мелодии из оперы звучали в домах, на улицах. И это вполне понятно: любители музыки увидели в театре знакомые картины народной жизни, услышали привычные, дорогие сердцу народнопесенные мелодии, почувствовали в сюжете произведения – подлинно национальный колорит.

Либретто оперы написано приятелем Вебера Киндом по новелле из «Книги призраков» немецкого писателя Аппеля. В создании либретто принимал участие сам композитор.

Опера состоит из 3 действий (6 картин).

Сюжет оперы:

Действие первое. Стрельба в цель – любимое развлечение охотников Богемии. Меткий стрелок пользуется уважением крестьян, им восхищаются девушки, он – герой.

Княжеский егерь Макс – отличный стрелок, но сегодня ему не повезло: победитель в состязаниях – деревенский парень Килиан. Приветствуемый крестьянами, Килиан обходит деревенскую площадь.

Остановившись перед Максом, одиноко сидящим возле трактира, Килиан предлагает сопернику снять перед ним шапку. Крестьяне посмеиваются над побежденным, их шутки и смех слышны по всей деревне.

Горячий, вспыльчивый Макс не выдерживает: выхватив охотничий нож, он бросается на Килиана. Еще мгновение – и обидчик был бы убит. Крестьяне разнимают ссорящихся. Добродушный Килиан готов извиниться за свои шутки, ведь они всего-навсего дань обычаю: над неловким стрелком можно и посмеяться. На площади появляется начальник княжеский егерей Куно. Неудача Макса огорчила Куно: его дочь Агата любит юношу, а по традиции только победитель в стрельбе может стать преемником и зятем начальника егерей. Однако не все еще потеряно: назавтра ожидаются новые состязания, будет присутствовать князь Оттокар, и надо надеяться, Макс обязательно победит!

Лишь один человек рад несчастью Макса – егерь князя Каспар. Это по его просьбе злой дух волчьей долины Самиэль, отнял у Макса победу. Каспар давно уже пользуется услугами Самиэля, и теперь близок час расплаты – ему, продавшему душу дьяволу, уготовано место в аду. Коварный план созревает в голове у Каспара: заставив Макса обратиться за помощью к сатане, он отправит юношу вместо себя в преисподнюю.

Каспар угощает Макса вином. Но и старый, добрый напиток не может развеселить несчастного охотника. Вспоминая любимую Агату, юноша ужасается: что, если завтра его ждет поражение!

Темнеет. Часы на площади бьют 7 раз. Неожиданно Каспар замечает на небе орла. Схватив Макса за руку, он протягивает ему свое ружье: «Стреляй!». Орла почти не

видно, но кто из охотников откажется от такого соблазна? Макс стреляет, и – чудо! – огромная птица падает к его ногам.

Юноше кажется, что меткий выстрел – награда за неудачи сегодняшнего дня. Он не видит Самиэля, который в это мгновенье стоит рядом с ним и беззвучно хохочет: еще один человек попадет в ад!

«Чем заряжено ружье?! – спрашивает Макс. «Заколдованными пулями!» - отвечает Каспар. Юноша может получить магические пули, отправившись сегодня ночью, вместе с Каспаром, в Волчью долину.

Второе действие. Картина первая.

Странное событие произошло сегодня в доме Куно: ровно в 7 часов со стены упал портрет прадеда Агаты и больно ударил девушку. Агата взволнована: дурное предзнаменование накануне ее свадьбы с Максом! Юная Анхен, подружка агаты, уверяет невесту, что во всем виноват «глупый гвоздь». Прибив новый, она водворяет портрет на место.

Слова анхен не могут успокоить Агату. Вошедшему Максу девушка рассказывает о своих тяжелых предчувствиях. Узнав, что портрет упал в тот момент, когда он убил орла, Макс приходит в ужас. Неужто ему суждено погубить любимую? Он торопиться уйти: его ждет Каспар. Агата чувствует: грозит беда, и умоляет юношу остаться. Но Макс непреклонен. С болью в сердце покидает он дом Куно.

Картина вторая. Глубокое сумрачное ущелье, названное Волчьей долиной. Близится буря. Каспар ждет Макса возле разбитого грозой засохшего дерева. Бьет полночь. Егерь зовет Самюэля. Их расселины скалы появляется владыка долины.

Каспар просит у него 7 волшебных пуль – он даст их Максу. 6 пуль попадут в цель, седьмая убьет Агату. Вместе с ней от горя умрет Макс. Его душа будет принадлежать Самиэлю. Договор заключен. Злой дух исчезает.

В ущелье спускается Макс. На одной из скал он видит призрак: свою мать. Она молит сына уйти. Агата с распущенными волосами, украшенными листьями, вот-вот бросится в водопад… Вне себя от страха, Макс просит Каспара поспешить, егерь раздувает огонь тлеющими углями.

Первая пуля готова… К огню слетаются птицы. Вторая пуля – ломая ветви, проносится черный вепрь. Третья пуля – поднимается буря. Четвертая – адский грохот сотрясает скалы. Пятая пуля – дьявольская скачка духов. Шестая пуля – землетрясение. Седьмая пуля – молния, гром, валяются деревья, рушатся скалы. Теряя сознание, Макс падает на землю.

Действие третье. Картина первая. Раннее утро. Княжеская охота. Поощряемый похвалами Оттокара, Макс одну за другой тратит волшебные пули. Для предстоящих состязаний у него остается одна, седьмая пуля. Макс не знает, что волею сатаны она предназначена для сердца его любимой.

Картина вторая. Агата готовится к свадьбе. Ей приснился страшный сон: белой голубкой лона летала по кустам, потом явился орел, залитый черной кровью…

Подруги поздравляют невесту, дарят ей цветы, желают счастья. Анхен хочет надеть на голову Агаты свадебный венок, раскрывает ларец и видит… венок погребальный. Быстро вкалывает она в волосы Агаты белую розу, подаренную святым пустынником.

Картина третья. Опушка леса, палатки. Здесь отдыхают после удачной охоты князь Оттокар, егеря, гости. Веселье царит за столом.

Однако пора начинать состязание. Вот и цель – голубка, что села на куст. Оттокар приказывает Максу стрелять. С криком: «Постой! Меня ты убиваешь!» - вбегает Агата.

Гремит выстрел. Как подкошенная, падает девушка на землю. Но она жива и невредима: роза пустынника защитила от пули Самиэля.

Внезапно все замечают Каспара, неподвижно лежащего на земле. Злодей пал жертвой собственного коварства – седьмая пуля поразила его. Труп грешника сбрасывают в пропасть.

Князь ждет объяснения от Макса. Юноша рассказывает о волшебных пулях. Он знает, что достоин самого сурового наказания. Оттокар приказывает немедленно изгнать егеря из пределов своего княжества.

Юношу спасает пустынник. Мудрый старец советует князю отменить обычай стрельбы в цель: только любовь должна соединять мужа и жену. Но Макс должен быть наказан: пусть Оттокар отложит свадьбу на год. Присутствующие славят справедливое решение пустынника.

Это романтическая национальная опера. Национальная – актуальная, отражает современное время, связана со своими идеями с современностью. Она заключает в себе романтические образы: фантастические, показ природы, внутреннего мира человека, лирики, раздвоение, неуверенность, колебания души. Макс – типичная романтическая личность.

Яркие контрасты добра и зла. Контраст в крупном плане между действиями (конец 2 и 3 д. между фантастикой и бытовыми сценами народной жизни). Реальный мир – 1, 3 д. Фантастический мир – 2 д.

Контрасты между отдельными номерами и в между образами: Каспар и Макс, Агата и Анфем.

Контрасты в увертюре, контрасты двойственной природы: светлая, на фоне которой идет жизнь людей, и мрачные картины природы, на фоне которой фантастические образы.

Контраст в музыкальной драматургии: 3 образных группы.

Народные сцены, фантастические образы и линия главных героев Агаты и Макса.

Контраст в музыкальных выразительных средствах. В сценах, раскрывающих жизнь, светлую природу преобладают мажор, песенность, танцевальность, маршевость, мелодичность, диатоника, простота и ясность гармоний, в оркестре – струнные, деревянные, светлые тембры, светлые регистры.

В фантастических сценах – нет жанрового начала, преобладание минора, нет мелодичности, хроматизмы, звучание уменьшенного вводного септаккорда, уменьшенного трезвучия, низкие регистры, в оркестре – мрачные тембры инструментов, обилие тремоло, низкие струнные, низкие деревянные, валторны, контрабасы. Новые штрихи – пронзительное звучание флейты пикколо, использование звучания валторны в низком регистре, необычное использование инструментов.

Третья линия в драматургии связана с раскрытием психологии главных героев оперы.

В ариях Агаты и Макса проявились романтические тенденции. В этих сценах выражены сложные душевные переживания, что не было характерно для героев прежних традиционных опер. Такова большая ария-сцена Агаты из 2 д. она отмечена быстрой сменой настроений: томление и тревога.

Стремясь к максимально индивидуальной характеристике героев, Вебер применяет лейтмотивную технику. Так, агата имеет свой лирический лейттембр кларнета и лейттему.

Самьель тоже имеет лейттему и лейттональность (до минор), лейттембр (флейта в низком регистре).

Структура оперы номерная. Вебер использует традиционные оперные формы: песни, арии, хоровые номера, оркестровые номера, речитативы. И в то же время он допускает свободу. Это ария Макса, ария Агаты, это монологи, которые строятся свободно.

Роль оркестра – изобразительная, живописная. Каждая деталь на сцене (жуткие призраки, мерцающие огоньки, дикая буря, пламя) имеют свою индивидуальную оркестровую характеристику. Так, например, в сцене дьявольской охоты Вебер передает лай собак резко диссонирующим сочетанием аккордов у валторн и фаготов.

Черные вепри характеризуются другими диссонансами и смешением тембров (фаготы и струнные басы). Изобразительность оркестра ярко проявилась в сцене в «Волчьей долине».

Применение лейтмотивов придало опере Вебера большое единство.

Характеристика творчества Ф. Мендельсона

Феликс Мендельсон – немецкий композитор-романтик.

Деятельность Мендельсона связана с культурной жизнью Германии. В то время существовала оппозиция реакционное правительство и радикально настроенные круги, которые боролись за свою свободу и независимость. Противостояние этих противников нарастало. В литературе эта борьба проявилась ярко в творчестве Гейне, Бёрне, Ленау, Иммермана. Сложилась школа «политической поэзии» (Веерт, Гервег, Фрейлиграт). Расцвела научная мысль, она направлена на изучение национальной культуры. Появляются исследования по истории немецкого языка, мифологии и литературы, принадлежащие Гриму, Гервинусу, Гагену.

Организация первых немецких музыкальных празднеств, постановка национальных опер Вебера, Шпора, Маршнера. Молодого Вагнера, распространение просветительской музыкальной публицистики – все это говорило о росте национального самосознания. Мендельсон жил и творил в этой атмосфере протеста и развития культуры.

Его деятельность сыграла важную роль в музыкальной культуре. Большое значение Мендельсона в его просветительской деятельности, в пропаганде классического наследия. Например, спустя 100 лет после забвения благодаря усилиям Мендельсона исполнены «Страсти по Матфею» Баха, поставлена симфония №9 Бетховена, оратории Генделя, Симфония №9 Шуберта.

Мендельсон боролся с мещанством. Как пианист, дирижер и композитор он пропагандировал свои идеи. Такая деятельность не могла не отразиться на здоровье. Он умер в 38 лет.

Большая заслуга Мендельсона как педагога. Благодаря ему в Лейпциге была открыта консерватория в 40-е годы, он возглавил ее. Эта консерватория при руководстве Мендельсона сыграла прогрессивную роль, она была ориентирована на классические формы. После смерти Мендельсона – она сыграла негативную роль, т. к. классические формы приобрели застывший, закостенелый характер.

В творчестве Мендельсон тоже видел свое предназначение в возрождении высоких идеалов классической музыки. Он не подражал классикам, он старался возродить их принципы. В его искусстве все ясно, понятно. Его музыку любили широкие слои населения.

Тем не менее, Мендельсон – романтик. Центральное место в творчестве занимает лирика и романтические образы. Раскрытие внутреннего мира художника, картины

природы и быта. При этом в музыке Мендельсона не туманности, расплывчатости, все в ней ясно, четко и определенно.

Жанры творчества: центральное место в творчестве занимает фортепианная музыка: «Песни без слов», прелюдии. Симфонические произведения: симфония №1, «Итальянская», «Шотландская симфонии», симфонические увертюры, концерты для скрипки и фортепиано с оркестром. Хоровые произведения: оратории, кантаты. Музыка к спектаклям: «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Антигона» Софокла, «Эдип в Колоне» Софокла, «Аталия» Расина. Около 80 песен, 60 вокальных ансамблей.

Стиль композитора: мелодичность, связанная с народной песенностью и жанрово-танцевальными элементами, четкие формы. Гармония и оркестровка – яркая, красочная.

Фортепианное творчество

Центральное место в творчестве Мендельсона занимают «Песни без слов» для фортепиано (8 тетрадей). Их значение в творчестве Мендельсона сопоставимо мо значение романса в музыке Шуберта. Мендельсон обращался к этому жанру на протяжении почти всей своей творческой жизни. Стиль композитора сложился уже в первых «Песнях без слов» (конец 20-х годов).

«Песня без слов» - новая разновидность романтической фортепианной миниатюры. Мендельсон продолжает традиции Шуберта и вносит в фортепианную музыку лирику и песенность.

Популярность этих песен уже при жизни композитора в их доступности, демократичности, понятности музыкального языка.

Своеобразие «песен без слов» в том, том что в них Мендельсон опирался на традиции вокально-инструментальных жанров: песен, романсов, камерно-инструментальных ансамблей. Мелодии их песенны, широкого дыхания. Многие из них открываются вступлениям, есть проигрыши.

В отдельных песнях фактура расслаивается на мелодию и аккомпанемент, напоминая романс. В других мелодия идет в терцию или сексту – характерно для вокального ансамбля.

В некоторых – аккордовая фактура в стиле хоровой музыки Германии.

«Песни без слов» не имели ничего общего с современными концертно-виртуозными произведениями для фортепиано. Они были доступны музыкально-образованному любителю. Но, при всей простоте и скромности, эти пьесы утверждали новые средства фортепианной выразительности, вносили свой значительный вклад в культуру пианизма.

Симфоническое творчество

Жанры: Симфония №1, «Революционная симфония», «Итальянская симфония», «Шотландская симфония», увертюры: «Сон в летнюю ночь», «Морская тишь и счастливое плаванье», «Гебриды», «Прекрасная Мелузина», «Рюи Блаз», «Анталия».

Концерт для скрипки с оркестром ми минор, 2 концерта для фортепиано с оркестром.

Концерт для скрипки с оркестром (1844)

Мендельсон – создатель романтического концерта наряду с Шуманом и Шопеном.

В концерте композитор продолжает традиции бетховенского симфонизма – драматического. Вместе с тем это произведение подлинно романтическое.

В концерте сосредоточены характерные черты стиля композитора: песенная лирика, романтическое чувство природы, изящество, скерцозность. Красочность оркестровки сочетается со строгостью формы.

При этом Мендельсон создает новый тип сонатности, где побочная партия, олицетворяющая собой образ мечты, вытесняет более «действенную» главную партию.

Композитор пытается слить все три части цикла и этим приближается к романтическому поэмному типу симфонизма.

Появление скрипичного концерта Мендельсона стало крупнейшим событием в инструментальной скрипичной музыке. В эти годы получили распространение поверхностные, внешне эффектные концертные пьесы, когда некоторые композиторы сначала сочиняли виртуозные пассажи, а потом задумывались над тем, как бы заполнить промежутки между ними. Концерт Мендельсона выделяется глубиной идей и художественным совершенством. Виртуозные приемы у Мендельсона связаны с поэтическими образами.

Цикл состоит из 3 частей – классический, но между частями связки, переходы, эти части похожи, возникает тенденция к одночастности.

Первая часть носит песенно-лирический характер. Все темы песенны. Сонатная форма.

Между экспозицией и разработкой размыты грани. Нарушены классические традиции: разработку начинает сразу солист, а каденция находится в конце разработки, а не в коде.

Вторая часть – анданте – лирической интермеццо. Основная тема песенна, лирическая.

Вторая и третья часть следуют без перерыва. В финале – две темы.обе светлые и жизнерадостные, вторая тема – праздничная, ликующая. В финале нет драматического противопоставления контрастных образов.

«Шотландская симфония» (1830 – 1842)

Характеристика творчества Роберта Шумана (1810 – 1856)

Немецкий композитор первой половины XIX века. Искусство Шумана тесно связано с исторической обстановкой в Германии. В 30 – 40-е годы в Германии происходил бурный общественный подъем, создавалось единое национальное государство. Большое распространение получают национально-освободительные идеи, движение за

самобытное искусство, за свободу творческой личности, отстаивание индивидуальности творческого человека.

В эти годы романтизм приобретает гражданскую, демократическую окраску, он связан с идеей переустройства общества.

Р. Шуман стремился преобразить действительность и выразить свой национальный идеал.

Мировоззрение Шумана связано с фольклором: на его творчество оказали влияние литературные традиции (Гофман – фольклорные истоки его произведений); на творчество Шумана оказали влияние истоки национального ярмарочного (карнавального) театра.

Шуман начал свой жизненный путь с юридической карьеры, брал уроки у Ф. Вика. Талантливый исполнитель (пр. рука – сухожилия).

С детства проявились театральные способности. Он создавал театральные портреты своих близких в музыкальной форме.

Идейно-эстетические воззрения.

30-е годы для Шумана – время расцвета творчества, оно вытекало в связи с подъемом передовых общественных сил, вызванных революционным движением. Шуман – издатель «Новой музыкальной газеты» (1834). Этот журнал ставил своей задачей вернуть искусству свое значение, бороться против пустой музыки. Его литературное и музыкальное творчество пронизано бунтарскими настроениями. Шуман боролся за новое романтическое искусство, которое утверждает идеалы свободы, человечности, творческой индивидуальности, раскрытие внутреннего мира человека. Он боролся с ограниченностью, пошлостью, отношением к музыке как к искусству развлекательному, легкому. Своих идейных противников Шуман называл филистерами. Протест Шумана направлен против социальной среды, которая определяла духовную атмосферу Германии 30 – 40-х годов: фальшь, суетность, ханжество.

Он считал, что в творчестве нужно отстаивать нравственные принципы. Творчество должно опираться на классические традиции, но нести в себе что-то новое. Лозунг Шумана: «Молодость и движение!».

Шуман считал, что необходимо создать творческий союз, который смог духовно объединить тех людей, которые стоят во главе современного искусства.

Его журнал стал выражением его идей.

Кроме того, Шуман явился создателем художественного союза «Давидсбунд» - в честь сочинителя псалмов, библейского царя Давида. Он был вдохновителем творчества Шумана. Это духовное братство. Шуман относит к нему всех выдающихся творцов искусства: даже Моцарт, Берлиоз, Вебер, Мендельсон, Шопен, Паганини, Фридрих и Клара Вик.

Возникновение этого содружества было связано с веяниями эпохи. В XVIII – XIX веках возникало большое количество салонов, школ, союзов.

С 1837 года выходит нотное приложение к журналу. Его цель – познакомить с произведениями широкую публику и поддержать молодых композиторов.

Журнал по форме – ярко-литературный, статьи напоминали театральные традиции. Все персонажи имели псевдоним и маску (этот же принцип использовал Шуман в своих музыкальных произведениях). Флорестан и Эвсебий – составляли натуру самого композитора. Их прототипы – Вальт и Вульт - композитор нашел в романе «Мальчишеские годы» Жана Поля Рихтера. Флорестан – неистовый, темпераментный,

бунтарь, впечатлительный, ироничный, неуравновешенный, экстравагантный. Эвсебий – неторопливый, мечтательный, меланхоличный, ранимый, спокойный.

Мастер Раро – рациональный, уравновешенный, прагматичный (Ф. Вик).

Каждая литературная статья Шумана посвящена одной проблеме. Идеи Шумана:

- искусство полноценно, содержательно, должно отражать впечатления от жизни;

- музыка – высшее искусство, может воплотить многогранность жизни, тонкие состояния души, в нем приоритетом является чувственное, эмоциональное начало. «Разум – ошибается, чувства – никогда».

- нравственные законы в искусстве. Он говорит о выдающихся композиторах: о духовность Баха, Бетховена (он боролся до последнего вздоха, для нас – он образец человеческого величия), о Шопене («Снимите шляпы, господа, перед вами – гений»). Моцарт, Шуберт, Берлиоз, Глинка, Мендельсон, Брамс.

- идеал для Шумана – художник, для которого один порицающий голос звучит сильнее, чем 10 хвалебных (значение критики для композитора).

- музыкальное искусство – не обособлено от других. Идея синтеза искусств. Значение программности в творчестве композитора.

Главным объектом критических нападок Шумана – немецкое филистерство. Оно многолико. Он обличал мещанские вкусы светских салонов, в которых царит пустота и бездушность в обличии приятного. Шуман считал, что это суетные люди, которые реагируют на виртуозный блеск и пустозвонство. Среди их он выделяет Тальберга, Генриха Герца.

По стилю его литературные статьи близки романтической литературе. По жанру – это миниатюры в жанре «письма к другу», рецензии, сценки-диалоги, записки из дневника, новеллы, эссе, очерки, афоризмы. Эти миниатюры Шуман объединял в циклы6 «Письма мечтателя», «Пестрые листки».

Идеи, волновавшие Шумана, находят отражение в музыкальных произведениях, которые написаны в жанрах миниатюры, объединенных в циклы. Это стремление передать одно настроение, эмоцию, мысль, и стремление осмыслить, обобщить. Связь пьес осуществляется через единство общей темы. Например, борьба с филистерством: «Карнавал», «Танцы давидсбюндлеров», симфонические этюды. Лирическая тема: «Венский карнавал», «Детские сцены», «Лесные сцены», «Фантастические сцены». Стремление отразить драматическое ощущение действительности, конфликты: «Крейслериана», фантазия до мажор, соната Фа-диез мажор.

Периодизация творчества:

1. 30-е годы – связь фортепианного и литературного творчества.
2. Конец 30-х – начало 40-х – интерес с камерно-вокальной музыке.
3. 40-е годы – крупные инструментальные жанры: 4 симфонии, фортепианный концерт, вокально-сценические произведения: оратория «Рай и Пери», опера «Геновева», камерно-инструментальные ансамбли: квартеты, квинтеты, ряд отдельных хоров.

Диапазон творчества широк.

Фортепианное творчество Шумана

Фортепианное творчество Шумана – лаборатория стиля композитора. в фортепианной музыке он предстает как композитор-психолог, сумевший воплотить весь сложный, противоречивый внутренний мир человека. композитора привлекал жанр миниатюры и цикла миниатюр.

Все фортепианные произведения можно отнести к двум группам:

1. Произведения, в которых проявился личный отклик композитора на события окружающей жизни. «Карнавал», «Венский карнавал», «Лесные сцены», «Бабочки».
2. Произведения, которые обращены к внутреннему миру, лирике, интимным переживаниям. Фантазия До мажор, Соната №1 Фа-диез мажор, «Крейслериана».

Для Шумана важно отразить переживания, стремление объять жизнь. Поэтому он обращается к циклу миниатюр.

Шуман создает программную фортепианную сюиту, которая отличается от сюиты XVII – XVIII веков:

1. Сюита – программна, эта программность обобщенного типа. Конкретная программа – «Карнавал».
2. В сюитах Шумана выбор пьес не регламентирован, как в сюите XVII – XVIII веков: обязательны 4 танца и свободные части, объединенные тональным единством. У Шумана этого нет. Характер пьес зависит от программы, пьесы контрастны по отношению друг к другу.
3. Принцип контраста – ведущий (на всех уровнях). Это связано с театральностью мышления композитора.
4. Стремление объединить части между собой: интонационное единство пьес, принцип летмотивный, или принцип монотематизма. Тип сквозного цикла

Первый фортепианный цикл – **«Бабочки»** - написаны в 30-е годы под впечатлением произведения немецкого романтика Жана Поля Рихтера «Мальчишеские годы». Рихтер был любимым поэтом Шумана. Написаны «Бабочки» под впечатлением сцены «Маскарада». В этой сцене описаны переживания двух мальчиков Вальта, Вульта, и девочки Вины. У Вальта – поэтичная натура, застенчивый, Вульт – страстный, порывистый. Нежная Вина любит Вальта, но Вульт не знает этого. И на костюмированном балу, скрытый маской, он открывает тайну брата. Вина, думая, что под маской Вальт, рассказывает Вульту о своей любви.

Многое в «Бабочках» становится характерным для Шумана. Это сам Шуман (Флорестан и Эвсебий).

«Бабочки» по форме напоминают сюиту, но она во многом отличается от старинного жанра. Портретность, яркость образов – характерная черта Шумана.

Его циклы – своеобразные новеллы (рассказы), для которых характерна описательность, лирика, внутренний мир.

Начинается цикл Вальсом (№1), который рисует атмосферу маскарада. В не поэтичное начало, полет, свобода. Вальс обрамляет цикл – он звучит в начале и в конце.

В этом цикле Шуман показывает два типа людей: духовных. Утонченных и грубых, невежественных, ограниченных.

Гросфатер – танец бабушек и дедушек. Это старинный танец (Композитор использует его и в «Карнавале»).

Шуману нравится идея карнавала, так как это дает возможность объединить все пьесы.

«Танцы давидсбюндлеров» (1837) – 18 характерных пьес для фортепиано. В каждой пьесе – лицо в маске на карнавале. Здесь нет внешних зарисовок. Цикл запечатлел чувства радости и надежды, которыми было окрашено лето 1837 годы (возобновилась переписка с Кларой, тайное обручение). Все пьесы можно поделить на две группы:

Флорестановские (эта группа разнообразна: юмор, энергия, боевой порыв, страстность, тревога, нетерпение) и эвсебиевские образы (нежные, лирические, задушевные, задумчивые).

«Карнавал» (1834) – год создания «Музыкальной газеты». Музыкальное содержание цикла похоже на очерк одного корреспондента. В нем виде отчета давидсбюндлера корреспондент описывает бал, якобы данный Шуманом с тем, чтобы ознакомить присутствующих с музыкальными новинками.

На балу происходят стычки, они комичны, между давидсбюндлерами и филистерами, в результате чего один из филистеров поспешил на следующий день обрушиться на карнавал с ругательной рецензией.

«Карнавал» - ярко-публицистическое произведение, его отличает гражданский пафос, борьба против филистеров и утверждение победы. Связан с литературной деятельностью Шумана.

Произведение имеет идейную направленность6 победа давидсбюндлеров над филистерами.

Здесь несколько групп героев:

1. Портреты давидсбюндлеров: Флорестан, Эвсебий, Кьярина, Эстрелла, Шопен, Паганини.
2. Маски карнавала: Пьеро, Арлекин, Панталон и Коломбина.
3. Маски филистеров: вальс, цитирование темы Гросфатер.

Все темы даны в Преамбуле.

Цикл монотематичен, так как все темы строятся на одной теме – B – As - C - H

Состоит цикл из 20 пьес. Разбор.

«Фантастические пьесы» - типичное для Шумана произведение. Цикл раскрывает внутренний мир человека, мир его чувств. Каждая из 8 пьес цикла – выражение лиризма. Он проявляется в бурно-драматических вспышках («Порыв», «Ночью»), в просветленной созерцательности («Вечером»), в фантастических видениях («Сновидения»), в сказочных образах («Причуды», «Басня»), в лирико-философском раздумье («Отчего?»), в песенности («Последняя песня»).

Единство цикла – в этой лиричности.

Каждая из пьес – законченное произведение, здесь нет вариационности.

Но композиция цикла строится на контрастах не только между пьесами, но и внутри них («Басня» - импровизация, где контрастные романтические образы).

«Симфонические этюды» (1834). Одно из наиболее героических, «флорестановских» произведений Шумана, оно возникло под влиянием искусства Паганини.

Название «Симфонические этюды» означает, что это не просто виртуозные пьесы, а по своей глубине и серьезности, они приближаются к симфонической музыке, а их пианистическое звучание по полноте и мощи звука, по тембровому разнообразию оркестрально, и в самом развитии господствуют симфонические принципы.

Главная тема – траурный марш, - постепенно преобразуясь, звучит в финале как величавое победное шествие.

Каждая вариация непохожа на другую. Например, первый этюд звучит таинственно и мрачно, черты имитационно-полифонического письма.

Второй этюд – романтически взволнованный, романсовые интонации.

Третий этюд – маршевый,

Четвертый – танцевальный, скерцозный.

Каждый образ характеризуется новым виртуозно-пианистическим приемом. Отсюда название – этюды.

Стиль фортепианных произведений.

Фактура – разнообразна, нет четкого разделения на мелодию и аккомпанемент, мелодия прячется в гармонических голосах. Полифоническая фактура. В целом, пианистический стиль – виртуозный. Энергичные ритмы, ритмическая свобода. Порывистость музыки, возбужденные, неустойчивые состояния. Прихотливость, изменчивость темпа – отражает колебания душевных состояний.

Камерное вокальное творчество Р. Шумана

В вокальной музыке Шуман продолжает традиции Шуберта.

К жанрам вокальной музыки Шуман обратился в 1840-е годы. Всего композитором написано 33 сборника романсов и около 200 песен. Шуман писал не только романсы, но и вокальные циклы. У Шумана 2 сюжетных цикла: «Любовь поэта» (на стихи Гейне), «Любовь и жизнь женщины» (стихи Шамиссо). Остальные циклы не имеют в своей основе единого сюжета, но тем не менее романсы в них связаны интонационно-тематическими связями и лейтмотивами. К таким циклам относятся: «Круг песен» на стихи Гейне, «Мирты», «Круг песен» на стихи Эйхендорфа, «Испанские любовные песни» на стихи Гейбеля, Песни из «Вильгельма Мейстера» Гете, Песенный альбом для юношества.

Расцвет песенного творчества Шумана связывают с семейным счастьем.

Но в песнях не только любовная лирика. Есть песни народного склада, лирические пейзажи, фантастические картины, скорбные размышления, баллады, драматические сценки. Хотя большинство песен о любви.

Его вокальные миниатюры своего рода автобиографические повествования.

Шуман писал песни на стихи многих поэтов, но больше всего ему нравилась поэзия Гейне – поэзия чувств и настроений. На его тексты Шуман написал свыше 40 песен, циклы «Любовь поэта» и «Бедный Петер». Романтическая поэзия – субъективное начало.

Жанр песни-романса привлекал Шумана тем, что он идеально соответствовал задачам, которые ставил Шуман перед музыкальным искусством: взаимосвязь с литературными образами делала искусство понятнее. Благодаря возможностям вокального искусства, лирико-психологическое содержание творчества Шумана приобрело особую интимность.

Шуман является создателем камерной декламации, его задача: передать мысль стихотворения почти дословно. Поэтому он выбирает те интонации, которые смогут наиболее точно воссоздать настроение стихотворения. Например, из цикла «Любовь поэта»: «Я не сержусь», «Во сне я горько плакал», «Злые песни».

Роль фортепианной партии значительна. В ней сосредоточивается психологический подтекст стихотворения. То, что нельзя выразить словами, передается фортепианной партией. В ней появляются изобразительные моменты.

«Любовь поэта»

Для песен «Любовь поэта» Шуман взял тексты из «Лирического интермеццо» Гейне». «Лирическое интермеццо» - автобиографический цикл, история юношеской любви Гейне к его кузине, красивой, но пустой богатой девушке. Здесь чувства переплетаются с природой.

Из 65 стихотворений Шуман отобрал только 16, сложил их в сюжетную линию. Его цикл представляет музыкально-психологическую повесть. Цикл объединяется линией внутреннего развития.

Тема потерянной любви – сходство с Шубертом. Есть расхождения с Шубертом – у него главный герой – простой человек, юноша. Герой Шумана – личность высокохудожественная, талантливая, это поэт. Герой Шуберта находит успокоение в природе, а герой Шумана – в воспоминаниях детства.

Шуман – не первый композитор, прибегающий к трансформации идеала. У Шуберта любимая стала ведьмой. У Шумана – идеал хоронят великаны из сказок.

Каждая миниатюра передает одно настроение, одно чувство. Движение драмы имеет свои этапы. Светлые настроения постепенно сменяются драматическими, тяжелыми, скорбными песнями. Переломным моментом является песня «Я не сержусь».

Содержание песен отражается и в ладотональном плане цикла, представляющим собой как бы замкнутый круг. Первая группа песен в диезных тональностях, в центре цикла до мажор (песня «Я не сержусь»), и затем поворот к бемольным тональностям, с преобладанием минорного лада, трагической вершиной является песня в ми-бемоль миноре «Во сне я горько плакал». Затем возврат к диезным тональностям.

Вокальная партия мелодична, пронизана народно-песенными интонациями, романсными интонациями, сочетающиеся с речевой выразительностью.

Партия фортепиано выражает то, что нельзя выразить словами. Фортепианное вступление водит в эмоциональную сферу, заключение же дополняет, досказывает.

Первые три песни воплощают чувство юношеской любви. Светлые чувства, восторженные.

№1 фа-диез минор – ля мажор. *«В сияньи теплых майских дней»* подобна краткому вступлению. Она знакомит с душевной жизнью поэта, с миром поэтических видений, любовных грез. Шуман передает хрупкость пробуждающегося чувства, его слияние с нежной красотой весенней природы. Мелодия зарождается и формируется внутри фортепианной фактуры.

№2. Тихая мечтательность, робость признания в песне *«Цветов венок душистый»* переводит в радостную восторженность песни.

№3 *«И розы и лилии»* - эта песня танцевальна, воздушна, легкая.

Начиная с песни №4 и до №9 – композитор показывает разные стороны чувства страдания с последовательным нагнетанием трагизма.

№4 *«Встречаю взор очей твоих»* - состояние лирического самоуглубления, внутренней сосредоточенности. Вокальная и фортепианная партия обмениваются имитациями. Горечь сомнения.

№5 *«В цветах белоснежных лилии»* - терзание.

№6 *«Над Рейна светлым простором»* вносит неожиданный контраст. Здесь тожественная возвышенность, хоральность.

№7 *«Я не сержусь»* - первая драматическая кульминация. Драматический монолог.

№8 «*О, если б цветы угадали»* - Поэтичность, грусть, светлые образы природы.

№9 *«Напевом скрипка чарует»* - сюжетная развязка цикла. Отчаяние героя. Любимая выходит замуж, на балу играют скрипки и флейты. Здесь торжество и скорбь – их противопоставление в вокальной и фортепианной партии. Фортепиано – свадебное веселье.

№10. Горечью пронизана песня *«Слышу ли песен звуки»*. Боль, тоска. Фортепианная и вокальная партия как дуэт.

№11 *«Ее он страстно любит»* - песня бытового склада с характерным гитарным сопровождением, шутливая скороговорка в вокальной партии – попытка представить историю любви в ироничном свете.

№12. «Я утром в саду встречаю» - тоска, просветленная печаль примирения.

№13. «Во сне я горько плакал» - мрачное видение смерти, самопогружение. Лаконичные средства выразительности.

№14. «Мне снится ночами образ твой» - любовь обманчива и неуловима как сновидение.

№15. «Забытой старой сказки» - мир сказки, вымысла, поэтично.

№16. «Вы злые, злые песни». Трагическая скорбь. Иронический характер.

«Любовь и жизнь женщины» (Шамиссо)

Поэт рисует здесь эмоциональные стадии жизни женщины: первую любовь, обручение, замужество, появление ребенка, потерю мужа. 8 песен. Шуман раскрывает эмоциональный мир женщины. В соответствии со стилем Шамиссо, драматургия цикла простая, без внутренней контрастности. Музыка вся в светлых тонах, за исключением неожиданного поворота в последнем трагическом романсе «Мне в первый раз наносишь ты удар». Обобщающее значение фортепианной партии проявляется в постлюдии цикла. После заключительного романса, в котором женщина оплакивает смерть мужа, фортепиано точно повторяет музыку начального куплета вступительной пенсии, где молодая девушка рассказывала о первой встрече с любимым.

Музыкальная культура Италии первой половины XIX века

После французской революции 1789 года, в Италии тоже возникают освободительные движения, направленные против иностранных завоевателей (австрийцев) и борьба итальянцев с Наполеоном. В этот период получают распространение гражданские патриотические идеи. Искусство откликается на них.

В Италии начинает активно формироваться революционное движение, которое определило Новое итальянское возрождение – Рисорджименто.

Первый этап итальянского возрождения ознаменован движением карбонариев (угольщики). Карбонарии – члены тайной революционной организации Италии первой трети XIX века. Основные задачи карбонариев заключались в национальном освобождении от французского и австрийского господства и в уничтожении феодального строя. Кульминацией этого движения стали 1820-е годы, которые подготовили итальянскую революцию 1820 – 1821 годов. Это восстание было подавлено, однако на этом повстанцы не остановились. Карбонарии организуют тайные общества с 1815 – 1830-е годы. Во всех видах искусства формируется итальянский романтизм. Искусство было проникнуто идеями революционеров. Среди представителей: писатель Аллесандро Мандзони, поэт Уго Фосколо, поэт Джованни Берни, поэт Джованни Леонарди. В Италию едут писатели других стран – Стендаль, Байрон.

Основным жанром итальянского музыкального искусства становится опера. Она отражает проблемы современности. Необходима была личность, которая создала бы новое произведение, которое бы отразило идеи и эстетику этого времени. Творчество Дж. Россини.

Второй этап революционных движений – 1830 – 1840-е годы. Вторая волна народного протеста была возглавлена организацией «Молодая Италия». Кульминацией этого этапа стала революция 1848 – 1849 годов. Творчество Беллини, Доницетти.

Третий этап – 1850 – 1871 годы. Осуществляется объединение Италии, она становится независимым государством. Творчество Верди.

Оперное творчество Джоаккино Россини (1792 – 1868) – всего 38 опер

Россини - выдающийся итальянский композитор прошлого столетия, творчеством которого был ознаменован расцвет национального оперного искусства. Он сумел вдохнуть новую жизнь в традиционные для Италии виды оперы – комическую (буффа) и «серьезную» (сериа). Особенно ярко талант Россини раскрылся в области оперы-буффа. Реалистичность жизненных зарисовок, меткость в изображении характеров, стремительность действия, мелодическое богатство и сверкающее остроумие обеспечили его произведениям огромную популярность.

Композитор творил в эпоху пробуждавшейся общественной активности народа Италии, подъема борьбы за независимость. В его действенно оптимистичном, демократическом по духу искусстве современники слышали голос своего бурного времени, видели выражение итальянского национального характера. Период интенсивного творчества Россини продолжался всего около двадцати лет. За это время им было создано свыше тридцати опер, многие в короткое время обошли все столичные театры Европы и принесли автору всемирную славу.

Джоаккино Россини родился 29 февраля 1792 года в небольшом итальянском городке Пезаро. Будущий композитор обладал прекрасным голосом и уже с восьми лет участвовал в церковных хорах. Четырнадцати лет он предпринял самостоятельную поездку с небольшой театральной труппой в качестве дирижера. Свое образование Россини завершил в Болонском музыкальном лицее, по окончании которого вступил на путь оперного композитора. Переезжая из города в город, выполняя заказы местных театров, Россини писал по нескольку опер в год. Два произведения, созданные в 1813 году, ~ опера-буффа «Итальянка в Алжире» и героическая опера-сериа «Танкред» - принесли ему широкую известность. Мелодии россиниевских арий распевались на улицах итальянских городов. «В Италии живет человек, - писал Стендаль, - о котором говорят больше, чем о Наполеоне; это композитор, которому нет еще двадцати лет».

В 1815 году Россини был приглашен на место постоянного композитора в крупнейший итальянский театр Сан-Карло в Неаполе. Высокой зрелости его музыкально-театральный стиль достиг в монументальных героических операх «Моисей» (1818) и «Магомет II» (1820). В 1816 году Россини написал для одного римского театра свою лучшую комическую оперу «Севильский цирюльник».

В 1822 году политическая реакция, наступившая в Италии, вынудила Россини покинуть родину. В 1824 году он обосновался в Париже. Учитывая требования французской сцены, он переработал ряд своих прежних опер и создал новые. Высоким достижением россиниевского гения явилась героико-романтическая опера «Вильгельм Телль» (1829), воспевшая вождя национально-освободительной борьбы Швейцарии XIII века. Появившись в канун революции 1830 года, эта опера ответила свободолюбивым настроениям передовой части французского общества. «Вильгельм Телль» - последняя опера Россини. После ее создания композитор прожил 39 лет, но написал лишь несколько духовных сочинений, ряд романсов и фортепианных пьес.

Россини умер 13 ноября 1868 года в Пасси, близ Парижа.

Творческий путь Россини начал с 1810-х годов. Его интересы не сразу сосредоточились в поиске новых идей. В раннем творчестве композитор обращается к

жанру оперы-buffa, он прославился как автор комической оперы. С 1818 года Россини осмелился приступить к реформе жанра оперы-seria, создал новый жанр semiseria.

Эстетические принципы Россини

Он поддерживал национально-патриотическое движение Италии, отстаивал свободу.

Подобные республиканские взгляды он воспринял в лоне семьи. Отец – участник освободительного движения. Россини поддерживал карбонариев. Хотя говорил, что он далек от политики: «Я никогда не вмешивался в политику, я – музыкант».

Многие высказывания жанр оперы:

1. основой для оперы должна быть мелодия!
2. Мелодическая выразительность заложена в ритме, т. е. в ритме – вся сила музыки. Россини считал, что мелодия и ритм – главная основа музыки.
3. Большое значение придавал проблеме соотношения слова и музыки. Считал, что музыка должна преобладать над словом, а слово должно служить музыке. Он считал, что если композитор пойдет в ногу со смыслом слова, то сочинит вульгарную, убогую музыку. Хотя Россини в опере «Вильгельм Телль» стремиться к речевой выразительности.
4. Музыка должна подчиняться чувству и выражать эмоциональное начало.
5. В опере композиторы должны соблюдать четкий план композиции, и следовать классическим традициям. При этом сам Россини творчески подходил к традициям, не требовал точного соблюдения норм. Отступления от норм возможны. Если этого требует художественный замысел.

Идеалы Россини – Гайдн, Моцарт, Бетховен. Своим кумиром считал Моуарта: «истинный титан музыки, пример и учитель». Близость к стилю Моцарта: гармоническое видение мира, стремление к законченности, завершенности, уравновешенности композиции. Он не тяготел к эффектности, экстравагантности.

Пушкин сравнивал музыку Россини с брызгами шампанского. Для многих искусство Россини – синоним веселья, шаловливости, остроумия в музыке. Именно такой она предстает в ранний период творчества, когда все устремления Россини направлены к жанру комической оперы. Несмотря на то, что это была эпоха бурных социальных потрясений, породившая скорбные и мрачные образы композиторов-романтиков, мелодичная и светлая музыка Россини несла веру в беззаботные идеалы юности, оптимизм.

Итак, в первый период творчества Россини обращается к жанру оперы-buffa. Написал ряд произведений, которые принесли ему мировую славу: «Шелковая лестница», «Пробный камень», «Итальянка в Алжире», «Турок в Италии», «Брачный вексель» (опера-фарс) и др., до 1816 года написано 16 опер из них 9 были в характере buffa. Кульминацией этого периода становится опера «Севильский цирюльник» (1816).

Опера «Севильский цирюльник» (1816)

Опера в трех актах (четырех картинах)

Либретто Ч. Стербини

Действующие лица:

Альмавива, граф тенор
Бартоло, доктор медицины, опекун Разины - бас
Розина, его воспитанница - сопрано
Фигаро, цирюльник баритон
Дон Базилио, учитель музыки Розины бас
Фиорелло, слуга графа баритон

Амброжио - бас
Берта меццо-сопрано

Офицер, нотариус, солдаты и музыканты.

Действие происходит в Севилье (Испания). Время: XVIII *век.*

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

До Россини к этому сюжету обращался итальянский композитор Паизиелло. Россини создает классический образец комической оперы. Однако опера воплощает новые тенденции романтического театра в трактовке характеров и в музыкальной драматургии. Это лирическая трактовка комической оперы.

Первоначально опера Россини называлась «Альмавива, или Тщетная предосторожность». Произведение Россини вытеснило популярную до того оперу Паизиелло на тот же сюжет и переняло ее название. Опера написана в очень короткий срок – примерно за 20 дней. Опера была предназначена для постановки в Риме во время карнавальных праздников.

На премьере 20 февраля 1816 года опера была неожиданно освистана. Но последующие представления сопровождались шумным успехом.

«Севильский Цирюльник» создан на сюжет одноименной комедии (1773) - первой части известной трилогии крупнейшего французского драматурга П. Бомарше (1732-1799). Появившаяся незадолго до французской буржуазной революции, она была направлена против феодально-абсолютистского режима, обличала аристократию. В образе главного героя комедии - ловкого и умного Фигаро - воплощены характерные черты представителя третьего сословия: жизненная энергия, оптимизм, предприимчивость. Фигаро выступает в комедии как выразитель взглядов передовых слоев общества того времени.

Либретто и сюжет.

Опера написана на либретто Стербини.

Комедия Бомарше была подвергнута существенной переработке. В либретто оперы Россини нет социальной сатиры, которая свойственна политически актуальному произведению Бомарше. Т.о. социальные моменты и сатира в опере смягчены и сняты. Социальная идея оперы, которая подчеркивала пропасть между умным слугой и беспутным графом, в опере перемещена на лирическую трактовку.

Не все его монологи и остроумные реплики вошли в либретто Ч. Стербини (1784-1831). Но благодаря темпераментной, искрящейся юмором музыке образ Фигаро сохранил основные черты своего литературного прототипа. Образы Бартоло - скупого, сварливого старика и Базилио - интригана, шута и взяточника - мало изменились. Несколько смягченной оказалась в опере характеристика лукавой, решительной и смелой Розины.

Иным предстал у Россини и граф Альмавива. Из самоуверенного повесы он превратился в традиционного лирического героя.

Жизнерадостность, искрометное веселье «Севильского цирюльника» сохранили за оперой Россини горячую любовь широких масс слушателей.

СЮЖЕТ

Улица в Севилье. Дам доктора Бартоло. Ночь. Граф Альмавива, влюбленный в красавицу Розину, изливает в серенаде свои чувства. Но старания его напрасны - дверь балкона так и не открылась. Издали слышны приближающиеся звуки песни. Эта Фигаро - цирюльник, лекарь, музыкант и неистощимый выдумщик.

От него граф узнает, что Розина не родная дочь, а воспитанница Бартоло, и что сам опекун, охотясь за ее богатым приданым, намерен на ней жениться. Тем временем рассвело. На балкон с запиской в руках выходит Розина, вслед за ней появляется и Бартола. Записка вызывает у него подозрения. Разина уверяет, что это всего лишь ария из новой оперы, но опекун догадывается об обмане. Он решает поспешить с женитьбой и отправляется к нотариусу, чтобы сделать необходимые приготовления.

Теперь граф, назвавшийся Линдором, может объясниться с Розиной, которая не скрывает своего расположения к нему. Альмавива просит Фигаро помочь ему проникнуть в дом Бартоло. Изобретательный цирюльник предлагает графу переодеться солдатом, притвориться пьяным, явиться в дам доктора и требовать квартиру для постоя.

Пользуясь отсутствием Бартоло, Фигаро приходит к Розине с поручением от графа, но хозяин появляется вскоре вместе с доном Базилио, обучающим Розину пению. Хитрый плут Базилио успел проведать про Альмавиву. Он предлагает отделаться от соперника при помощи испытанного средства - клеветы. Фигаро подслушивает их разговор и предупреждает Розину. Раздается громкий стук в дверь, и под видом пьяного солдата в дом вваливается Альмавива. Между ним и Бартоло завязывается яростная перепалка. На шум сбегаются Розина, Фигаро, дон Базилио и слуги. Граф пытается незаметно передать Розине записку, но опекун замечает эт*о,* и суматоха возобновляется с новой силой. Скандал привлек внимание офицера, проходившего мимо с командой солдат. Он хочет арестовать мнимого солдата, но граф тихонько называет ему свое имя и, к изумлению Бартоло, офицер, почтительно раскланявшись, удаляется.

После этой неудачной попытки Альмавива решает проникнуть в дом Бартоло под видом монаха – ученика дона Базилио. Он сообщает, что Базилио заболел и прислал его вместо себя. Но Бартоло молодой монах кажется подозрительным. Тогда граф показывает записку Розины и говорит, что нашел ее случайно в доме Альмавивы. Негодованию Бартоло нет предела. А граф доволен - цель его достигнута: во время урока музыки он сможет беспрепятственно поговорить с Розиной. Фигаро старается отвлечь внимание опекуна от влюбленных. Неожиданно появляется дон Базилио. Его приход грозит расстроить ловкий обман. Фигаро, граф и Розина уговаривают его идти домой и лечь в постель: ведь у него такой плохой вид! Почувствовав в руке увесистый кошелек, все еще ничего не понимающий дон Базилио послушно удаляется.

Между тем Бартоло подслушивает разговор Альмавивы и Розины, из которого узнает, что его воспитанница должна быть этой ночью похищена. Обман разоблачен, и граф вынужден скрыться.

Опекун решает использовать против влюбленных записку, переданную графом. Ему удается убедить Розину, что Линдор - обманщик, лишь выполняющий поручение Альмавивы. Розина возмущена, и когда в до*м* через балкон проникают Фигаро и Альмавива, она отказывается следовать за ними. Но тут же выясняется, что Альмавива и Линдор - одно лицо. Тем временем появились дон Базилио с нотариусом, которых пригласил Бартоло, решивший немедленно подписать брачный контракт. Но опекуна нет дома; обеспокоенный вестью *о* предстоящем похищении Розины, он пошел за стражей. Воспользовавшись этим, Фигаро сообщает нотариусу, что тот должен составить брачный контракт для Розины и Альмавивы. Дон Базилио пытается возражать, но, получив от графа еще один кошелек, смолкает и подписывает контракт как свидетель. Возвратившийся со стражей опекун в отчаянии: он лишился богатств Розины,

но Альмавива великодушно отказывается от приданого, У1ступая его одураченному старику.

Признаки оперы buffa. Опера состоит из 2 действий, которые оканчиваются большими финалами, где происходит постепенное накопление действующих лиц с усиливающимся напряжением.

В сюжете переплетение интриг, запутанность, недоразумения, переодевания.

Используются речитативы secco, в ариях типичные буффонадные приемы: скороговорка, речитация, долбящая интонация.

Обычно комедийные герои имели басовые партии (Базилио, Бартоло).

Главное действующее лицо – Фигаро – простой человек, слуга, выходец из народа.

Признаки итальянской комедии масок. Главные герои словно маски – влюбленный опекун, кокетливая воспитанница, пронырливый монах. Но Россини придал им образ современных людей.

Характеристика действующих лиц. Граф альмавива – влюбленный, жаждущий счастья и любви, искренний.

Фигаро – веселый, предприимчивый, находчивый и энергичный.

Бартоло – скупой, старый влюбленный опекун.

Базилио – ханжа, лицемер, святоша.

Розина – мечтательная, влюбленная, кокетливая и шаловливая.

МУЗЫКА

«Севильский цирюльник» пленяет неиссякаемым остроумием, мелодической щедростью и виртуозным блеском вокальных партий. Этому произведению присущи характерные черты итальянской оперы-буффа: стремительная динамика сценического действия, обилие комических положений. Герои оперы, ее сюжет, изобилующий неожиданными поворотами, кажутся выхваченными из самой жизни.

Увертюра вводит в обстановку забавных приключений. Изящные мелодии, темпераментная ритмика, стремительные нарастания полны огня, кипения жизненных сил.

Начало первого акта овеяно дыханием южной ночи. Чувства влюбленного графа изливаются в каватине «Скоро восток золотою ярко заблещет зарею», богато украшенной колоратурами.

Ярким контрастом звучит известная каватина Фигаро «Место! Раздайся шире, народ!», выдержанная в ритме тарантеллы.

Нежной страстью Проникнута напевная, чуть грустная канцона Альмавивы «Если ты хочешь знать».

Второй акт открывается виртуозной каватиной кокетливой и своенравной Розины «В полуночной тишине».

Популярная ария Базилио о клевете, сначала вкрадчивая, под конец поддержанная постепенным нарастанием звучности оркестра, приобретает комически грозный характер.

Дуэт выразительно передает лукавство и притворную наивность Розины, настойчивость и юмор Фигаро.

Финал акта - развитый ансамбль, насыщенный действием и контрастами, богат яркими, броскими мелодиями.

Третий акт состоит из *двух* картин. Первая начинается комическим дуэто*м* Бартоло и Альмавивы, в котором притворно благочестивым и смиренным речам графа отвечают недоуменные, раздражительные реплики опекуна.

В следующей сцене (квинтет) тревожные восклицания и торопливая скороговорка сменяются галантной мелодией, которая подчеркивает наигранную любезность Фигаро, Альмавивы и Разины, старающихся выпроводить Базилио.

В оркестровом вступлении второй картины глухой рокот виолончелей и контрабасов, стремительные взлеты скрипок, сверкающие пассажи флейт живописуют ночную бурю. Восторги влюбленных, их пылкие чувства нашли воплощение в изящном терцете, музыке которого придан томный нежный оттенок; лишь насмешливые реплики Фигаро, передразнивающего Альмавиву и Розину, вносят в терцет нотку комизма. Оперу завершает жизнерадостный финальный ансамбль с хором.

Музыкальный язык. Вокальный стиль оперы – виртуозный. В ариях Россини использует виртуозные пассажи, украшения. Однако вокальный стиль не затемняет мелодизм Россини. Мелодии основаны на народных бытовых песенных интонациях в сочетании с итальянским стилем оперного пения belcanto.

Роль оркестра. Значительна роль оркестровой партии. Оркестр не только поддерживает партию солиста-певца, но и поддерживает общий комедийно-стремительный темп оперы.

Увертюра – вступление к опере – сонатная форма без разработки

Значение оперы. Это вершина комической оперы в творчестве Россини. Она вобрала в себя все самое яркое оперы buffa.

Второй этап творчества Россини связан с поисками в области серьезной оперы. Россини ищет в опере лирической выразительности. Комическая опера не подходит для этих целей. Здесь Россини испытывал трудности. Он пытался придать своим произведениям идейную актуальность. Но в полной мере это ему удалось только через 17 лет после того, как он создал свое первое сочинение в серьезном жанре. Здесь проявилось тяготение к героике. Это было связано с подъемом национально-освободительного движения в Италии на рубеже 1820-х годов. Так, в 1818 году он создает оперу «Моисей в Египте» на тему освобождения евреев от египетского ига. Опера «Магомет II» (1820) также проникнута патриотическими мотивами.

Одновременно композитор преследовал и другую цель. Она заключалась в том, чтобы увести большую оперу от ложного героического пафоса. Однако освободиться от традиций было нелегко. Россини отдавал предпочтение легендарно-историческим сюжетам («Армида», «Эрмиона», «Семирамида»).

Только в опере **«Вильгельм Телль»** удалось преодолеть традиции жанра. Это последняя опера Россини. Опера была написана для Парижа. Этот сюжет был очень актуален для своего времени.

Либретто написано В.Этьеном и И. Би по одноименной драме А. Лемьера.

Опера в 4 действиях (7 картинах).

Действующие лица:

Вильгельм Телль - баритон
Вальтер Фюрст- бас
Мельхталь - бас
Арнольд, сын Мельхталя - тенор

Лейтхольд - бас
Геслер, наместник кайзера в Швейцарии - бас
Рудольф Гаррас, предводитель солдат Геслера - тенор
Матильда, габсбургская принцесса - сопрано
Гедвига, жена Телля меццо-сопрано
Джемми, сын Телля сопрано
Рыбак - тенор
Охотник- бас

Крестьяне из кантонов Швиц, Унтервальден, Ури; господа и дамы, пажи, герольды, солдаты и стража Геслера, охотники, стрелки, тирольцы.

Действие происходит в Швейцарии. Время: начало XIV века.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Первоосновой «Вильгельма Телля» Россини послужила одноименная драма великого немецкого поэта Ф. Шиллера. На характер замысла повлияло изучение композитором оперы А. Гретри (1741- 1813) того же названия (по пьесе Лемьера), а также героико-революционной па складу оперы «Фенелла» Ф. Обера (1782-1871), шедшей в 1828 году в Париже с огромным успехом.

В создании либретто принимал участие ряд лиц, из которых наибольшую роль играли В. Этьен (Жуи) (1764-1846) и И. Бис (1789-1855), оба опытные театральные писатели, особенно первый, плодотворно сотрудничавший со многими французскими оперными композиторами. В оперу Россини вошли наиболее важные в драматургическом отношении сцены пьесы Шиллера. В то же время психологическая тонкость мотивировок поступков героев пьесы оказалась в значительной степени утраченной. Авторы сценария изменили имена и национальную принадлежность ряда действующих лиц, сократили некоторых из них (так, у Телля в опере оставлен только один сын) и т. д.

Премьера оперы состоялась 3 августа 1829 года в Париже. Необычность трактовки темы и новизна музыкального стиля вызвали вначале сдержанный прием у парижской публики, на вскоре замечательное произведение Россини было оценена па достоинству и вошла в репертуар оперных театров многих стран мира.

По жанру это историко-героическая опера.

Главная идея – идея национально-освободительной борьбы. Главным действующим лицом оперы является народ, который борется за свою свободу.

СЮЖЕТ

По старинному обычаю швейцарцы готовятся к встрече праздника весны, во время которого освящается вступление в брачный союз. Среди ликующего народа выделяется фигура знаменитого стрелка Телля. Он охвачен думами а родине, вот уже целых сто лет порабощенной иноземными завоевателями. Старый почитаемый всеми Мельхталь благословляет собравшихся молодых людей. Только его сын, Арнольд, остается в стороне. Страстная любовь к австрийский принцессе Матильде заставила его служить врагам отчизны. Арнольда терзают муки совести.

Звуки рогов возвещают приближение Геслера с отрядом. Арнольд устремляется к ним навстречу, надеясь увидеть Матильду. Телль удерживает его, призывая к борьбе за освобождение Родины.

В разгар праздника внезапно появляется пастух Лейтхальд. Его преследуют солдаты Геслера, одного из которых он убил, защищая честь своей дочери. Для спасения необходимо переправиться на другой берег. Но рыбак отказывается помочь беглецу, так

как путь лежит через опасные стремнины и водопады. Толька Телль решается пуститься в плавание, и когда на берегу появляется погоня, лодка уже далеко. Видя, что добыча ускользнула, Рудольф приказывает своим салатам согнать народ и под угрозой смерти требует назвать имя кормчего.

От лица всех Мельхталь отвергает путь предательства. Рудольф велит солдатам схватить старика и отдает им на разграбление селение. Жестокая расправа пробуждает в народе справедливый гнев.

Оставшись одна в лесу после охоты, Матильда ждет встречи с Арнольдом, который пробудил в ней чувства нежной любви. Появляется Арнольд. В глубоком волнении слышит он слова признания из уст возлюбленной. Матильда склоняет его покинуть родину, чтобы прославиться ратными подвигами. На рассвете в часовне она обещает принести тайный обет верности.

Разговор влюбленных прерывает появление Телля и Вальтера Фюрста. Оба швейцарца напоминают Арнольду о долге перед родиной. Вначале любовь к Матильде колеблет решимость Арнольда. Лишь когда он узнает о трагической гибели отца, убитого иноземцами, в нем вспыхивает жажда мщения.

Под покровом ночной темноты собираются швейцарцы, чтобы принести клятву верности свободе. Они готовы начать восстание, как только вспыхнет сигнальный огонь.

В часовне встречаются Матильда и Арнольд. Но им не суждено быть вместе. Арнольд должен отомстить за смерть отца. Снаружи доносится шум. Эта пробуждается военный лагерь Геслера; начинается день. На ярмарочной площади Альтдарфе собираются народ и солдаты. В этот день исполняется столетие господства завоевателей, и Геслер приказал отметить его праздником.

На шесте поднята шляпа наместника. Каждый, под страхом смертной казни, должен склониться перед ней. Толька один Телль отказывается выполнить издевательский приказ наместника; никакие угрозы не могут заставить его унизиться перед тиранам. Теллю и его сыну Джемми грозит смертельная опасность. Чтобы увеличить страдания отца, Геслер велит Теллю прострелить яблоко, положенное на голову сына. Если он попадет - сын свободен, если нет - должны погибнуть оба. Уверенность и спокойствие маленького Джемми придают Теллю мужество. Метким выстрелом он пробивает яблоко. Народ славит героя.

Но от крайнего напряжения физических и душевных сил Телль теряет сознание и падает. В это мгновение Геслер замечает у него спрятанную вторую стрелу. Телль не скрывает, что она предназначалась для Геслера, если бы первым выстрелом был убит Джемми. Разгневанный наместник велит заточить в темницу отца и сына до конца их дней. Матильда вступается за мальчика и отнимает его у солдат. Народ проклинает жестокость и несправедливость тирана.

В хижине Мельхталя Арнольд вспоминает свое детство и убитого отца. Он решает любой ценой освободить томящегося в темнице Телля. Арольд призывает подошедших швейцарцев с оружием в руках подняться на борьбу. На скалистом берегу озера появляется Джемми в сопровождении Матильды. Она возвращает сына безутешной Гедвиге, не чаявшей увидеть его в живых.

Любовь к Арнольду привела Матильду на сторону угнетенных; она добровольно остается среди них как заложница для спасения жизни Телля. Матильда сообщает, что Геслер везет Телля па озеру в крепость-тюрьму, отрезанную от суши водой. Чтобы дать знак к началу восстания, Джемми поджигает крышу собственного дома.

К берегу сбегаются вооруженные швейцарцы. На озере бушует буря. Лодку, в которой везут Телля, относит к скалам и ему, как опытному кормчему, передают рулевые весла. Когда лодка приближается к скале, пленник смелым прыжком достигает берега раньше, чем его стража. Геслер с солдатами пытается преследовать Телля, но поздно. Подоспевший Джемми передает отцу оружие, и Геслера настигает смертоносная стрела Телля. Восставшие повсюду теснят вражеских солдат. Арнольд приносит весть о падении крепости Альтдарф.

Народ славит наступление долгожданного часа свободы.

Новизна драматургии «Вильгельма Телля» обусловлена воплощением народного восстания. В опере переплетаются лирические, драматические и жанрово-бытовые моменты.

В опере главенствуют массовые сцены, в которых главную роль играют хоры. В опере почти нет замкнутых сольных номеров. Герой оперы Вильгельм Телль не имеет ни одной арии. Его единственное сольное выступление (благословение сыну перед роковым выстрелом) – это небольшое ариозо, образующее один из элементов общей сцены. И все же опера содержит много театральных элементов: в ней много блестящих балетных эпизодов (элемент французской оперы), массовых шествий. Основой музыкальной драматургии служат большие сцены, объединяющие в себе ансамбли, хоры, сольное пение, речитативы, балеты, инструментальные картины. Россини достиг высокого единства между действием и музыкой, пением и словом.

Самая значительная новаторская особенность оперы Россини - это своеобразная трактовка героики. Герои не показаны в возвышенно отвлеченном плане. Наоборот, эти люди из народа отличаются простотой, лиричностью, «человечностью». Героика переплетается с пасторально-бытовым началом.

Музыкальная характеристика швейцарского народа в «Вильгельме Телле» связана с образом быта. Эти образы обрисованы национальными жанрами и народно-песенными интонациями. Преломление народно-национальных интонаций придало музыкальному языку Россини романтические черты (связь с Вебером).

МУЗЫКА

«Вильгельм Телль», - героико-патриотическая опера, проникнутая пафосом освободительной борьбы. Героические начала выявляется в чистоте и благородстве отношений героев, людей из народа, в суровой простоте их патриархального быта. Центральное место в опере занимают массовые хоровые сцепы, раскрывающие образ народа, вносящие важные штрихи в характеристики большинства действующих лиц. Сценическое действие включает живописные картины природы и помпезные шествия, любовные эпизоды и эффектные балетные номера. Своеобразен музыкальный язык оперы, широко использующий швейцарский и тирольский национальный фольклор.

Увертюра сжата, отражает драматургическое развитие оперы, постепенный переход от пасторально-идиллических образов к героическим. Открывает увертюру хоральная тема четырех солирующих виолончелей. После симфонической картины бури, оттеняемой музыкальным пейзажем мирных альпийских лугов, звучит лучезарно - победный марш.

Увертюра – оригинальное программно-симфоническое произведение. Тематически не связанная с оперой (за исключение музыки из сцены грозы), она отражает главные образы всего произведения. Увертюра состоит из 4 эпизодов. И последовательно напоминает драматургическое построение самой оперы, развивающейся от пасторали к

героике. Первый эпизод – Andante – начинается со звучания 4-х солирующих виолончелей. Образ Вильгельма Телля.

Второй – перекликается с симфонической картиной бури в 4 действии. Картина бури и народного восстания.

В третьем эпизоде мелодия солирующего английского рожка рисует поэтичную картину альпийской природы (на фоне которой развертывается действие оперы).

И четвертый эпизод – блестящий стремительный марш.

В первом акте преобладают монументальные хоровые сцены. К финалу драматизм постепенно возрастает. Оркестровое вступление пронизано светлыми пасторальными наигрышами. Плавное покачивание мелодии в хоре крестьян «Неба так ярка» вызывает ощущение безмятежной неги и спокойствия. Поэтична песня рыбака «Приди ко мне», выдержанная в характере баркаролы. Резкий контраст создает ариозо Телля «Поет рыбак беспечный», полная горечи, щемящей боли. Контрастность сохраняется и в квартете (Джемгми, Гедвига, рыбак и Телль), где партия Телля выделяется Своей драматичной взволнованностью. Сцену венчает величаво-торжественный секстет с хором «Пусть эхо с гор». В развернутом дуэте Телля и Арнольда утверждаются чеканные маршевые интонации, передающие мужественную готовность к борьбе. Мерный вальсовый ритм свадебного хора «Брак священный» сближает его с крестьянскими танцами. Стремительный финал заканчивается динамичной и напряженной хоровой сценой.

Второй акт овеян лесной романтикой. Оркестровое вступление имитирует звучания охотничьих рогов. Хоры охотников и швейцарцев окрашены в мягкие, лирически - пасторальные тона; их музыка близка к народно-песенной мелодике. В центре акта - ряд сольных и ансамблевых эпизодов: лирический романс Матильды, ее страстно взволнованный дуэт с Арольдам, большое трио Арнольда, Вильгельма и Вальтера, в котором взволнованная патетика начального раздела сменяется героическими интонациями. Завершает акт грандиозный хоровой финал - сцена в Рютли - драматическая вершина оперы, все развитие которой устремлено к кульминации - мужественно-решительному трио с хором (клятва швейцарцев).

В третьем акте несколько контрастных разделов, следующих за остра драматичным сюжетным развитием. В центре любовной сцены Матильды и Арнольда - патетически взволнованная ария героини (при исполнении сцена обычна выпускается). Среди разнообразных жанровых эпизодов выделяется хор тирольцев, а cappel1a.

Квартет отмечает перелом в развитии действия; разноречивые чувства - мужественная скорбь Телля, трогательные мольбы Джемми, жестокость Геслера и Рудольфа - запечатлены в гибкой, образна яркой мелодике. Напряжение достигает предела в выразительном ариозо Телля, обращенном к сыну - «Будь неподвижен». Акт завершает монументальная хоровая сцена, насыщенная гневом и протестом.

Четвертый акт устремлен к лучезарному финальному апофеозу. В сцене Арнольда с швейцарцами выразительное оркестровое сопровождение передает ощущение тревоги и взволнованности. Призывным, боевым духом проникнута кабалетта Арнольда «Друзья, за отца отомстим», напоминающая итальянские освободительные песни. Колоритная оркестровая картина бури образует драматическую кульминацию акта. Чувствам беспредельного ликования исполнена финальная сцена, символизирующая торжества справедливости и свободы.

Второй этап развития итальянского искусства связан с творчеством **Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти** (конец 1820-х – первая половина 1840-х годов). Если Россини сосредоточил свое внимание на реформе оперы серия, создание жанра семисерия, то эти композиторы совершают попытку реформировать семисерию. Возникает лирическая драма рока. Они старались поднять обыденные ситуации до общечеловеческих проблем, соединить жанр мелодрамы с историческим сюжетом. Исторические события часто объясняют мотивы поступков героев. Главное для них – драма чувств.

Сюжеты, к которым обращаются композиторы, связаны с необычайными обстоятельствами, тайными ситуациями, загадочными коллизиями. Главной темой творчества становится любовь – возвышенное прекрасное чувство. Любовь возвышает человека, очищает его. Беллини «Пуритане», «Сомнамбула», «Капуллетти и Монтеки», «Норма». Доницетти «Анна Болейн», «Мария Стюарт», «Лукреция Борджиа».

Для романтической драмы рока характерен культ слабого героя.

«Норма» Беллини (11 опер) – историческая мелодрама, сюжет из исторических времен Римской империи II – IV вв., когда Галлию завоевали римские войска. Драма Нормы – жрицы друидов – нарушив обет девственности, она влюбляется в Полеона. А он через несколько лет влюбляется в ее служанку. Но служанка верна своей хозяйке. В последней сцене, когда от Нормы ждут откровения, она сознается в своем преступлении, нарушении обета, и ждет своей кары. Норма идет в жертвенный огонь. Полеон раскаивается. Характеристика Нормы – ее молитва.

Параллельно развивается жанр оперы буфа. Проявляется лирическая трактовка жанра. Например, Доницетти (всего 65 опер) – «Любовный напиток», «Дон Паскуале».

Французская музыкальная культура первой половины XIX века

Начиная с 1810-х годов, она развивалась под знаком романтизма. Выдвигается ряд ярких личностей во всех сферах искусства: в поэзии (Беранже), в литературе (В. Гюго, Стендаль, Ж. Санд, Альфред де Мюссе, Мериме), в живописи (Делакруа, Жерико). Своеобразным манифестом освободительного движения стала картина Делакруа «Свобода на баррикадах».

Во Франции романтизм был связан с событиями французской буржуазной революцией 1789 года. После нее надолго воцарился период реакции. Затем во главе империи стоял Наполеон Бонапарт. Его идеи были подхвачены всей Францией. К идеям французской революции «свобода, равенство и братство» добавились и новые идеи создания единой Европы. С 1814 года начинается период Реставрации монархии. У власти – дворянская аристократия, затем начинается период царствования Луи Филиппа – «короля банкиров». Но ситуация не меняется.

Период реакции, разочарований, крушений идей породил в 1830, 1848 годах – новый взрыв революционных движений.

Особенность романтизма во Франции – тяготение к остро современной тематике (Г. Берлиоз «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии»). Другая тема – историческая (драмы Гюго, романы Мериме, романы А. Дюма).

Появляются идеи утопического социализма. «Романтизм и социализм – это одно и то же» (Гюго). «Романтизм – это искусство давать народу такие произведения, которые при

современном состоянии привычек и верований могут давать нам наибольшее наслаждение» (Стендаль).

Наиболее популярным становится театральное искусство. В театре сложилась драматургия Расина, Бомарше.

Наиболее популярным музыкальным жанром стала опера.

Французский романтизм отличается театральностью, пафосом, риторикой (провозглашением идей со сцены). Исторические сюжеты были схожи с современностью.

Появляется новый герой – представитель третьего сословия: слуга, помогающий аристократу, спасает его, превосходит его.

Исторически сложили 4 периода в развитии музыкального искусства.

Первый период – 1800 – 1810-е годы. На основе героического стиля Большой оперы возникает стиль ампир (восхваление имперского духа страны, возглавляемой Наполеоном Бонапартом). Опера прославляет идею государства, монархии, имперский героический дух. Стиль ампир отличается помпезностью, пышностью. Ярким представителем был Гаэтано Спонтини (1774 – 1851). Для его произведений свойственны пышные монументальные спектакли. Он возродил элементы классического театра. Оперы «Весталка», «Фердинанд Кортес».

Второй период – 1820-е годы. Возвышается театр буржуазной интеллигенции. Она увлечена идеями социализма.. Оперы романтизируются. Появляется новый героико-романтический стиль в опере. Наиболее интересно творчество композитора Франсуа Обера (1782 – 1871). Он явился создателем большой историко-романтической оперы. Например, «Фенелла, или Немая из Портичи». Написана в содружестве с либреттистом Эженом Скрибом. Это произведение повлияло на «Вильгельма Телля» Россини.

Третий период – с 1830 – 1848 гг. период Июльской монархии. У власти крупная банковская буржуазия, финансовая олигархия. Театр выражает идеи этих слоев общества.

Создается большая историко-романтическая опера. Творчество Джакомо Мейербера.

Оперы «Крестоносец в Египте», «Роббер дьявол», «Гугеноты».

Историко-романтическая опера состоит из 5 действий. Пышные постановки, участие балета, шествия, массовые сцены.

1 действие – экспозиция образов, главная характеристика героев. Второе действие – женский акт (главная характеристика женских персонажей), завязка конфликта, третье действие – функция развития конфликта, столкновение разных политических партий, обострение лирической линии, обязательно балетная сцена. Четвертое действие – кульминация политического заговора, обострение конфликта. Пятое действие – столкновение политических партий и развязка политической борьбы и лирической линии.

Четвертый период – после поражения революции 1848 года выдвигается третье сословие. Поэтому театр выражает интересы третьего сословия. Большая романтическая опера испытывает кризис. Появляется лирическая французская опера. Параллельно развивается жанр комической оперы. Происходит романтизация опер, сюжетов. Главным становится раскрытие внутреннего мира человека, переживаний.

Гектор Берлиоз (1803 – 1869)

Берлиоз – один из первых выдающихся композиторов–инструменталистов, которых выдвинула французская музыкальная культура. Он явился создателем французской

инструментальной композиторской школы, создателем программного симфонизма нового типа.

Жанры творчества. Симфонии: «Фантастическая симфония» (1830 – 1831), «Гарольд в Италии» (1834), «Ромео и Джульетта» (1838 – 1839), «Траурно-триумфальная симфония» (1840), программные увертюры, опера «Бенвенуто Челлини» (1838), «Троянцы», комическая опера «Беатриче и Бенедикт» (1862), вокально-хоровые произведения: «Смерть Орфея», Реквием (1837), «Осуждение Фауста» (1846)

Музыкально-критическая деятельность. Берлиоз занимался ею с 1823 по 1864 года. Он создал Летопись театрально-концертной жизни Парижа его времени. Это очень ценно – дает полное представление о театре того времени. Более 600 музыкально-критических статей.

Берлиоз обладал выдающимся литературным талантом, он в равной степени мог быть как выдающимся писателем, так и музыкантом.

Его работы: Мемуары (2 тома), «Музыкальное путешествие в Германию и Италию» 2 тома (1844), «Трактат об инструментовке» (1844), цикл статей «Вечера в оркестре» (1853), «По песням» (1862), «Музыка и музыканты».

Программность существовала и до Берлиоза в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вивальди.

Но программность Берлиоза представляет собой последовательное развертывание в музыкальных образах сюжета, заимствованного из литературного источника или созданного самим композитором. Такой тип конкретной программности называется сюжетно-повествовательной или литературной. Он способствует конкретизации образного содержания музыки и является выражением борьбы за реализм, за идейность искусства, что подтверждается обращением к Шекспиру, Байрону, Гете.

Программность была выражением борьбы против бессодержательной музыки.

Театрализация симфонии. Симфонии Берлиоза сближаются с оперой и ораторией. Это его «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии», симфония с хорами «Ромео и Джульетта» (здесь и симфония, и оратория), «Осуждение Фауста» - почти опера, но есть и элементы симфонии и оратории.

Если в симфониях Берлиоза происходит театрализация, то в операх ярко проявляется симфоническое начало. Но все это не ведет к растворению жанра, так как жанровые признаки сохраняются, остаются ведущими.

Музыкально-поэтические замыслы влекли Берлиоза к созданию крупных, монументальных жанров, к усилению оркестровых средств, к использованию хора и солистов. Все это сочетается в музыке Берлиоза с изобразительностью.

Новая трактовка симфонии. Программность Берлиоза приводит к новой трактовке симфонического цикла. Количество частей диктуется не столько классическими традициями, сколько программным замыслом – и симфония освобождается от обязательной четырехчастности. В «Фантастической симфонии» - 5 частей, в «Гарольд в Италии» - 4 части, в «Траурно-триумфальной симфонии» - 3 части. Симфония «Ромео и Джульетта» сближается с жанром кантаты или оратории.

Объединяющим началом в симфоническом цикле Берлиоза обычно является одна тема, проходящая через все части и характеризующая главный образ – персонаж симфонии. Эта тема является лейтмотивом симфонии. Например, мотив возлюбленной в «Фантастичесой симфонии», мотив Гарольда в симфонии «Гарольд в Италии», мотив любви в «Ромео и Джульетте».

Для симфонических произведений Берлиоза характерна картинность, а не конфликтность.

Оркестр Берлиоза. Вне оркестра музыка Берлиоза утрачивает свои качества и часть смысла.

Берлиоз ввел английский рожок, кларнет in Es, офиклеид, арфу, колокола. Это позволило расширить красочность звучания оркестра. Он увеличил состав деревянной, медной духовой и ударной групп оркестра. Он по-новому использует отдельные инструменты, поручает соло второстепенным инструментам. Например, соло тромбона во второй части «Траурно-триумфальной симфонии», соло альта в «Гарольд в Италии», соло литавр в третьей части «Фантастической симфонии». Берлиоз ввел много новых сочетаний инструментов, это подчинено раскрытию программного замысла.

Национальные традиции. О Берлиозе сложилось ложное представление как о композиторе мало связанном с национальной культурой. Это было вызвано тем, что ведущей областью его творческой деятельности была симфоническая музыка. Сыграло роль и то, что Берлиоз провозгласил себя продолжателем традиций Бетховена. Он всю жизнь противопоставлял себя французским музыкантам. Но на самом деле творчество Берлиоза более полно отражало типичные черты искусства своего народа.

Даже интернациональность Берлиоза была отражением особенностей парижской культуры XIX века. Увлечением Вергилием и Глюком. Древняя литература остается обязательным предметом гуманитарного образования во Франции. Французский театр XVII – XVIII веков был связан с классическими образцами античности. Берлиоз создал оперу на мифологический сюжет из Вергилия в традициях французской лирической трагедии. Творчество Берлиоза было подготовлено инструментальной музыкой французского искусства с середины XVIII века – в симфонических эпизодах опер Рамо, Глюка, Спонтини, в симфониях госсека, в увертюрах Керубини.

Характерные особенности французской музыки – театральность – лежит в основе симфоний Берлиоза.

С национальными традициями связана и программность Берлиоза. Он опирался на традиции французских клавесинистов, на беленые сюиты Куперена и Рамо, оперные увертюры Глюка и Керубини.

«Фантастическая симфония»

Это первая симфония Берлиоза (1830 – 1831). Ей была предпослана подробная программа, изложенная самим автором в виде сценария под заглавием «Эпизод из жизни артиста».

Содержание сценария следующее: молодой музыкант с болезненной чувствительностью и с пылким воображением, безнадежно влюбленный, в припадке отчаяния отравляется опиумом. Доза, принятая им, недостаточна, чтобы вызвать смерть, и погружает его в тяжелый сон. В его больном мозгу возникают самые странные видения: ощущения, чувства, воспоминания претворяются в музыкальные мысли и образы. Сама любимая женщина стала мелодией, как бы навязчивой идеей, которую он встречает и слышит всюду.

Первая часть. Мечтания, страсти.

Он вспоминает сначала тот душевный недуг, те необъяснимые страсти и печали, те внезапные радости, которые он испытал прежде, чем увидел ту, которую он любит, потом всепоглощающую любовь, нахлынувшую на него внезапно, лихорадочные тревоги, припадки бурной ревности, возвращение нежности, утешение в религии…

Вторая часть. Бал.

Он встречает любимую на балу, в шуме блестящего празднества.

Третья часть. Сцена в полях.

Однажды летним вечером он слышит перекликающийся наигрыш двух пастухов. Эти звуки, окружающая природа, шелест листьев, проблески надежды – все вселяет в его сердце непривычный покой, а его мысли принимают светлый оттенок… Но она вновь появилась, его сердце сжимается, его волнуют мрачные предчувствия – верна ли ему она… Один из пастухов возобновляет свою наивную мелодию, другой не отвечает более. Солнце садится… отдаленный раскат грома… одиночество… молчание…

Четвертая часть. Шествие на казнь.

Ему снится, что он убил ту, которую любил, что он осужден на смерть и его ведут на казнь под звуки марша – то мрачного и сурового, то блестящего и торжественного. Глухой шум тяжелых шагов внезапно сменяется резкими ударами. Наконец навязчивая идея вновь появляется как последняя мысль о любви, прерванная роковым ударом.

Пятая часть. Сон в ночь Шабаша.

Он видит себя на шабаше, посреди страшной толпы теней, колдунов и чудовищ, собравшихся на его похороны. Странные шумы, стоны, взрывы смеха, отдаленные крики, которым как будто отвечают другие… Мелодия-любимая возникает еще раз, но она потеряла свой благородный и скромный характер. Теперь это отвратительный плясовой напев, пошлый и крикливый. Это она идет на шабаш… радостный рев встречает ее… она присоединяется к дьявольской оргии… похоронный звон, шутовская пародия на Dies irae, хоровод шабаша. Dies irae и хоровод шабаша вместе.

Сценарий композитора во многом автобиографичен. В нем рассказана история любви Берлиоза к Генриетте Смитсон. Симфония представляет собой «лирическую исповедь» композитора – характерная черта романтизма.

Первая часть. Раскрывает типичный для романтизма образный строй –мечтания, грезы, внутренний мир героя.

Первая часть — «Мечтания. Страсти» — открывается медленным вступлением. Певучая тема скрипок с меланхолическими вздохами, развивающаяся широко и неторопливо, заимствована из одного из первых сочинений Берлиоза — романса «Эстелла» (так звали девушку, в которую был безнадежно влюблен автор, тогда 12-летний мальчик). Сонатное аллегро («Страсти») целиком строится на одной теме — сквозном лейтмотиве, проходящем через всю симфонию как навязчивая идея, ассоциирующаяся в больном воображении музыканта с его возлюбленной (эта тема была найдена композитором ранее — в кантате «Эрминия», представленной на Римскую премию в 1828 году). Поначалу светлая и скромная, тема пред- ставлена рельефно, без сопровождения, в унисонном звучании флейты и скрипок. В процессе развития она передает смятение, душевные порывы, в разработке приобретает тревожный, мрачный характер. Ее мотивы сочетаются с меланхолическими вздохами вступления.

Вторая часть — «Бал» — удивительное открытие Берлиоза: он впервые вводит в симфонию вальс, заменяя этим символом романтизма и старинный менуэт, обязательный в классической симфонии, и более новое бетховенское скерцо. Таинственные тремоло струнных и красочные арпеджио арф приводят к легкому кружению прелестной вальсовой темы у скрипок, украшенной стаккато деревянных духовых и пиццикато струнных. Среди безмятежной картины бала возникает образ возлюбленной. Ее тема нежно, грациозно звучит у флейты, гобоя и кларнета под прозрачный аккомпанемент струнных. И вновь — кружение вальса с темой в ином оркестровом наряде, словно все

новые пары скользят в увлекательном танце. Внезапно он обрывается — и солирующий кларнет повторяет тему возлюбленной.

Третья часть — «Сцена в полях» — заменяет традиционное адажио. Это пасторальная картина, спокойная, безмятежная (не случайно в оркестре умолкают медные духовые, остаются лишь 4 валторны). Перекликаются свирели пастухов (английский рожок и гобой), затем изобретательно варьируется плавная, неторопливая мелодия. Однако и здесь возникает тема возлюбленной — страстная, напряженная, она разрушает покой пасторальной сцены. Необычна выразительность коды. Струнные полифонически развивают пасторальную тему, на ее фоне в перекличках деревянных духовых возникает тема возлюбленной. Когда все стихает, английский рожок заводит свой начальный свирельный наигрыш, но вместо ответа гобоя звучит тревожное тремоло литавр, подобное отдаленным раскатам грома. Так пастораль завершается предчувствием грядущих драматических событий.

Резкий контраст создает четвертая часть — «Шествие на казнь». Вместо сельского пейзажа, плавных, неторопливых пасторальных тем — жесткий марш, то грозный, то блестящий, в оглушительном звучании оркестра с усиленной группой медных и ударных инструментов. Этот марш заимствован из первой, неосуществленной композитором оперы «Тайные судьбы» на кровавый средневековый сюжет. Вначале слышится глухой гул собирающейся толпы. Затем возникает первая тема марша — мрачный нисходящий унисон виолончелей и контрабасов. Вторая маршевая тема — броская, блестящая, в исполнении духового состава оркестра с ударами литавр. В коде, как нередко у Берлиоза, музыка прямо иллюстрирует программу: «вновь появляется на миг навязчивая идея, как последняя мысль о любви, прерванная роковым ударом». Солирующий кларнет — этот инструмент персонифицирует образ возлюбленной — поет основной лейтмотив. Его нежное и страстное звучание обрывает мощный удар всего оркестра — удар палача, за которым следуют три глухих ниспадающих звука (пиццикато струнных), словно стук отрубленной головы, упавшей на деревянный помост, — стук, тотчас же заглушаемый неистовой дробью солирующего малого барабана и литавр, а затем — ревом аккордов духовой группы.

Финал, заголовок которого — «Сон в ночь шабаша» — пародирует французское название комедии Шекспира, наиболее поразителен в этой новаторской симфонии. Волшебные эффекты инструментовки изумляют до сих пор. В медленном вступлении возникает картина слетающихся на шабаш фантастических существ: таинственное шуршание струнных, глухие удары литавр, отрывистые аккорды медных и фаготов, возгласы флейт и гобоев, которым эхом отвечает солирующая валторна с сурдиной. В центре вступления — явление возлюбленной, но не идеального романтического образа предшествующих частей, а непристойной ведьмы, исполняющей гротескный танец. Кларнет, словно кривляясь, под аккомпанемент литавр интонирует неузнаваемо измененный лейтмотив. Раскаты оркестра восторженным хохотом приветствуют прибытие царицы шабаша, и она начинает свой танец — лейтмотив предстает в крикливом тембре кларнета-пикколо (этот прием трансформации тематизма, впервые использованный Берлиозом, получит широчайшее применение в творчестве многих композиторов XIX—XX веков). Отдаленное звучание колоколов возвещает появление еще одной издевательски трактуемой темы: у фаготов и офиклеидов звучит средневековый напев Dies irae — День гнева (Страшный Суд), открывая «черную мессу». Из нее рождается хоровод шабаша — основной раздел финала. Среди множества оркестровых эффектов, изобретенных Берлиозом, один из самых знаменитых — в

эпизоде пляски мертвецов, стук костей которых передается игрой древком смычка на скрипках и альтах. Плясовая тема хоровода нечисти развивается полифонически, а на кульминации соединяется с темой Страшного Суда.

Венгерская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество Ф. Листа

Представителем венгерской музыкальной культуры первой половины XIX века был Ференц Лист (1811 – 1886).

Несколько стран оспаривали честь называться родиной Листа – Венгрия, Германия, Франция. Его жизненная судьба сложилась так, что он рано покинул родину, провел долгие году во Франции и Германии, лишь наездами бывая в Венгрии, и только к концу жизни подолгу жил в родной стране. Это определило сложность творческого облика Листа, связи его творчества с традициями французской и немецкой культурами.

Лист сам говорил, что, проведя годы юности во Франции, он привык считать ее своей родиной: «Здесь покоится прах моего отца, здесь, у священной могилы, нашло свое прибежище и первое мое горе. Как же мне было не почувствовать себя сыном страны, где я так много страдал и так сильно любил? Разве я мог воображать, что родился в другой стране? Что в моих жидах течет другая кровь, что мои близкие живут где-то в другом месте?». Но узнав в 1838 году о страшном наводнении, постигшем Венгрию, Лист почувствовал себя глубоко потрясенным: «Эти переживания и чувства открыли мне смысл слова «родина». Это Венгрия!». Лист гордился своим народом, своей родиной и постоянно подчеркивал, что является венгром.

Гениальный пианист, выдающийся композитор и дирижер, крупнейший музыкально-общественный деятель. Обладал ярким литературным талантом, писал публицистические статьи.

Лист – один из самых образованных людей XIX века. Однако он не имел ни общего, ни музыкального образования. В детстве, проявив музыкальные способности, он обучался с отцом, затем педагоги. Концертное турне по Европе. В Вене Листа услышал Бетховен (по артикуляции) и «благословил его», предсказал великое будущее.

Лист и его отец стремились в Париж, получить профессиональное музыкальное образование. Обратившись к ректору Парижской консерватории, получили отказ, вызванный тем, что имеют право обучаться представители известной нации (Венгрия!). Это первый этап разочарования.

Но Лист берет уроки у французских музыкантов, занимается самообразованием. Он принят во французских салонах – высоко образованный человек. Знал историю, философию, античную литературу, культуру Рима, средних веков, Возрождения. Изучая историю, искусство, культуры различных стран – он путешествует по Италии, Германии.

К началу 30-х годов Лист обрел четкий взгляд на мир: «Наш век болен, и мы больны вместе с ним»

В 25 лет Лист выступает во французской печати с циклом статей, который получает название «О положении людей искусства в современном обществе и условия их существования» (затрагивает социальные, нравственные проблемы).

Второй цикл статей «Письма бакалавра музыки» (эстетические проблемы) состоит и- 12 писем.

В конце 40-х – начале 50-х – статьи «Берлиоз и его «Гарольд в Италии», «Р. Шуман».

Проблемы: критика современного музыкального искусства, он заявил о трагическом положении музыканта в современном обществе. Он подчеркнул, что торгашеский дух, господствующий в современном обществе, определяет основные тенденции в современном искусстве: «Все, даже самое высокое искусство покупается и продается». «Искусство протежирует растущим посредственностям». Поэтому дело артиста: горечь, унижение, нищета и преследования. Нужно растолковать публике – в чем состоит миссия искусства. Он считает, что миссия художника состоит в божественном предназначении.

Необходимо вызвать прогрессивное развитие музыки. Нужно объединить всех композиторов в союз. Большую роль играет музыкальное образование. Поэтому необходимо изменить систему музыкального образования. Он считает, что Парижская консерватория стала оплотом рутины, закостенелых традиций, преподавание посредственно, оно не стимулирует развитие творческой индивидуальности студента.

Необходимо ввести ряд предметов: историю искусства, историю эстетики, историю музыкальной эстетики, должны быть новые преподаватели.

Лист считал, что роль художника огромна. Его роль – воспитывать и возвышать душу человека. Поэтому на художнике лежит огромная нравственная ответственность. Он понимает искусство как несущее добро и красоту.

Жанры творчества. Не все музыкальные жанры привлекали Листа. Он не обращался к опере (если не считать оперы «Дон Санхо», написанной в детские годы). Не писал камерно-инструментальных ансамблей, произведений для струнных и духовых инструментов соло.

В его творчестве основными областями творчества становятся симфоническая, фортепианная, хоровая (оратории, мессы и мелкие хоровые произведения) и вокальная (романсы) музыка.

Темы, образы. На протяжении всего своего творческого пути Лист обращался к венгерской тематике. В 1840 году он написал «Героический марш в венгерском стиле», затем кантату «Венгрия», знаменитое «Погребальное шествие» и несколько тетрадей «Венгерских национальных мелодий и рапсодий» (всего 21 пьеса). В центральный период - 50-е годы – создаются три симфонические поэмы, связанные с образами родины («Плач о героях», «Венгрия», «Битва гуннов»), и 15 венгерских рапсодий, являющимися свободными обработками народных напевов. Венгерские темы звучат и в духовных произведениях Листа, написанных специально для Венгрии, - «Гранской мессе», «Легенде о святой Елизавете», «Венгерской коронационной мессе». Особенно много сочинений на венгерскую тему возникает в 79 – 80-е годы – песни, фортепианные пьесы, обработки и фантазии на темы произведений венгерских композиторов.

Но эти венгерские произведения (около 130) не являются обособленными в творчестве Листа. Сочинения на другие темы (особенно героические) имеют с ними много общих черт. Между венгерскими и «инонациональными» произведениями Листа нет резкой грани – они написаны в едином стиле. Лист стал первым композитором, придавший венгерской музыке мировую известность.

Тематика творчества широка и разнообразно: от античности до современности.

Его привлекают идеи героического подвига во имя спасения человечества («Прометей»), человек как личность в состоянии поиска смысла жизни («Прелюды»). Философские проблемы жизни и смерти («Фауст-симфония», «Данте-симфония»).

Образы зла, сарказм – «Мефисто-вальс», финал «Фауст-симфонии».

Любовная тема («сонеты Петрарки», ноктюрн «Грезы любви»), женский образ, творчество художника («Тассо», «Орфей»).

Листа как композитора не понимали. Его боготворили как виртуозного пианиста, или как композитора виртуозных миниатюр.

Начиная с 1861 года в творчестве Листа появляется новая тематика: религиозная (до начала 70- гг). Он пишет 2 Легенды для фортепиано, ряд хоровых произведений, ряд месс, хоралы на тексты псалмов, оратории «Иисус Христос», «Святая Елизавета».

В 1865 году принимает сан аббата. Христианский идеал становится для Листа выражением гармонии. Поиски смысла жизни приводят к этому идеалу.

Программность в творчестве. Один из ведущих принципов творчества. В основу программности могут быть положены только высокохудожественные произведения. Среди них «Фауст» Гете, «Божественная комедия» Данте, произведения Мицкевича.

Программная музыка для Листа – это изложенная общедоступным языком предисловие и чисто инструментальная музыка, с помощью которой композитор стремится предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования идеи целого.

Лист выступает за содержательность музыки. В основе программы может быть не только литературное, поэтическое произведение, но произведение живописи, скульптуры. Например, «Часовня Вильгельма Телля», «Обручение», «Мыслитель».

Программность Листа иная нежели у Берлиоза. В симфониях Берлиоза программность, как правило, носит сюжетно-повествовательный характер, выражающийся в стремлении раскрывать в музыке последовательное развитие сюжета, последовательный ход событий данной литературной программы. В отличие от этого Лист больше интересуется обобщенным воплощением главной поэтической идеи, воплощением основных поэтических образов. Т. О. не сюжет, а главная поэтическая мысль – важна для Листа.

Симфоническое творчество Листа

Для оркестра Листом написано 12 симфонических поэм («Прометей», «Орфей», «Тассо», «Прелюды», «Мазепа», «Гамлет»), 2 симфонии («Фауст» и «Данте»), «Два эпизода « из «Фауста» Ленау («Ночное шествие» и «Мефисто-вальс»).

Под влиянием принципа программности в творчестве Листа формируется жанр симфонической поэмы – программные одночастные симфонические произведения в свободной форме. В них свободно сочетаются признаки различных форм (сонатной, вариаций, рондо). 9 произведений, законченные в 1854 году были названы «симфоническими поэмами».

Программность в симфонических произведениях носит не последовательно сюжетный, а обобщенный характер. Он воплощает в музыке общую поэтическую идею, ведущие поэтические образы, ведущее настроение, часто ограничивается одним заголовком, названием произведения или отдельных его частей.

В симфонических произведениях нашел воплощение тип монологического симфонизма. Использован принцип монотематизма – в основе произведения лежит один тематический комплекс, который изменяется, развивается, трансформируется в процессе образно-драматургического развития.

Симфоническая поэма «Прелюды»

Произведение было задумано в 1844 году как увертюра к 4 мужским хорам на текст стихотворения французского поэта Жозефа Отрана «Четыре стихии» («Земля, Ветры,

Волны, Звузды»). В 1848 году увертюра была завершена, но не издана. Неоднократно перерабатывалась в 1850 – 1854 годах. Тогда же Лист обратился к стихотворению Ламартина «Прелюды» (из цикла «Новые поэтические размышления») в качестве программы для своей симфонической поэмы. Программа эта также имела несколько вариантов.

Стихотворение Ламартина посвящено раздумьям о человеческой жизни.

Программа: «Жизнь наша не есть ли ряд прелюдий к той неизвестной песне, которой первая торжественная нота звучит в минуту смерти? – Очаровательная заря каждого бытия – любовь; но в жизни каждого первая сладость счастья бывает часто нарушена грозой, бурей, которой смертельное дуновение разгоняет восторженные мечты, которой громы сжигают самый алтарь счастья. Душа, глубоко уязвленная, по окончании этих смертоносных бурь, ищет приюта и успокоения в тихой сельской жизни. Однако человек не осуждает себя навсегда оставаться в безмятежности, которая была для него отрадою на лоне сельской природы; по первому призыву трубы мы летим занять свое место в рядах сражающихся, каково бы ни было поприще борьбы, и в этой борьбе находим полное сознание себя и полное овладение сил своих».

Существует различие идеи произведения Ламартина и произведения Листа. У Ламартина – пессимистическая концепция, человеческая жизнь – ряд прелюдий к смерти. Лист же образ смерти не показывает, он создает жизнеутверждающую, оптимистическую концепцию: человек, переживающий, чувствующий, страдающий, борющийся, приходит к утверждению своего могущества, величия и красоты.

Музыка Листа обобщенно воплощает программу произведения.

Написана поэма в сонатной форме с вступлением и зеркальной (обращенной) репризой. Все произведение вырастает из одной короткой интонации вопросительного характера: ❑. ♏ ❑ (до –си – ми). В поэме представлен принцип монотематизма.

На этой интонации основано вступление. В нем зарождается основная тема произведения. Мягко и вкрадчиво звучит этот вопрос у струнных, а затем его перехватывают деревянные духовые. Постепенно происходит расширение диапазона, усиление звучности.

Это приводит к главной партии – мощной, торжественной, воплощающей образ гордого могущественного, уверенного человека. Звучность тромбонов, фаготов и низких струнных. Главная партия также основана на основной вопросительной интонации и вырастает из темы вступления.

Связующая и побочная партия контрастны с главной партией. До мажор. Это певучие лирические темы, характеризующие чувство любви. СП является трансформацией ГП. Это образ любви, мечты. Вместо маршевости здесь трехдольный размер. Виолончели, затем солирующая валторна – исполняют темы нежно, мягко и выразительно.

ПП - звучит побочная партия в Ми мажоре. Тоже воплощает лирический образ любви. Теплота, задушевность. Свободно льющаяся мелодия, широкого дыхания. Квартет валторн, сопровождение – скрипки, альты и арфа. В ней есть вальсообразность. ПП получает широкое развитие. Она звучит у деревянный духовых, присоединяются скрипки, усиливает звучность, делается все более экспрессивной и замирает.

В конце экспозиции возникает интонация вопроса.

Начинается разработка. В ней 2 эпизода. Первый эпизод изображает бурю, разрушающую счастье человека. В оркестре все бурлит и клокочет. Быстрые хроматические ходы в басах, уменьшенные гармонии, тремоло струнных, ладовая

неустойчивость. Этот раздел интонационно связан с основным тематическим зерном и с темой главной партии. Но вместо чистой кварты здесь уменьшенная кварта, вместо диатонических ходов – хроматические. Это картина борьбы. Все приводит к фанфарной теме, сначала звучащей у труб и валторн, а затем у скрипок.

Затем наступает успокоение, гобой исполняет тему СП. Это светлое воспоминание о любви среди бурь и невзгод. Еще нежнее и светлее тема звучит у скрипок на фоне прозрачного сопровождения арфы.

Второй эпизод разработки - характеризует душевное состояние человека. Здесь покой, идиллическое созерцание. Валторна, гобой, кларнет и флейта имитируют перекличку пастушеский свирелей. Это новая самостоятельная тема, но мелькает интонация вопроса.

Незаметно начинает реприза. ПП приобретает героические черты, она утверждается. Тема любви усиливается. Лирическая тема приобрела характер помпезного, торжественного, победного марша – трансформация. В образном отношении она приблизилась к главной партии.

ГП – звучит мощно, грандиозно, величественно.

Т.О. из вопросительной интонации выросло целое произведение, контрастные образы.

Симфония «Фауст»

В симфониях Листа – «Данте» (в 2 частях: «Ад», «Чистилище») и «Фауст», несмотря на циклические формы, принципы построения остаются теми же, что и в симфонических поэмах.

«Фауст-симфония» - это своего рода триптих симфонических поэм, каждая их которых посвящена обрисовке образа одного героя. Здесь особенно ярко проявляется отличие программности Листа от программности Берлиоза.

Берлиозу дл воплощения темы «Фауста» понадобились огромные ораториальные симфонические средства, композитора интересовало все: быт, природа, переживания героев, фантастические образы – все это выписано широко и подробно. Лист трактует сюжет обобщенно, подчеркивая это в названии: «Фауст-симфония в трех характерных картинах» («Фауст», «Гретхен», «Мефистофель»). Это – три портрета, три образа и их душевные переживания.

Лист свободно трактует литературный первоисточник Гете.

В образе Фауста Лист стремился показать романтические черты: вечное сомнение, мятежный порыв, неустанное стремление к идеалу.

Маргарита – воплощение душевной красоты, покоя, к которому стремиться герой. Мефистофель- символ отрицания, неверия, издевки над благородными порывами человека.

Первая часть – «Фауст». Вступление – «блуждающая» неустойчивая тема, построенная на увеличенном трезвучии. Воплощение сомнений героя. Интонация вопроса.

Главная партия – напряженная, взволнованная, мятущаяся – поиски, порывы, стремления Фауста.

Побочная партия – восторженная, приподнятая, тема любви, певучая, свободного дыхания. Она представляет собой трансформацию «вопросительной интонации» вступления.

Заключительная партия – маршевый вариант темы вступления, рисует героические черты образа Фауста, его мужество, волю к борьбе.

Вторая часть – вносит контраст. Светлая, прозрачная, мечтательная, безмятежная, песенная тема Маргариты.

Третья часть – Лист не использует новые темы для создания образа Мефистофеля. Его характеризуют искаженные, иронически осмеянные темы Фауста. Лист использует прием, найденный Берлиозом в «Фантастической симфонии» - пародирование первоначально светлого образа, и строит на этом целую часть. Сарказм, издевка, скепсис, отрицание.

В поисках иного вывода лист через три года после завершения и исполнения симфонии дописал заключительный хор (1857). В нем использованы последние слова гетевского «Фауста», прославляющие то «вечно женственное», что дарует спасение, а в музыке варьируется тема Маргариты из второй части. Однако сам Лист не считал исполнение этого эпилога обязательным; поэтому «Фауст-симфония» чаще звучит в первоначальном варианте.

Концерты Листа – 2 фортепианный концерта. До Листа – Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Шуман.

Лист создал новый тип концерта. Они непрограммны, Одночастны, но имеют определенные разделы, соответствующие четырем частям обычного симфонического цикла. В основе концертов также лежит принцип монотематизма.

Первый фортепианный концерт, ми-бемоль мажор, 1856 г. Первый раздел – героическая тема, фанфарная, волевая, активная, воинственная. Лирические и мечтательные темы.

Второй раздел – лирический, вариации.

Третья часть – фантастическое скерцо – звучат основные темы предыдущих частей.

Фортепианное творчество Листа

Величайший пианист – особый виртуозный, блестящий стиль, яркий, концертный, грандиозного размаха, приподнятый стиль. Этими же качествами отличается и фортепианная музыка. Характерны различные приемы фортепианной фактуры – мощные аккорды во всех регистрах, каскады виртуозных пассажей, и певучая кантилена. Оркестральность звучания. По свидетельству современников, в его пальцах заключен был целый оркестр. В его фортепианной музыке Листа слышны различные тембры инструментов. Лист обогащает фортепианную звучность, привнося в нее отдельные приемы, характерные для струнных: тремоло во всех регистрах, быстрые репетиции на одном звуке, пассажи. Лист сделал этот интимный инструмент достоянием большое концертной эстрады, приблизил его к оркестру.

Писал фортепианную музыку на протяжении всей жизни. Программность.

Жанровое разнообразие. Парафразы (свободные фантазии на темы сочинений других авторов) и транскрипций (переложения для фортепиано симфонических, органных, вокальных сочинений). Этюды, Музыкальные картины – программные пьесы, объединенные в циклы и сборники («Видения», «Утешения», «Поэтические и религиозные гармонии», «Рождественская елка», «Венгерские исторические портреты», «Годы странствий»). Сонаты, рапсодии.

Среди огромного множества фортепианный произведений Листа одно из важнейших мест занимают его 19 венгерских **рапсодий**. Они представляют собой виртуозные обработки и фантазии на темы венгерских и цыганских народных песен и плясок.

В основе рапсодий часто лежат разнохарактерные контрастные темы, которые развиваются вариационно. Характерно постепенное нагнетание динамики и темпа, когда песенная тема превращается в стремительную пляску.

Рапсодия №2. Первая часть – трехчастная форма. Вступление – речитативно-импровизационное вступление рисует картину народной жизни. Звук, взятый форшлагом, его опевание – характерно для венгерской музыки и напоминают пение певцов-сказителей. Аккорды сопровождения с форшлагами воспроизводят бряцание на струнах народных инструментах.

Основная тема – песенно-танцевальная. Мелодия песни носит ярко выраженный венгерский национальный характер, благодаря концовке (стиль «вербункош»).

Вторая тема – легкий танец. Вариационное изложение темы.

Вторая часть – картина народного праздника, веселья. Варьируется музыка танца из первой части. Постепенно темп и динамика усиливается. Танец превращается в безудержную пляску. Достигая кульминации, пляска постепенно стихает, движение замедляется. Но вновь возвращается праздничное настроение, танец возобновляется.

Рапсодия№6 состоит из 4 разделов. Первый представляет собой венгерский марш, торжественное шествие. Марш заканчивается блестящим виртуозным пассажем.

Второй раздел (престо) – быстрый танец, синкопированный, стремительный.

Третий раздел – анданте. Песенно-речитативная импровизация, воспроизводящая пение певцов-сказителей. Характерный форшлаги, орнаментальность, свободный ритм, обилие фермат, виртуозные пассажи.

Четвертый раздел – быстрый танец (Аллегро), рисует картину народного веселья. Развитие – усложнение фактуры. Самый виртуозный раздел: октавы в быстром движении, репетиции, скачки в басу представляют значительные трудности для пианистов.

Т. О. вариационный принцип развития тематического материала, характерный для народной музыки. Национальный характер венгерского народа, его особенности.

«Годы странствий»

Музыке листа свойственно живописное, изобразительное начало. Средствами музыки он стремился передать «зримые» образы, все то, что он видел в своих путешествиях (произведения искусства, природу). Это все запечатлелось в «музыкальных картинах».

«Годы странствий» - первая часть (9 пьес) написана в 1855 году. Эпиграфы к пьесам взяты из произведения Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Эпиграфы дополняют и углубляют программные заголовки, помогают раскрыть их поэтический смысл впечатлений от швейцарской природы. Лист стремился сделать свой музыкальный замысел ясным и понятным самым широким кругам слушателей. Это должны были служить и рисунки, предпосланные каждой пьесе в первом издании.

В цикле – зарисовки природы, манящей и убаюкивающей человека («На Валлендштадском озере», «У родника»). Прозрачное сопровождение, на фоне которого возникает несложная светлая мелодия, красочные гармонии создают ощущение широких далей, просторов. Картина пейзажа.

Особое место занимает центральная пьеса – «Долина Обермана». В ней переданы романтические образы романа французского писателя первой половины XIX века Сенанкура. Эпиграф рисует противоречивый внутренний мир молодого человека XIX века, его вечные колебания, сомнения, страстные порывы. Скорбная ниспадающая мелодия, с вздохами и стонущими интонациями – характерный прием для воплощения элегических образов. Ее трансформации передают изменчивые душевные настроения героя – от уныния до восторга.

Во «Втором годе странствий» (1838 – 1858) – 7 пьес. Они возникли от впечатления от произведений итальянского искусства – живописи, скульптуры, литературы. Толчком

для их возникновения послужили впечатления от путешествия по Италии в 1837 – 1839 годах. Лист хотел подтвердить мысль, что все искусства взаимосвязаны между собой, находятся в тесном родстве.

Лирическое «Обручение» навеяно картиной Рафаэля. Нежная мелодия, прозрачный фон.

«Мыслитель» - по скульптуре Микеланджело – звучание мрачного похоронного марша.

«Третий год странствий»(7 пьес) написан в 1867 – 1877 годах. Вместо романтических образов, чувств, здесь преобладают настроения разочарования и скорби. Композитор воплощает картины природы, но видит в ней только «скорбь и страдания». Природа не несет успокоения человеку, рождает мысли о смерти. Композитор ищет утешения, обращая взор к небесам («Ангелюс»).

Песни

Не основная область творчества. Но значительное место в истории музыки. Задача органичного соединения музыки и поэзии.

Обращается к поэзии немецкой (Гете, Шиллер, Гейне, Ленау), французской (Гюго), итальянской (сонеты Петрарки_.

«Лорелея» на текст Гейне – это не столько песня, сколько вокальная поэма или фантазия, включающая песенные эпизоды.

Сюжетом стихотворения Гейне послужило немецкое народное предание о прекрасной Лорелее, сидящей на высокой скале на Рейне, расчесывающей золотым гребнем свои золотые волосы и поющей волшебную, чарующую песню. Рыбак в лодке, очарованные звуками этой песни, ничего не видя вокруг, с томлением смотрит вверх, на скалу Лорелеи и гибнет в волнах реки.

Лист сумел передать тихое плесканье Рейна в вечернем сумраке и образ Лорелеи. В вокальной партии использованы различные средства – от речитатива во вступлении, до песенной мелодии.

В основе песни – жанр баркаролы.

Контрастом является средний эпизод, изображающий гибель рыбака. Тремоло и хроматические ходы в басах рисуют раскаты волн («Я знаю, как только стемнеет, погибнет лодка с пловцом»).

В репризе возвращается спокойное, плавное движение баркаролы – Рейн все также медленно, ровно и величественно катит свои волны.

Польская музыкальная культура первой половины XIX века. Творчество Ф. Шопена (1810 – 1849)

В конце XVIII века Польша потеряда свою независимость. До этого Польша – независимое государство, претендовало на большую территорию. Польша объединила вокруг себя Ливонию (Литву), Украину, Белоруссию (16 в.).

Польша не только была свободной, но и претендовала на европейское господство (война с Россией в 15 веке – Иван Грозный, хотела Россию, война с Пруссией, Австрией). В результате войн часть Польши отошла в россии и другим государствам. В Польше начинаются национально-освободительные движения. 3 национальных восстания в Польше: 1830 – 1831, 1846, 1863 гг.завершились драматически, породили затем реакцию. Положительные моменты: вырастает интерес в национальной культуре, истории, языку.

К 1810 году издается «История польской литературы», «Словарь польских поэтов».

1816 г. – «Исторические песни» Немцевича. В них прославляется патриотический дух старинной Польши, ее славное прошлое. Позже Мицкевич пишет баллады.

Собирание польского фольклора.

Ряд композиторов, музыкантов создают яркие национальные произведения.

Творчество Шопена всегда привлекало внимание. В музыкальной критике его творчество получило мгновенный отклик (друзья, современники, негативное отношение Ж. Санд).

Шопен был сразу признан как выдающийся композитор. Обвинение современников: в салонности является несправедливым и необъективным

В 1765 году – Национальный музыкальный театр: оперы пишут Каменьский, Стефании, Эльснер, Крупиньский (около 20 опер).

Выдвигается ряд композиторов-инструменталистов: Огиньский (полонезы – национальный жанр), Яневич, Кличиньский, Мария Шимановская.

Исполнители. Скрипачи: Липиньский, Винявский. Фортепиано: Мария Шимановская.

Они подготовили творчество Шопена, они утверждали национальную тематику, жанры (полонез, мазурка), интерес к фольклору.

Детство Шопена прошло в пргрессивной семье. Отец (француз по происхождению) прожил жизнь в Польше, был польским патриотом. Читали Руссо, Вальтера, увлекались польской историей. Дом посещаю: филолог Линде, историк Мацейховский, теоретик литературы Бродзиньский, зоолог Яротский.

Шопен впитал патриотические идеи, гражданский пафос, поэтому так остро воспринимал трагические события 1830 – 1831, 1846 годов.

Музыкальное формирование Шопена происходило под влиянием Войцехи Живного (первый учитель). Любовь к фольклору, классике (Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен). Педагог в консерватории – Эльснер – увлечение творчеством Огиньского, Крупиньского, Шимановской.

Друзья: Махнацкий. Он считал, ято тема творчества Шопена была сформирована еще в юности – мечта о могуществе Польши.

Первые произведения Шопена – полонезы (национальный жанр). Воплощение этой темы в чисто романтической окраске: любовь к родному дому, природе. Польша всегда была гордой и сильной. Поэтому в произведениях Шопена драматический пафос появляется в связи с историческим событиями, происходившими в Польше («революционный этюд», баллад №1, соната си-бемоль минор, полонезы ла мажор и ля-бемоль мажор, фантазия фа минор.

Современники говорили:

Шуман: «произведения Шопена – это пушки, спрятанные в цветы».

Стасов: «Шопен внес бетховенский дух в концертный зал».

Таким образом, Шопен развивал героико-патриотическую идею. Шопен – художник монотематического склада, единство творчества благодаря теме родины. Претворяется лирически, драматически, трагически, героически.

Главная тема – тема переживаний, связанных внутренним миром человека и темой родины. Типичный романтик. Поэтому – фортепиано – любимый инструмент.

Творчество Шопена:

1 период – ранний – начало 20—х годов – до 1828 года (полонезы, мазурки).

2 период – 1829 – 1831 гг. – 2 фортепианных концерта (фа минор, ми минор, ноктюрны.

3 период – парижский – 1831 – 1837 – драматические произведения, «Революционный этюд», баллада №1 (соль минор), мазурки, полонезы, прелюдии.

4 период – парижский – 1838 – 1846 – 2 сонаты (си-бемоль минор, си минор), баллады №2, 3, 4, фантазия фа минор, полонез-фантазия, скерцо №234, ноктюрн до минор, полонез ля-бемоль мажор.

5 период – 1846 – 1849 гг. баркарола, колыбельная, поздние мазурки. Светлые тона, неомраченность, спокойствие и созерцание.

Стиль Шопена – филигранность, утонченность, камерность, интимность.предвосхищение импрессионистов. Шопен писал исключительно для фортепиано, но есть вокальные песни, романсы, струнные квартеты.

Фортепианность – отличительная черта творчества.

Жанр миниатюры и крупные жанры (общеевропейские и национальные жанры).

Общеевропейские – Шопен создает ноктюрны (Фильд) и прелюдии, которые в его творчестве становятся самостоятельными жанрами), экспромты.

Национальные – мазурки и полонезы. Крупные – сонаты, концерты, баллады (Шопен – создатель инструментальной баллады), фантазии, скерцо (преобретают самостоятельное значение).

Национальные особенности стиля

Жанры – мазурки, полонезы. В них отразились впечатления Шопена от польского фольклора и своих предшественников (у Шимановской появляется бальная мазурка, и полонез).

Музыкальная культура Германии второй половины XIX века

Это время интенсивного подъема немецкой музыкальной культуры. Во второй половине века продолжают творческую деятельность Шуман и Мендельсон. Выдвигается имя молодого композитора – бунтаря, мятежника Р. Вагнера. В историю музыки он вошел как выдающийся композитор, дирижер, писатель-публицист, философ, музыкальный критик, драматург.

Вагнер – оперный композитор. Развитие оперы в Германии было связано с тем, что оживляется театрально-концертная жизнь. На оперной сцене все чаще ставятся оперы немецких композиторов, а иностранные оперы постепенно сходят со сцены.

В Германии второй половины XIX века появляются различные творческие коллективы: певческие объединения, хоры.

Такой подъем музыкальной культуры Германии обусловлен историческими процессами, происходящими в этой стране. Раньше Германия – экономически и политически отсталая страна, раздробленная на мелкие княжества. В это время появляется идея национального объединения.

Многие деятели искусства и культуры, в том числе и Вагнер внесли свой вклад в развитие идеи национального объединения.

Вагнер – выдающаяся фигура в истории музыкального искусства, в истории музыкальной культуры Германии. О Вагнере писали работы Ницше, К. Маркс, все композиторы оставили о нем воспоминания.

Для немцев Вагнер – национальная святыня, выражение их культуры, нации, психологии. Под музыку Вагнера проходил парад фашистов. Они считали, что Вагнер выражал их идеологию. Это не так. Артур Тосканини писал: «Мы не можем отдать Вагнера фашистам». Бернард Шоу писал: «В этом трагедия и величие Вагнера».

Вагнер получил различную оценку у критиков. Поль Клодель называл Вагнера полубогом: «Человек, который это написал – полубог». Дебюсси: «Искусство Вагнера не сможет никогда умереть вполне, останутся прекрасные руины».

Пуччини: «Это ужасная музыка повергает нас в ничтожество».

Римский-Корсаков: «Он велик как оперный композитор. Вагнер дошел до той границы, за которой лишь может быть шаг назад. Он дошел, но не переступил ее».

Споры вокруг Вагнера – он открывает новое в искусстве или завершает традиции.

Вагнер – это завершение романтической эпохи и взгляд в будущее к новому символистскому искусству.

Эволюция мировоззрения и творчества Рихарда Вагнера (1813 - 1883)

Вагнер - крупнейший зарубежный композитор второй половины XIX века. Своим творчеством он завершил развитие немецкой романтической оперы и внес значительный вклад в историю мирового музыкального искусства.

Центральное место в наследии Вагнера занимают оперы (всего их тринадцать), в которых запечатлен национальный склад характера, воссозданы легенды и предания немецкого народа, величавые картины природы. В его операх заключен богатый, сложный мир идей и человеческих переживаний: высокая героика борьбы и низость вероломства, жажда подвигов и философские раздумья, красота самопожертвования и могущество любви.

Вагнер был не только гениальным композитором, но и одаренным драматургом - автором либретто всех своих опер и выдающимся дирижером - одним из основоположников современного дирижерского искусства, и ярким острым публицистом. Вся его жизнь насыщена неустанными исканиями, упорным трудом, полна творческого горения.

Родился в Лейпциге, в семье полицейского чиновника, через несколько месяцев после рождения отец его умер, а мать вышла замуж за актера. Становление Вагнера происходило в артистической среде. Талант проявился рано. Но возник вопрос: драматургия или музыка?

Первый период творчества (1830 – 1340-е гг.)

Будучи молодым (около 20 лет) Вагнер начинает активно работать, писать произведения: пробует себя в жанре симфонии, увертюры («Фауст»). Но уже в ранний период проявляется интерес к опере. И она становится главным жанром творчества.

Вагнер работает как дирижер оперного театра (пишет сам либретто своих опер, проявился талант композитора и драматурга).

К середине 30-х годов Вагнер пишет оперу «Феи» по сказке К. Гоцци «Женщина-змея» (1834) – традиции немецкой романтической оперы. Опера при жизни Вагнера не была поставлена.

«Запрет любви» по пьесе Шекспира («Мера за меру») – 1836 – влияние итальянской и французской оперы.

Вагнер реализует свой талант как критика. Публикуется в газете Шумана. Его литературный стиль яркий, эмоциональный. В статьях он поднимает проблемы оперного театра, с которыми столкнулся сам. Он хотел поднять художественный уровень спектаклей. Но на немецкой оперной сцене преобладали итальянские оперы. Вагнер критически относился к действующему репертуару. Считал, что у них нет национальной оперы. И в этом Вагнер видел главную проблему национального искусства (после Вебера – нет национальной оперы). Статья «Немецкая опера».

В 30-х – 40-х годах у Вагнера еще нет идеи реформировать оперу.

В 38 году Вагнер эмигрирует. Это связано с неприятными обстоятельствами. Он оказался в Риге, где задолжал и вынужден со своей женой бежать в Париж.

Вагнер любил домашний уют и роскошную домашнюю обстановку. Живет в Париже 2 года. В те времена Париж – центр культуры. В те времена все взоры были устремлены в Париж. Было очень престижно поставить оперу в Париже.

Сюжеты, которые привлекают Вагнера – исторические. Например, времена Древнего Рима, восстание плебеев против патрициев.

Опера «Риенци» (1838). Вагнер создает большую историко-романтическую оперу со всеми признаками жанра (Мейербер). Однако в постановке было отказано. Действие оперы происходит в XIV веке в Риме, показано восстание патрициев. Риенцы становится предводителем плебеев, он становится правителем Рима и мстит патрициям за попытку обидеть сестру. Очень много зрелищных моментов: балетных сцен, шествий, сражений, пожаров. Вокальный стиль близок итальянскому.

В целом первый период творчества характеризует пестрая картина. Вагнер осваивает различные жанровые разновидности оперы. Появляется тема любви, тема поиска правды, смысла жизни («Риенцы»). В этот период к Вагнеру приходит понимание того, что необходимы поиски новых сюжетов и новой жанровой модели оперы.

Вагнер переживает сложный период жизни: нехватка денег. Он переписывает ноты, пишет статьи. Живет на гонорары. Злится на французов. Резко критикует французскую оперу, Мейербера с его оперой – в ней нет эффектности.

В 40 году возвращается в Германию, поселяется в Дрездене.

Начинается новый период творчества – **Дрезденский – 1840 – 1849 гг.**

Это период становления эстетический принципов Вагнера относительно музыкального театра. 3 оперы приносят Вагнеру мировую славу: «Летучий Голландец» (1841), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848). В этих произведения проявляются новаторские черты:

1. складываются ведущие темы творчества:

тема скитаний,

тема любви - любовь как искупление греха,

искупление смертью ради обретения нравственного совершенства,

искупление зла любовью.

Это этические темы.

2. Кроме того, в основе этих опер – лежат легенды – это характерная черта творчества.

3. психологизация.

4. создает конфликтный тип драматургии.

5. Принцип оперного симфонизма – лейтмотивная система.

В 1848 году появляется декрет, посвященный оперному театру. Он должен строится на принципах обсуждаемости, выборности певцов, сосредоточения интересов на произведениях национальных композиторов.

Новаторские черты этого периода предвосхищают его реформу. В творчестве Вагнера появляются лирико-драматические концепции.

Вагнер продолжает эволюционировать и как философ, расширяется его мировоззрение, интересы. Увлечение работами Л. Фейербаха:

- идеи всеобщей любви, но есть социально-политический оттенок.

- идея натурального человека и идея искусства. «Когда жизнь человека становится отражением жизни природы, тогда человек станет тем, кем он должен быть» (эта мысль станет основной в концепции Вагнера).

- искусство для Фейербаха связано с чувственным освоением мира. Все, что создается чувством – истинно. «Произведение искусства есть освобождение мыслей через чувственность». У Вагнера такое же отношение к искусству. Преобладает лирико-эмоциональное. Особенно в «Тристане».

В этот период в Дрездене жил анархист Александр Бакунин. Он оказал влияние на мировоззрение Вагнера. Его идеи:

- идея Продона, о неминуемой гибели общества, находящегося в зависимости от власти золота (в основе «Кольца нибелунгов»).

- отношение к революции, интерес Бакунина к анархическому понимания революции.

Когда в Дрездене происходит революция в 1849 году Вагнер принимает ее. Считает, что революция сможет изменить положение музыкального театра. Ему дадут свободу для реформаторской деятельности.

Вагнер сражался на баррикадах, участвовал в уличных боях.

Пишет критические статьи: «Революция», «Как относятся республиканские стремления к королевству», «Германия и ее князья», «Человек и существующее общество», «Искусство революции» («Старый мир гибнет, на его место возникает новый» - так воспринимал Вагнер революцию, т. е. как стихийную силу).

После дрезденского восстания Вагнер тайно сбежал в Швейцарию. **1849 – 1864. Период эмиграции.**

Пишет принципы оперной реформы. 3 работы, развивающие идеи «Искусства революции»:

- «Художественное произведение будущего».
- «Опера и драма»
- «Обращение к моим друзьям».

В момент революции у Вагнера возникают 2 замысла:

1. написать оперу «Иисус из Назарета», которая станет предтечей «Парсифаля». Хотя в этом произведении религиозный сюжет, позже Вагнер стал отрицать значение религии («Христианство оправдывает существование человека на основе странной любви к нему Бога»).

2. написать драму «Смерть Зигфрида», о герое национального эпоса.

Вагнер решил создать оперный цикл. Начинает писать либретто. К 1852 году оно закончено.

С 1853 года – работа над музыкой «Золото Рейна», «валькирии». В середине 50-х – «Зигфрид» - прекращает работу. Это связано с изменившимся отношением Вагнера к общественным историческим событиям.

После поражения революции наступает период реакции во всех странах Европы.

Вагнер разочаровался в революции. Пишет письма правительству, прося прощения, возможность вернуться на родину.

В это период интеллигенция увлекается книгой Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Миром управляет безумная, бездушная воля, всякое сопротивление этой воли ведет к трагедии. Выход: прекратить сопротивление, смысл человека – в пассивном созерцании, ожидании своего естественного конца. Эта концепция оправдывала все, что происходило после революции.

У Шопенгауэра Вагнера привлекли эстетические положения его теории. Шопенгауэр большое внимание уделял искусству. Высшим среди искусств Шопенгауэр считал музыку. «Музыка это отражение самой воли». Высшим жанром считал оперу.

Вагнер – человек независимый в своем мышлении, всё трансформировал на свой лад. Он решил соединить концепцию Фейербаха и Шопенгауэра: волю может успокоить любовь!

Вагнер обращается к созданию лирико-психологической драмы «Тристан и Изольда» (1854 – 1859). Создает новый жанр.

Вагнер покорен Матильдой Визенгдонг (семейство – меценаты). На ее стихи пишет цикл «5 романсов на стихи Матильды Визенгдонг» - это музыкальный эскиз к «Тристану». Но любовь Вагнера безответна.

Вагнер начал выступать в Европе. Затем ставит оперу в Париже («Тангейзер»), включил в оперу – балет. Но «Тангейзер» провалился.

Вагнер в конце 1864 года разозлился на французов, что они создали тип оперы, который развращает душу. А итальянский опера лишь развлекает. Критика Вагнера дошла до того, что в 1871 году он считал, что «хорошо бы в эту революцию сгорел весь Париж до тла».

Вагнер в Австрии – долговая тюрьма. Но у него появляется благодетель – баварский король Людовик II, который оплатил все счета. Приглашает его в свой дворец, ставит оперы.

В 1865 году поставлен «Тристан». Людовик осуществляет постановки частей тетралогии.

Начинается **Отечественный период** творчества Вагнера. Людовик сумел уговорить правительство Дрездена, чтобы Вагнер смог вернуться на родину.

Вагнер поселяется в Баварии. Приходит к мысли, что монархия – единственная достойная власть, а не республика, как он считал раньше. В это время в германии – идея объединения нации. Вагнер считал, что в этом помогут Людовик II и Бисмарк. Против Вагнера – сплетни.

С 1866 года Вагнер живет на вилле в Трибшине.

В 1868 году пишет цикл статей «Немецкое искусство и немецкая политика». Вагнер обвинил немецкое правительство в предательстве духа своего народа. Призвал к свершению добрых благородных жертвенных деяний. Они способствовали распаду национальной культуры. Эти статьи посвятил Людовику II и Бисмарку.

Вагнер пытается воплотить национальную идею в жанре оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1867). Это историческая опера.

Шовинистическая теория – борьба за чистоту крови. Пишет статьи «Немецкое искусство», «Что такое немецкое?», «Хотим ли мы надеяться».

Обрушивается на Мейербера (еврей), Мендельсона.

В 1874 году заканчивает тетралогию, где господствуют идеи гибели от власти золота.

В конце 1870-х годов пишет статьи – «Религия и искусство», «чем полезно это познание?», «Познай самого себя», «Героизм и христианство».

Пишет «Парсифаль» - духовное завещание нации.

Таким образом, эволюция взглядов Вагнера: от революционного переустройства мира к идее нравственного переустройства человека.

Вагнер всегда боролся за духовное состояние человека.

Жанры творчества:

13 опер, 7 увертюр, симфония, романсы, хоры, сонаты.

Опера «Летучий голландец» («Моряк-скиталец»)

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Вагнер задумал оперу еще в Риге, где летом 1838 года познакомился с новеллой о Моряке-скитальце Гейне. Интерес к ней обострился под впечатлением длительного морского путешествия в Лондон: страшная буря, суровые норвежские фьорды, рассказы моряков - все это оживило в его воображении старинное предание. Он захотел создать нечто вреде драматической баллады.

Литературный текст одноактно*й* оперы был набросан в 1840 году, а в мае 1841 года, за десять дней, создал окончательный трехактный вариант. Музыка писалась также очень быстро, в едином творческом порыве - опера была закончена в семь недель (август-сентябрь 1841 года). Премьера состоялась 2 января 1843 года в Дрездене под управлением Вагнера.

Сюжет и образы оперы типичны для романтических «драм рока», где переплетались фантастика и реальность, показывались сильные чувства, необычные происшествия, ужасные события.

Источником сюжета «Летучего Голландца» послужила распространенная среди моряков легенда о корабле-призраке, относящаяся, вероятно, к XVI веку, к эпохе великих географических открытий. Эта легенда многие годы увлекала Г. Гейне. Впервые он упоминает о Летучем Голландце в «Путевых картинах» («Северное Море, остров Нордерней», 1826). В повести «Из мемуаров Господина фон-Шнабелевопского» (1834) Гейне обработал эту легенду в присущей ему иронический манере, выдав сваю обработку за якобы виденную им ранее в Амстердаме пьесу.

Вагнер увидел в народной легенде иной, драматический смысл. композитора привлекла таинственная, романтическая обстановка событий: бурное море, по которому вечно, без цели, без надежды носится призрачный корабль, загадочный портрет, играющий роковую роль в судьбе героини, а главное - трагический образ самого Скитальца. Глубокую разработку в опере получила и излюбленная Вагнером тема женской верности, проходящая через многие его произведения. Он создал образ мечтательной, экзальтированной и вместе с тем смелой, решительной, готовой, на самопожертвование девушки, которая своей беззаветной любовью и душевной чистотой искупает грехи героя, приносит ему спасение. Для обострения конфликта композитор ввел новый, контрастный образ - охотника Эрика, жениха Сенты, а также широко развил народно-бытовые сцены.

Действующие лица:

Голландец - баритон
Даланд, Норвежский Моряк - бас
Сента, его дочь - сопрано
Эрик, охотник - тенор
МЭРИ, Кормилица Сенты – меццо-сопрано
Рулевой Корабля Даланда - тенор

Норвежские матросы, Экипаж Летучего голландца, девушки.
Действие происходит на Норвежском берегу.

Время: *около* 1650 года.

Сюжет. Разыгравшаяся буря забросила корабль норвежского моряка Даланда в бухту у скалистых берегов. Усталый рулевой, тщетно пытаясь подбодрить себя песней, засыпает на вахте. В блеске молний, под свист усиливающейся бури появляется Летучий Голландец на таинственном корабле с красными парусами и черной мачтой. Бледный капитан медленно сходит на берег. Проклятие тяготеет над ним: он обречен на вечные скитания. Напрасно он искал смерти: его корабль остался невредимым в бурях и штормах, пиратов не привлекли его сокровища. Ни на земле, ни в волнах не мажет он найти покоя. Голландец просит приюта у Даланда, обещая ему несметные богатства. Тот рад случаю разбогатеть и охотно соглашается выдать за моряка сваю дочь Сенту. Надежда загорается в душе Скитальца: быть мажет, в семье Даланда он найдет утраченную отчизну, а любовь нежной и преданной Сенты даст ему желанный мир. Радостно приветствуя попутный ветер, норвежские матросы готовятся к отплытию.

Ожидая возвращения корабля Даланда, девушки поют за прялками. Сента погружена в созерцание старинного портрета, на котором изображен моряк с бледным печальным лицом. Подруги поддразнивают Сенту, напоминая о страстно влюбленном в нее охотнике Эрике, которому этот портрет ненавистен. Сента поет с детства запавшую ей в душу балладу о Скитальце: вечно мчится по морям таинственный корабль; каждые семь лет выходит капитан на берег и ищет девушку, верную до гроба, которая одна может положить конец его страданиям; но нигде не находит он верного сердца, и вновь понимает паруса призрачный корабль. Подруги Сенты взволнованны мрачной судьбой Скитальца, а она, охваченная восторженным порывом, клянется снять с Голландца заклятие. Слова Сенты поражают вошедшего Эрика; его томит странное предчувствие. Эрик рассказывает зловещий сон: однажды он увидел в бухте чужой корабль, с которого сошли на берег двое - отец Сенты и незнакомец - моряк с портрета; Сента выбежала им навстречу и страстно обняла незнакомца. Теперь Сента уверена, что Скиталец ждет ее. Эрик в отчаянии убегает. Неожиданно на пороге появляются Даланд и Голландец. Отец радостно рассказывает Сенте о встрече с капитаном: он не пожалеет для нее подарков и будет хорошим мужем. Но Сента, пораженная встречей, не слышит слов отца. Удивленный молчанием дочери и гостя, Даланд оставляет их одних. Голландец не сводит глаз с Сенты: ее верность и любовь должны принести ему избавление.

Норвежские моряки шумно празднуют благополучное возвращение. Они зовут повеселиться команду голландского корабля, но там царят тьма и молчание. Матросы Даланда насмехаются над таинственным экипажем и пугают девушек рассказами о Летучем Голландце. Внезапно на море начинается буря, ветер свистит в снастях и надувает паруса; с палубы призрачного корабля доносится дикое пение, вызывающее ужас норвежских матросов. Они безуспешно стараются заглушить его веселой песней и в страхе разбегаются. Эрик, узнавший о помолвке, настойчиво убеждает Сенту не связывать свою судьбу с незнакомцем. Но Сента не слушает его: она дала клятву, ее зовет высший долг. Тогда Эрик напоминает о днях, проведенных вместе, о нежных признаниях во взаимной любви. Это повергает Голландца в отчаяние: и в Сенте он не нашел вечной верности. Он открывает свою тайну и спешит на корабль, чтобы вновь пуститься в бесконечные скитания. Напрасно Эрик и Даланд удерживают Сенту – она тверда в своем решении спасти Скитальца, которому поклялась в верности. С высокой скалы она бросается в море, смертью искупая грехи Голландца. Призрачный корабль тонет.

Идея оперы – «сквозь бури жизни тоска о покое», тоска по идеальному. Вторая мысль оперы – идея искупления.

Жанр - Романтическая опера в трех актах

Особенности оперы:

Вагнер отходит от номерной структуры строения оперы, сквозное развитие, строится из сцен свободного строения, лейтмотивная система.

Симфонизация оперы, непрерывное развитие, отход о номерного принципа строения оперы.

«Летучий Голландец» - опера, сочетающая народно-бытовые сцены с фантастическими. Веселые хоры матросов и девушек рисуют простую, безмятежную жизнь народа. В картинах бури, бушующего моря, в пении команды призрачного корабля возникают таинственные образы старинной романтической легенды. Музыке, рисующей драму Голландца и Сенты, свойственны взволнованность, эмоциональная приподнятость.

Увертюра передает основную идею оперы. Увертюра – обрисовка бурного океана, на его фоне выделяется мрачная фигура скитальца с его демонически-загадочным кораблем, бесцельно несущимся по волнам. Мятежная природа словно перекликается с бурей, бушующей в душе Голландца.

Вначале у валторн и фаготов слышится грозный клич Голландца, музыка живо рисует картину бурного моря; затем у английского рожка в сопровождении духовых инструментов звучит светлая, напевная мелодия Сенты. В конце увертюры она приобретает восторженный, экстатический характер, возвещая искупление, спасение героя.

В первом акте на фоне бурного морского пейзажа разворачиваются массовые сцены, бодростью и мужественной силой рельефно оттеняющие трагические чувства Голландца. Беззаботной энергией отмечена песня рулевого «Мчал меня вместе с бурей океан». Большая ария «Окончен срок» - мрачный, романтически мятежный монолог Голландца; медленная часть арии «О, для чего надежда на спасенье» пронизана сдержанной скорбью, страстной мечтой о покое!

В дуэте певучим, печальным фразам Скитальца отвечают краткие, оживленные реплики Даланда. Заканчивается акт начальной песней рулевого, светло и радостно звучащей у хора.

Второй акт открывается радостным хором девушек «Ну, живей работай, прялка»; в его оркестровом сопровождении слышится неустанное жужжание веретена. Центральное места в этой сцене занимает драматическая баллада Сенты «Встречали ль в море вы корабль» важнейший эпизод оперы; здесь, как и в увертюре, музыке, рисующей разбушевавшуюся стихию и проклятье, тяготеющее над героем, противопоставлена умиротворенная мелодия искупления, согретая чувствам любви.

В начале баллады проходит мотив искупления. В этой мелодии большое значение имеет заключительный секундовый «вздох». Он далее развивается в мотиве «предчувствий» и «томлений».

Песня прях (2 действие). В ней тот же «вздох», что и в балладе Сенты.

Хор матросов из 3 действия – лихой хор, зарисовка жанрово-бытового момента.

Опера «Тангейзер и состязание певцов в ВАРТБУРГЕ» (1845)

Реформаторская опера, писалась в оду революционного подъема в Дрездене.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Мысль об опере на сюжет «Тангейзера» зародилась у Вагнера во время пребывания в Париже, осенью 1841 *года,* окончательный план сложился по возвращении на родину, в июне-июле следующего *года;* тогда же появились первые музыкальные наброски. Опера была завершена весной 1845 *года.* «Венерина гора» - так первоначально назвал свою оперу Вагнер. В том же *году,* 19 октября, в Дрездене *под* управлением Вагнера состоялась премьера.

Опера пользовалась большим успехом, но, несмотря на *это,* композитор на протяжении двух лет дважды перерабатывал финал. Новая редакция (1860 - 186l) сделана для постановки в парижском театре Большой оперы (расширен первый акт, *куда* введены две балетные пантомимы на темы античных мифов, изменен дуэт Тангейзера и Венеры, включающий большую арию героини). Новая премьера, состоявшаяся 13 марта 1861 года, ознаменовалась неслыханным скандалом; парижская редакция «Тангейзера» в театральной практике не закрепилась.

Идейное содержание оперы сложно.

Вагнер объединил в опере несколько средневековых рыцарских легенд.

1. Первая – о рыцаре-певце Тангейзере, который был проклят римским папой за то, что он прожил 7 лет в гроте языческой богини любви Венеры.

Есть упоминания, что герой пьесы – Тангейзер - историческая личность, рыцарь-миннезингер, живший в Германии, вероятна, между 1220-1270 годами. Он много странствовал, принимал участие в междоусобной борьбе немецких князей против римского папы, воспевал любовь, вино, женщин и горько каялся в своих грехах (сохранилась музыка его, «Песни покаяния»). После смерти Тангейзер стал героем народной песни, широко бытовавшей в Германии в нескольких вариантах.

Один из них включен А. Арнимом и К. Брентано, в популярный сборник «Чудесный рог мальчика», другой – в иронический форме, с привнесением современных мотивов - обработан Г. Гейне. Тангейзер является героем и новеллы Л. Тика, с юности известной Вагнеру. Это красивая легенда о кающемся рыцаре, проведшем целый *год* в царстве языческой богини любви Венеры, и о жестокосердом римском папе, в руках которого, зацвел сухой посох.

2. Вторая – о Генрихе – певец, рыцарь, который воспел чувственную любовь.

Обе легенды несли протест против аскетичной, средневековой морали. Несмотря на то, что Вагнер обратился к средневековым легендам, он их осовременил. В легендах Вагнер раскрыл современную личность человека.

3. Сказание о состязании певцов в Вартбурге, близ Эйзенаха - в замке ландграфа Тюрингского, страстного любителя поэзии и покровителя миннезингеров. Эта сказание так же было очень популярным в Германии; ему посвятил одну из своих фантастических новелл Э. Т. А. Гофман. Вагнер сделал Тангейзера главным героем певческого состязания (хотя этот турнир, по преданию, состоялся больше, чем за десять лет до его рождения).

В качестве соперника Тангейзера композитор показал в своей опере Вольфрама фон Эшенбаха – одного из крупнейших немецких поэтов средневековья (1170 - 1220), автора поэмы о Лоэнгрине; *его* отце Парсифале, которой позже Вагнер частично воспользовался в своих двух операх.

4. Четвертая легенда, использованная в «Тангейзере», послужила источником для образа героини - Елизаветы, которую Вагнер сделал племянницей ландграфа Тюрингского. Это - также исторический персонаж: венгерская принцесса, она еще в детстве предназначалась в жены сыну Ландграфа, грубому и жестокому воину,

погибшему впоследствии в крестовом походе. Елизавета кротко сносила притеснения мужа, а затем свекрови, и после смерти была объявлена католической святой.

Основной конфликт оперы заключается в противопоставлении и борьбе двух начал: духовного и чувственного. Духовное начало представлено образами пилигримов и рыцарей-христиан, а также в образе невесты Тангейзера Елизаветы. Чувственное начало представлено образом Венеры и ее волшебного грота.

В опере несколько идей:

- -идея искупления (любовь спасет мир),
- противоречивость человека (Тангейзер),
- поиск идеала любви (Венера – жизненные соблазны, Елизавета и пилигримы – носителя духовного начала. Для Вагнера – они – олицетворение долга).
- победа нравственного начала в борьбе с чувственной любовью.

Сам Вагнер видел идеал любви – в слиянии возвышенного и чувственного начал.

Действующие лица:

Герман, ландграф Тюрингии - бас
Рыцари-певцы:
Тангейзер - тенор
Вольфрам фон Эшенбах - баритон
Вальтер фон дер Фогельвейде Битерольф - тенор
Генрих Шрайбер - тенор
Рейнмар фон Цветер- тенор
Елизавета, племянница ландграфа - сопрано
Венера - сопрано
Молодой пастух - сопрано
Четыре пажа - сопрано и альты
Сирены, наяды, вакханки, пилигримы, тюрингские графы, рыцари и дамы.

Действие происходит в Вартбурге (Тюрингия) и его окрестностях в начале XIII века.

Сюжет:

В волшебном гроте богини любви и красоты Венеры много дней и ночей проводит рыцарь Тангейзер. Миннезингер-певец, аккомпанируя себе на арфе, он прославляет в гимнах красоту богини и чары ее обольстительного грота, где опьяненные любовью нимфы, вакханки, сатиры и фавны сплетаются в бурном вакхической танце, где звучит сладостное пение сирен. Но Тангейзеру наскучила такая жизнь. Вспомнив родной Вартбург, свет солнца, он просит Венеру отпустить его. Венера, не желающая расставаться с Тангейзером, противится этому. Но Тангейзер умаляет ее, и Венера соглашается. Мгновенно душный мрак волшебного грота сменяется привольной, залитой солнцем долиной Вартбурга. На выступе горы молодой пастух играет на свирели и поет песню. Вдали по дороге с пением проходят пилигримы. Все это наблюдает потрясенный Тангейзер. Слышны звуки рогов, возвещающих приближение друзей Тангейзера – миннезингеров во главе с ландграфом тюрингенским Германом. Рыцари приветствуют Тангейзера. Один из них – Вольфрам фон Эшенбах – напоминает Тангейзеру имя его невесты, племянницы ландграфа, Елизаветы, которая тоскует и ждет его. Тангейзер спешит к своей невесте.

В своем вартбургском замке ландграф устраивает праздник состязания певцов. Под звуки торжественного марша собираются гости – рыцари и графы со своими дамами и свитой. Ландграф предлагает соревнующимся тему песен: кто лучше всех воспоет силу

любви, тому сама Елизавета вручит достойный приз. Каждый из рыцарей по-своему раскрывает в песне сущность любви. Но Тангейзер не согласен с аскетической, христианской моралью божественной любви. В порыве крайнего воодушевления он поет гимн богине Венере, подарившей ему восторг истинной любви. Властный гимн языческой богине вызывает ужас и гнев благочестивых рыцарей-христиан, бросающихся на Тангейзера, чтобы поразить его мечами. За Тангейзера вступается Елизавета. Ландграф предлагает ему искупить свой грех, присоединившись к толпе пилигримов, совершающих паломничество в Рим к престолу папы для отпущения грехов.

В рубище нищего, с непокрытой головой, под раскаленным солнцем, терпя голод и жажду, идет Тангейзер в Рим. Но папа не подарил ему прощения. Он сказал: «Как посох в моей руке никогда не покроется свежей зеленью листьев, так и сжигающий тебя адский пламень никогда не даст тебе спастись». Подавленный и измученный Тангейзер возвращается ночью в Вартбург. Своему другу Вольфраму он рассказывает обо всем. Ему противно стало пение благочестивых монахов, лживое смирение молитв. Он снова в безумном экстазе к Венере. Вдруг ночной туман рассеивается и в розовых сумерках видна Венера, покоящаяся на своем ложе и окруженная пляшущими нимфами. Она манит к себе Тангейзера. Он рвется к богине, но Вольфрам его удерживает. Волшебное видение постепенно исчезает. Наступает рассвет. Слышно приближающееся похоронное пение. Освещенная светом факелов, появляется траурная процессия, несущая гроб с телом Елизаветы. Падая на труп своей невесты, Тангейзер умирает. В это время возвращающиеся из Рима молодые пилигримы возвещают о случившемся там чуде: посох папы покрылся зелеными листьями. Так, уже на небесах, свершилось спасение Тангейзера.

Жанровые особенности оперы.

«Тангейзер» - типично романтическая опера с характерными для нее

1. противопоставлением фантастики и реальности,
2. торжественными шествиями,
3. танцевальными сценами,
4. обширными хорами и ансамблями.
5. Обилие действующих лиц придает опере пышность и монументальность.
6. Большое место занимают красочные зарисовки природы и быта, образующие живописный фон лирической драмы.

Композиция:

Опера состоит из 3 действий. Основной принцип строения оперы: разделение на сцены. Большую роль играет увертюра, раскрывающая основную идею произведения.

Она заключает в себе основные темы оперы, раскрывает ее идею.

Увертюра написана в трехчастной форме с динамической репризой. В ней музыкально противопоставлены два мира, борющиеся за душу Тангейзера, - мир сурового нравственного долга, олицетворяемый сдержанными и величавыми темами хора пилигримов, и мир чувственных наслаждений, переданный стремительными, манящими мотивами царства Венеры.

Так, крайние части основаны на теме хорала пилигримов. Звучит торжественная, строгая, простая тема хорального склада. Звучат кларнеты, фаготы и валторны.

Вторую тему исполняют виолончели, а затем скрипки. Эта тема трагического характера, воплощает страдания Тангейзера, присоединившегося к пилигримам.

Затем вновь звучит тема пилигримов. Она приобретает торжественный, фанфарный характер. Затем она постепенно звучит тихо, мягко, звучность ослабевает, замирает. Заканчивается первый раздел увертюры.

Центральная часть изображает грот Венеры и Тангейзера, прославляющего красоту Богини. Центральная часть написана в форме сонатного аллегро с зеркальной репризой и с эпизодом в разработке. Это волшебная, чарующая музыка, страстная. Хроматизмы, тремоло, уменьшенные гармонии – вступление. Главная партия состоит из двух тем: фанфарной в исполнении деревянно-духовых инструментов и легкой, танцевальной темы широкого диапазона в исполнении альтов, кларнета и гобоя.

Связующая партия – страстная, экспрессивная, хроматические ходы виолончелей.

ПП – маршевого характера. Это рыцарский гимн, который Тангейзер поет Венере, прославляя ее красоту и чары грота. Тот же гимн Тангейзер исполняет в сцене состязания певцов, проповедуя рыцарям о силе настоящей любви.

На контрасте фантастических и бытовых сцен строится первый акт. Вакханалия проникнута томительным беспокойством, буйным весельем; завораживающе звучит хор сирен за сценой.

В центре картины - большой дуэт Тангейзера и Венеры, обнажающий столкновение двух характеров; трижды, все более приподнято, звучит энергичный, в духе марша, гимн в честь Венеры «Тебе хвала», ему противостоят вкрадчивое, ласкающее ариозо Венеры «Взгляни, мой друг, между цветами, в тумане алом дивный грот» и ее гневное проклятие «Иди, раб дерзкий мой».

Во второй картине первого акта разлит спокойный, ясный свет. Безмятежная песенка пастуха «Ват Хальда вышла из-под горы» с солирующим английским рожком сменяется светлым хоралом пилигримов и красочными зовами валторн. Завершается акт большим секстетом порывистого, ликующего характера.

Второй акт распадается на два раздела: лирические сцены и грандиозный хоровой финал.

В оркестровом вступлении и арии Елизаветы «О светлый зал, чертог искусства» царит чувство нетерпеливого, радостного ожидания.

Близок по настроению лирический дуэт Елизаветы и Тангейзера.

Торжественный марш с хором подводит к сцене состязания певцов. Здесь чередуются небольшие ариозо - выступления миннезингеров. Выделяется первое ариозо Вольфрама «Взор май смущен» - сдержанное и спокойное, в сопровождении арфы. Более взволнованно звучит его второе, напевное ариозо «О небо, я к тебе взываю».

С ним непосредственно сопоставляется выступление Тангейзера - пылкий гимн в честь Венеры «Любви богиня, тебе одной хваленья».

В центре широко развитого заключительного ансамбля с хором - проникновенная, певучая мольба Елизаветы «Несчастный грешник, жертва страсти».

Завершают акт просветленные звучания хорала.

Третий акт обрамлен хорами пилигримов; в центре его - сольные эпизоды, характеризующие трех героев.

Большое оркестровое вступление - «Паломничество Тангейзера» предвещает драматизм его рассказа. В начале акта звучит величавая тема хора пилигримов «И снова вижу тебя, край родимый» (первая тема увертюры).

Умиротворенно-светлая молитва Елизаветы «Небес царица пресвятая» сменяется широкой мелодией романса Вольфрама «О, ты, вечерняя звезда».

Рассказ Тангейзера богат контрастными сменами настроений: отрывистая декламация звучит на фоне оркестровой темы, воссоздающей скорбное шествие; ослепительным видением встает картина папского дворца.

В следующей сцене (Тангейзер и Вольфрам) слышатся манящие оркестровые мотивы Венериного царства (из первой картины). Их сметают торжественные звучания хорала, венчаемые мощным, величавым хором пилигримов.

Опера «Лоэнгрин» (1848)

История создания

С легендой о Лоэнгрине Вагнер познакомился в 1841 году, но лишь в 1845 набросал эскиз текста. В следующем году началась работа над музыкой. Через год опера была закончена в клавире, а в марте 1848 года была готова партитура. Намеченная в Дрездене премьера не состоялась из-за революционных событий. Постановка была осуществлена благодаря усилиям Ф. Листа и под его управлением два года спустя, 28 августа 1850 года в Веймаре. Вагнер увидел свою оперу на сцене лишь через одиннадцать лет после премьеры.

В основу сюжета «Лоэнгрина» положены различные народные сказания, свободно трактованные Вагнером.

Основу легенд составляет образ благородного рыцаря. Его появление среди людей всегда неожиданно, он приплывает в ладье, ведомой лебедем, который олицетворяет собой нравственную чистоту.

Он появляется в тот момент, когда девушке или вдове, всеми покинутой и преследуемой, грозит смертельная опасность. Рыцарь освобождает девушку от врагов и женится на ней. Много лет живут они счастливо, но неожиданно возвращается лебедь, и незнакомец исчезает *так* же таинственно, *как* и появился.

Нередко «лебединые» легенды переплетались со сказаниями о святом Граале. Неведомый рыцарь оказывался тогда сыном Парсифаля – короля Грааля, объединившего вокруг себя героев, которые охраняют таинственное сокровище, дающее им чудесную силу в борьбе со злом и несправедливостью.

Иногда легендарные события переносились в определенную историческую эпоху - в царствование Генриха I Птицелова (919 - 936) .

Легенды о Лоэнгрине вдохновляли многих средневековых поэтов, один из них - Вольфрам Эшенбах, *ко*торого Вагнер вывел в своем «Тангейзере».

По словам самого Вагнера, христианские мотивы легенды о Лоэнгрине ему были чужды, композитор видел в ней воплощение извечных человеческих стремлений к счастью и искренней, беззаветной любви. Эти легенды привлекли Вагнера своей чистотой, добротой, возвышенность рыцарей. Лоэнгрин – поборник справедливости.

Трагическое одиночество Лоэнгрина напоминало композитору его собственную судьбу - судьбу художника, несущего людям высокие идеалы правды и красоты, но встречающего непонимание, зависть и злобу. Это образ идеальный. В нем можно найти образ немецкого художника, искусство, его мечты и их неосуществленность в этом времени.

И в других героях сказания Вагнера привлекли живые человеческие черты. Спасенная Лоэнгрином Эльза, с ее наивной, простой душой казалась композитору воплощением стихийной силы народного духа. Ей противопоставлена фигура злобной и мстительной Ортруды - олицетворение всего косного, реакционного. В отдельных

репликах действующих лиц, в побочных эпизодах оперы ощущается дыхание той эпохи, когда создавался «Лоэнгрин»: в призывах короля к единству, в готовности Лоэнгрина защищать родину и *его* вере в грядущую победу слышатся отголоски надежд и чаяний передовых людей Германии 1840-х годов. Такая трактовка старинных сказаний типична для Вагнера. Мифы и легенды были для него воплощением глубокой и вечной народной мудрости, в которой композитор искал ответ на волновавшие его вопросы современности.

Идея – трагедия. Разлад художника и современной жизни.

Действующие лица:

Лоэнгрин - тенор
Эльза, принцесса Брабантская - сопрано
Герцог Готфрид, ее брат – без речей
Генрих Птицелов, германский король - бас
Фридрих Тельрамунд, брабантский граф - баритон
Ортруда, его жена- сопрано
Королевский глашатай - бас
4 брабантских рыцаря – тенора и басы
4 пажа – сопрано и альты
Графы, рыцари, дамы, пажи, слуги, народ.

Действие происходит в Антверпене в первой половине X века.

Сюжет.

Граф Брабанта Фридрих Тельрамунд, подстрекаемый супругой – злой колдуньей Ортрудой, публично клевещет на брабантскую принцессу Эльзу, ложно обвиняя ее в убийстве малолетнего брата Готфрида. Король германский Генрих Птицелов устраивает суд над Эльзой. В состоянии восторженного экстаза Эльза рассказывает свой сон: ей приснился рыцарь, который в бою защитит ее честь. Король решает устроить «божий суд» и приказывает глашатаю вызвать бойца, готового сразиться с Тельрамундом. Но никто не отзывается. Неожиданно на реке появляется челнок, ведомый лебедем. В челне стоит таинственный рыцарь в блестящем серебряном облачении. Это – Лоэнгрин, приплывший, чтобы в поединке доказать невиновность Эльзы. Но перед поединком он, обещая Эльзе стать ее супругом, требует от нее полного доверия, - она не должна у него спрашивать о его происхождении и имени. Это тайна для всех. Эльза обещает Лоэншрину слепо верить ему. Начинается поединок. Тельрамунд повержен, но Лоэнгрин дарит ему жизнь. Фридрих Тельрамунд и Ортруда стараются заронить в душу Эльзы желание узнать имя Лоэнгрина и раскрыть тайну. Под влиянием наговоров Эльза задает Лоэнгрину вопрос. Он пытается отвлечь внимание Эльзы от этих мыслей, но она настойчива. В спальню врываются Тельрамунд с четырьмя дворянами, чтобы неожиданным ударом убить Лоэнгрина. Но Эльза вовремя это замечает и быстро подает Лоэнгрину меч, которым он убивает Тельрамунда. Лоэнгрин открывает свою тайну. Он насказывает, что в далекой небесной стране стоит замок Монсвальт. В этом замке есть храм, в котором находится чаша, приносящая рыцарям братства святого Гроаля священную благодать. Эти рыцари спускаются на землю, чтобы наказать зло и бороться за добро и справедливость. Но имя рыцарей должно оставаться втайне. Если же в ком-либо заронилось сомнение и недоверие к рыцарю, тогда он удаляется в свое царство Гроаля. Послом Гроаля является и Лоэнгрин – сын Парсифаля. Теперь, открыв тайну, Лоэнгрин должен уйти. По реке плывет за ним лебедь, везущий челнок. Лебедь превращается в прекрасного мальчика. Это – брат Эльзы Готфрид, заколдованный

Ортрудой и превращенный ею в лебедя. Готфрид радостно бросается в объятья сестры. В это время сверху слетает голубь, увозящий челнок со стоящим в нем Лоэнгрином. Эльза умирает.

Основной конфликт оперы – в противопоставлении и борьбе добра и зла. Добро – Лоэнгрин и Эльза. Зло – Тельрамунд и Ортруда.

Опера состоит из 3 действий.

Впервые в опере Вагнер отказывается от большой увертюры и заменяет ее вступлением, содержащим главный образ оперы. Вступление к «Лоэнгрину» раскрывает образ Лоэнгрина – посла Гроаля. Оно построено на 3 лейттемах.

Первая лейттема – характеризует Лоэнгрина как рыцаря царства Гроаля. Тема хорального склада. Звучит у скрипок в высоком регистре. Просветленно, возвышенно.

Вторая лейттема – Лоэнгрин предстает в глазах Эльзы, ее душевный трепет. Тема таинственна, неустойчива.

Третья лейттема – Лоэнгрин – глазами народа. Героический характер.

Первое действие. Вторая сцена. Оркестровое вступление с хором. В оркестре звучит вторая лейттема Лоэнгрина из вступления к опере.

Эльза ведет себы странно, она под впечатлением сна.

«Сон Эльзы». Ариозная, песенная, светлая, рассказ о сне. Появляется первый лейтмотива Лоэнгрина, затем 4 рыцарский лейтмотив в оркестре.

Ария развернута. Первый раздел завершается репликами короля, воинов, реакция народа. Ария не самостоятельна.

Во втором разделе больше декламационности. Ария состоит из контрастных разделов. В монологе есть действенность, рассказ.

Разделы идут за текстом.

Тема божьего суда связана с темой царской власти. Звучит трубный сигнал.

Третья сцена. Монолог Лоэнгрина – «прощание с лебедем». Гон очень короткий, из 13 тактов. Его нельзя назвать самостоятельным. Звучит он почти без сопрвождения оркестра. В нем и напевность, и декламационность. В интонациях монолога есть сходство с интонациями первого лейтмотива.

«Теперь плыви, о лебедь мой, наш путь далекий по волнам сверши опять своей ладьей». Мелодия не широкого дыхания. Заключительные аккорды – лейтмотивы лебедя.

Хор с интонациями третьего лейтмотива. Здесь звучит мотив запрета: «Ты все сомненья бросишь, ты никого не спросишь, откуда я, и как зовут меня». Эльза обещает не спрашивать.

Квинтет с хором – традиционный, у всех одинаковые чувства. Король, Лоэнгрин, Эльза, Ортруда, Фридрих.

Сцена поединка – строится по канонам, звучит у оркестра. Звучит мотив суда. Звучит рыцарский лейтмотив Лоэнгрина.

Второе действие. Вступление мрачное, связана с темами зла, коварства, мести. Низкие тембры – виолончели, бас-кларнет. Мелодия инструментального типа – диссонансы. Сложный извилистый ритм, синкопы. Уменьшенная гармония, тремоло.

Здесь звучит мотив запрета.

Дуэт Фридриха и Ортруды. Имеет сквозное развитие, очень развернут. Музыка передает ссору.

Фридрих в отчаянье и обвиняет Ортруду. Ортруда пытается его переубедить. Дуэт заканчивается в едином желании мстить.

Дуэт напоминает диалог (в начале) – это не традиционно, а в конце вместе – согласие (традиционно). Напевности почти нет.

Такое же строение имеет Диалог Эльзхы и Ортруды. Это диспут. Начинает ариозо Эльзы, затем Ортруда. Она заронила зерно сомнения в душу Эльзы. Сквозное развитие.

Свадебное шествие в собор.

Ансамбли Вагнера получают нетрадиционную трактовку. Это не ансамбли совместного пения, а поочередное пение. И их можно назвать диалогами. Причем каждое действующее лицо высказывает свое мнение (Дуэт Фридриха и Ортруды. Диалог Эльзы и Ортруды, Дуэт Лоэнгрина и Эльзы из 3 действия).

Трактовка хора. В принципе Вагнер отвергает хоры. Вагнер использует хор очень свободно, где народ бросает реплики. Вагнер стремится придать живой характер. Хотя хоры есть: «свадебный хор» из 3 действия. Он развернут, закончен. Этот хор традиционный.

Соотношение речевого и песенного начала.

Стремясь к правде, Вагнер шел к усилению речевого начала, потому что красивая мелодия не способны передать истинную интонацию речи.

Огромную роль играет оркестр, именно в нем проходят лейттемы. Оркестр тонкий. Выразительный. Его роль – симфонизация оперы. Сквозное развитие идеи оперы. Лейтмотивы взаимодействуют, переплетаются (свыше 13 лейтмотивов).

Драматургия оперы конфликтна. В основе конфликт добра (Лоэнгрин, Эльза) и зла (Ортруда, Фридрих). В опере 2 линии – внешний конфликт и внутренний конфликт (внутри Эльзы, противоречие в ее душе).

Первый внешний конфликт заканчивается хорошо, когда Лоэнгрин убивает Фридриха (второй раз).

Внутренний конфликт начинается от мотива запрета и кончается дуэтом Эльзы и Лоэнгрина.

Дейтмотивы помогают в обострении кнфликта. Есть мотивы зла и добра.

Каждый лейтмотив имеет свою сферу.

Лейтмотивы Лоэнгрина – светлые, хорал, маршевость, светлые регистры, светлые тембр струнных, медных, деревянных. Диатоника. Вокально-ариозный стиль.

Лейтмотивы зла – низкие, мрачные регистры, бас-кларнеты, валторны, низкие струнные, обилие хроматизмов, диссонансов, инструментальный склад.

Характеристика действующих лиц.

Наиболее живую характеристику получает Эльза. Этот образ развивается, изменяется.

Более статичную характеристику получает Лоэнгрин – потому что это символ добра, более символ, чем человек.

Ортруда – лживая, коварная, хитрая, притворная.

Фридрих – оружие в руках Ортруды и погибает.

«Тристан и Изольда»

В 1854 году Вагнер познакомился с книгой немецкого философа Артура Шопенгауэра «мир как воля и представление». Суть этой книги – в основе мироздания лежит слепая, жестокая, стихийная, властвующая над людьми воля. Человеку свойственно всегда быть неудовлетворенным и стремиться, испытывать жажду к лучшему. Но поскольку идеал недостижим, то жажда стремления бесцельна. Невозможность преобразования человеком мира, жизни, общества. И она направлена против активного действия человека. Взывание к пассивности человека. и вся жизнь –

цепь страданий. И она бессмысленна, значит человек должен ждать смерти – для прекращения страданий.

Вагнер начал работать над легендой «Тристан и Изольда». Оказала влияние на выбор легенды неразделенная любовь к Матильде Визенгдонг. Суть легенды XII века – Тристан везет Изольду королю Марку (на корабле) и они оба страдают. Тристан полюбил Изольду, и они принимают любовный напиток, вместо яда (случайно). И они мучаются. В парке (2 действие) король видит влюбленных и один из придворных короля убивает Тристана, а Изольда умирает. Они ждали смерти, чтобы прекратить свои страдания.

Сама легенда прославляет любовь. А у Вагнера опера «Тристан и Изольда» о муках любви, о желании смерти.

Опера в 3 действиях, делятся на сцены. Все сосредоточено на внутреннем мире человека, чувствах., очень утонченная, рафинированная чувствительность. В этом отношении бытовая сторона сведена на минимум. Раскрывается только любовь – томление, ожидание, отчаяние, страх.

Отсюда и очень много лейтмотивов, которые группируются между собой. Лейтмотив томления – в его основе тристановский аккорд – альтерированная двойная доминанта.

Лейтмотивы любовного взгляда, чар любви, восторг любви, ожидание, ночи, смерти.

Чувства переплетаются с природой, и также ночь, освобождающая человека от всех пут. Свобода.

Центральный дуэт Тристана и Изольды. Он развернут, состоит из 3 разделов. Первый раздел – проклятье дня. День сковывает человека, он серый.

Второй раздел – прославление ночи.

Третий раздел – гимн смерти, смерть приносит избавленье, жажда смерти.

Опера отличается очень сложным гармоническим языком. Гармония изобилует модуляциями, хроматическими ходами, эллипсисами. Но основная тональносьть ощущается.

Вступление к опере связано с темой любви. Оно основано на лейтмотиве томления любви (тристанов аккорд – $VII_2^{\#1\#5}$, показываются оттенки любовного чувства): лейтмотив любовного чувства, лейтмотив восторга любви.

Деление оперы на сцены, само действие отсутствует. Поэтому оперу можно назвать музыкальной симфонической поэмой

Деление оперы на сцены, само действие отсутствует.

Симфонизация оперы

«Кольцо нибелунга»

Вагнер был наиболее последовательным в преломлении его реформаторских принципов.

Работу над текстами Вагнер начал еще в Дрездене перед революционными событиями. Вагнер использовал разные легенды и првел их к образу Зигфрида – это олицетворение героического начала. Его гибель принесет избавление человечества от страданий, принесет счастье. Вновь увлеченный идеями Фейербаха, идеями общей любви. Происходит искупление грехов.

Первоначальный замысел Вагнера – «Зигфрид». Но постепенно Вагнер захотед показать жизнь его родителей. Его замысел разросся до тетралогии.

Изменилась и концепция оперы: оптимистическаятрагедия превратилась в социальную трагедию, рушится царство, гибнут люди. Заканчивается все трагически. Все это определяется изменением взглядов Вагнера.

Это произведение антикапиталистической направленности, борьба с буржуазным строем.

Эта тетралогия писалась на протяжении 26 лет. Начал накануне революции, закончил в 1874 году.

Тетралогия состоит из 4 опер: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов».

Каждая опера имеет свой жанровый облик. «Золото Рейна» В ней мифологические персонажи: непорочные русалки, хранящие на дне Рейна золотой клад, злобный карлик-нибелунг Альберих, похитивший у них клад и сковавший из золота волшебный перстень; боги во главе с Вотаном – жители Валгаллы; великаны Фафнер и Фазольт, в образах которых воплощены стихийные, необузданные силы природы, строящие дворец Валгаллу – это олицетворение незыблемой власти Вотана; наконец, мудрая Эрда, дочери которой норны плетут нить судьбы людей и богов. Хитростью и обманом, с помощью лукавого бога огня Логе Вотан отобрал у Альбериха золотой клад и отдал его великанам взамен богини Фрейи: великаны требовали ее себе в жены. Борьба за владение перстнем символизирует ту жестокую борьбу за власть над людьми, которая является источником всех бед на земле. По жанру она фантастическая. Она делится на сцены. Яркое вступление к опере. Оно очень живописно, рисует волны Рейна, колыхающееся движение воды, блик золота. Лейтмотив золота.

Образам природы противостоит низменная натура Альбериха. Он обрисован угловатыми темами и мрачными тембрами.

Лейтмотив Валгаллы.

Вторая опера «Валькирия» по своему жанру лирико-психологическая. Раскрывает драму валькирии Брунгильды, Зигмунда и Зиглинды. Это – дети Вотана. Он ждет помощи от них. Наперекор предсказаниям Эрды о неминуемом конце Валгаллы, Вотан стремится продлить свою власть. Он надеется, что перстень – его сейчас стережет Фафнер, обернувшийся змеем-чудовищем, - будет возвращен дочерям Рейна и тем самым отсрочится гибель богов, воздвигнувших свое царство на лжи и насилии. Вотан наказывает смертью Зигмунда, помешавшего его планам, а Брунгильду, заступившуюся за Зигмунда против воли отца, отлучает от валькирий, обрекает на длительный сон и последующую жизнь среди людей.

Музыка оперы драматична.

Лейтмотив судьбы.

Третья опера «Зигфрид» - героическая. Она посвящена юности героя, рассказу о коварстве Миме, брата Альбериха, мечтающем обманом завладеть чудесным перстнем, о подвиге Зигфрида, убившего Фафнера, у которого он забрал этот перстень и волшебный шлем-невидимку, а также о том, как своим поцелуем он пробудил к жизни Брунгильду, полюбившую его. В образе Путника появляется во всех трех актах Вотан. Отныне он предстает в виде стороннего, печального наблюдателя происходящих событий, который не в силах предотвратить их трагический исход.

Эта часть тетралогии наименее действенная, она диалогична. На сцене не бывает более двух персонажей. Особенно задерживают ход действия 4 рассказа Вотана. Главный герой – Зигфрид - охарактеризован полно. Юноша-герой, не знающий страха и сомнений.

В музыке оперы велика роль героических образов.

Лейтмотив ковки меча, лейтмотив призывного рога

Четвертая опера «Гибель богов» - социальная трагедия.эта опера состоит из контрастов, смены событий. Вотан здесь более не присутствует. Отступает на второй

план и Альберих – в его сыне Хагене воплотилось все низменное, коварное, что несет людям несчастье. Он опоил зельем Зигфрида, который потеряв память, изменил Брунгильде. Зигфрид хочет выдать ее замуж за Гунтера, чтобы самому жениться на сестре последнего. Гутруне. Брунгильда не в силах простить измены – с ее помощью Хаген убивает героя. На похоронах Зигфрида Брунгильда бросается в пламя. Волны Рейна заливают костер и овладевают чудесным перстнем. Пламя устремляется к чертогам богов. В свете кровавого зарева гибнет Валгалла. Так огонь сжигает. А вода смывает проклятье золота.

Мотив судьбы, страдания Вельзунгов, смерти, любви Зигмунда и Зиглинды, лейтмотив меча, Зигфрида-героя, рога, любви Зигфрида и Брунгильды, проклятья кольца.

В этой тетралогии наблюдается перевес декламационного начала перед вокальным.

Здесь много оркестровых номеров. В этой опере усиливаются статичные моменты – больше внимания сосредоточено на внутреннем мире героев, а форма рассказов. Это приводит к противоречию Вагнера – для него принципом было: опера и драма, но драма у него не развита. Можно говорить о вокально-симфонической поэме.

Опера перегружена лейтмотивной системой. Оркестр – его роль велика, много симфонической, инструментальной музыки. Ведущая роль у оркестра. Все лейтмотивы проходят у оркестра. Оно короткие, это символы, но есть и лейтмотивы людей.

Реформаторские принципы Вагнера

1. Сюжет. Обращение к мифологическим легендарным сюжетам, поскольку легенды не устаревают, потому что раскрывают вечные темы.

Вагнер считал, что опера – идейное искусство, а искусство должно людей совершенствовать нравственно. Революция дает человеку силу, а искусств красоту. У Вагнера часто встречается тема любви, которая может сделать человека нравственнее.

2. Либретто. Вагнер сам писал либретто к своим операм. Оно должно быть связано с идеей и ярко ее выражать. Поэтому пишет сам.
3. Синтез музыки и драмы. Очень важно драматическое начало. Соотношение песенного и декламационного начала. Усиление речитативного начала. Что в конце концов привело к крайности, певцы чувствовали себя скованно по сравнению с оркестром.
4. Новая трактовка вокальных номеров.

Вместо традиционных арий, у Вагнера они строятся свободно – это монологи, рассказы. Многие арии незакончены.

Новаторская трактовка дуэтов. Они строятся как диалог.

Хоры и ансамбли. Вагнер отвергал хоры в принципе. Масса не может вместе говорить. Вагнер часто не использовал их, потому что это не естественно. Хор «живой» состоит из реплик, выкриков.

Вагнер отказывается от номерной структуры оперы. В результате происходит деление на сцены, сквозное развитие. Строение свободно.

5. роль оркестра. Чаще у композиторов оркестр – функция сопровождения. У Вагнера оркестр играет важную роль: он связан с идеей, в нем звучат л/т. симфонизация оперы – принцип сквозного развития, объединение действий. Оркестр выражает идею. Использует тройной состав оркестра – романтический, красочный. Вагнер как и Берлиоз основоположник современной основы дирижирования.
6. соотношение инструментального начала и вокального.

Постепенно у Вагнера происходил перевес в сторону инструментального начала.

Крайности оперной реформы. Перевес в сторону декламационного начала, перевес оркестрового, сплошное сквозное развитие, перегрузка л/м, драма, действие не развито.

Характеристика творчества Иоганнеса Брамса (1833 - 1897)

Немецкий композитор, пианист, дирижер.

Творчество Брамса относится к последнему периоду развития австро-немецкого романтизма. Интерес к классическим жанрам (сонатно-симфонический цикл)

Симфоническое творчество И. Брамса

Брамс – выдающийся симфонист мирового значения. Брамс шел в этому жанру постепенно: через камерно-инструментальную, вокальную музыку.

Симфонии Брамс писал в 60 – 70-е годы. Значение симфоний Брамса велико. В то время, как Лист утверждал новый свободный жанр – романтическую поэму, а Вагнер не воспринимал симфонию в чистом виде (он видел слияние музыки и слова), Брамс пишет монументальные симфонии, основанные на классических традиций.

Брамс написал: 2 серенады, 2 увертюры («Трагическая», «академическая»), вариации на тему Гайдна и 4 симфонии (Первая симфония - до минор, вторая – ре мажор, третья – фа мажор (драматическая), Четвертая – ми минор - вершина творчества). Все 4 симфонии написаны в последний период творчества Брамса (70 – 80-е годы). Они различны по своему идейному, образному содержанию: Первая симфония – эпическая, вторая – жанрово-танцевальная, третья – лирико-драматическая, четвертая – трагическая.

Однако в них проступают общие черты – опора на классический цикл.

В симфониях Брамс опирался на Бетховенские традиции. Обращается к монументальной симфонии. У Брамса, как и у Бетховена – симфония-драма.

Но по сравнению с Бетховеном, у Брамса ослабевает роль героического и усиливается роль лирического начала, внимание к внутреннему миру человека. сочетание камерности и монументальности.

В этом своеобразие симфоний Брамса. Композитор опирается на жанровое начало, в этом близость традициям Шуберта: теплота, задушевность.

Традиции немецкой культуры – Брамс глубоко национальный композитор.

Симфония ми минор №4

Написана в 1885 году. Это 4-хчастный монументальный цикл. Это симфония-драма. Трагическая концепция. От элегической первой части, вторая часть – созерцательная, лирическая, третья – жизнерадостное скерцо, трагический финал.

Первая часть – сонатное аллегро. Очень емкая часть, в ней сочетаются и лирические и героические образы.

ГП – песенная, очень развернутая, широкого дыхания, лирическая, воспринимается как нес начала, а как продолжение вечной темы человека.

Основной принцип развития – развертывание из ядра.

СП – яркая, строится на новом материале. Героическая, фанфарная.

Происходит смещение конфликта: между ГП и СП, а не между ГП и ПП.

ПП – светлая, задушевная, лирическая, певучая, тема как у Шуберта. Звучит у виолончелей, мягко.

ЗП – должна завершать. Но у Брамса усиливается ее роль.

Разработка лаконичная, которая строится на ГП и СП. Здесь много полифонии. Начинается как экспозиция и появляется впечатление ложной репризы. То есть звучит ГП в основной тональности и в той же фактуре и инструментовке.

Реприза – звучит ГП в ритмическом увеличении – деревянные духовые. Постепенно ГП принимает первоначальный облик. Далее проходят все темы.

Кода монументальна. Основана на ГП, очень напряженно, это кульминация, очень неустойчива, разработочный характер.

Первая часть – лирико-драматическая.

Вторая часть – сонатная форма без разработки. Светлая. Сосредоточенная, строгая. Область философской лирики. Размышление. Связана с героическим началом. ГП и ПП светлые, яркого контраста нет. Красочная гармония, мажоро-минорный колорит.

Много вариационности, обогащается оркестровка.

Она очень развернута.

ГП – ми мажор – четкий ритм, вносит строгость в лирику.

В гармонии то мажор, то минор. Фанфарные обороты.

ПП – более певучая, растворилась в подголосках, виолончель – певуче, тепло, мягко. Си мажор.

Третья часть – Скерцо. Рондо-соната. Вносит контраст в цикл. Если в предыдущих симфониях Брамс в третьих частях использует интермеццо, то здесь скерцо.

Отдых, разрядка перед бурей. Жизнь перед смертью.

Скерцо веселое, развлекательное. ГП – легкая, стремительная. ПП – танцевальная, грациозная.

Финал – вариации. Трагедийный финал. В нем Брамс возрождает старинную форму чаконы или пассакалии и строит 32 вариации на одну остинатную тему. Тема - трагическая - у деревянный и медных духовых с участием тромбонов.

На протяжении последующих вариаций фактура усложняется, усиливается напряжение.

Весь цикл вариаций заключен в трехчастную композицию, в ее середине звучит соло флейты (лирическая, мягко). Здесь же у фаготов, валторн и тромбонов звучит хорал. Затем опять основная тема, которая начинает 4 часть.

Оперное творчество Джузеппо Верди (1813 – 1901)

Всего написал 32 оперы. Духовные произведения: Реквием. Аве Мария, Стабат Матер, Те Деум. Вокально-симфонические произведения: гимн «Звучит труба», кантата «Гимн наций». 26 романсов и песен. Струнный квартет.

Итальянская опера к появлению Верди прошла путь интенсивного развития.

Первый этап – движение Риссорджементо (новое возрождение – с последней трети XVIII века). Движение карбонариев, кульминацией этого периода 10 – 20-е годы XIX века – творчество Россини, который завершил классический этап, показал новый ракурс комической оперы, создал реформу оперы-серия, чью идею, образы и темы ужно было трансформировать изнутри и придать современное звучание. «Вильгельм Телль» - героико-историческая опера. Рождение жанра Большой исторической оперы. Рождение жанра семисерии – как промежуточный жанр (лирической развитие интриги, национально-характерные черты) например, «Отелло», «Девы озера».

Второй этап – конец 20-х – конец 30-х годов, до начала 40-х годов.

Связан с творчеством Беллини, Доницетти. Они явились создателями лирической драмы рока. Расцвет их творчества совпал с возникновением общества «Молодая Италия». Революционные восстания 1848 года в Риме. Итальянская драма рока сосредоточила внимание на драматической линии героя (героини), мечущегося в поисках счастья, идеала человека. например, «Сомнамбула».

По второй половине этого периода появляется имя Верди, его творческий путь становится третьим этапом развития итальянской оперы.

В 1859 году – победа над Австрией, в 1871 году Италия стала единым государством, столица – Рим.

С именем Верди связан не только расцвет итальянской оперы, но и демократические преобразования в Италии. Его пригласили в итальянский парламент (он отказался). Если нужно призвать народ к восстанию достаточно пропеть одну из харовых тем опер Верди – это и будет призывом к объединению.

Верди был не просто любимым оперным композитором, он является выразителем устремлений своей родины.

Верди – «маэстро итальянской революции» (уже в первый период его творчества).

Первый период творчества – 40-е годы.

Верди складывается как личность, складывается героико-патриотическая тема творчества.

Первые два произведения были написаны в конце 30-х годов. Верди стал работать на оперной сцене, когда ему было 25 лет (музыкальное образование получил поздно). Оперы «Оберто» (1838) – премьера прошла удачно, принципы бельканто, «Мнимый Станислав» (1840) – трагический период Верди – погибают жена и трое детей, премьера провалилась. В последствии Верди больше не станет обращаться к комической опере (исключение «Фальстаф»). Современники отказывали ему в таланте комической оперы.

<u>В 40-е годы складывается основные темы творчества</u> –

- героико-патриотическая тема ответственности за человека. показ и слабых и сильных черт человека.
- Лирико-драматическая линия

Это интенсивный период творчества Верди (15 музыкально-сценических произведений). связи с «Молодой Италией», салонами в Риме.

Верди – в центре театральной жизни Рима.

Первая неудача способствовала повороту к героико-драматической теме. Успех последующих опер объясняется исторической ситуацией Италии: итальянский народ, стремившийся сбросить иго австрийцев, в сюжетах и музыке Верди нашел ответ на свою борьбу, предсказание будущего освобождения Родины. Создает популярные произведения:

«Новуходоносор», «Ломбардцы», «Битва при Леньяно», «Атилла» - премьера и представления этих опер превращались в яркие героико-патриотические манифестации.

Хоровые и массовые сцены имели героико-патриотическую тему.

Лирическая линия в этих операх незначительна.

Сюжеты:

- библейский («Новуходоносор») – история о плени евреев.

- исторические (остальные) - идея нашествия на Италию или близлежащие области (3, 4).

В этот период сложился стиль Верди. Для характеристики народа и героико-патриотических сцен композитор использовал:

- Маршевость (марш и хор апостолов и паломников из оперы «Ломбардцы»),

- стиль песен французской революции (Марсельезы) – в марше «Гимн победы» из оперы «Макбет» (позже), первый хор из пролога оперы «Атилла»,

- итальянское бельканто сочетается с революционной песенностью, маршевостью в героико-патриотических хорах, выражающих лирические чувства. Например, хор «Ты прекрасна, о, родина наша» в опере «Навуходоносор».

Затем это проявится в «Трубадуре», «Дон Карлосе», «Аиде», даже в «Отелло».

Вторая линия творчества – тяготение Верди к лирической драме: «Эрнани» (Гюго – о герое, стремившемся отомстить испанскому королю Карлу V за казнь отца – большой успех оперы), «Луиза Миллер» (Шиллер), «Макбет» (Шекспир – идея оперы – возмездие за захват власти путем кровавых преступлений).

В центре внимания: личная драма героев. Неоднозначная, трагическая личность (Макбет).

Характерно разрушение эстетических канонов итальянской сцены: смешение тембровых характеристик. Необходимо драматическое сопрано для Макбет. В арии Макбет впервые использует выразительную речевую декламацию.

После разгрома восстания 1848 года мироощущение Верди меняется. Его привлекает лирико-драматическая линия.

Верди оказывается в центре внимания, становится популярной личностью, в качестве делегата едет в Париж (борьба итальянцев против австрийцев) за помощью.

Верди познакомился с культурой Франции, присутствовал на премьере «Дамы с камелиями» Дюма-сына.

Второй период творчества – 1850 – 1853 года.

Верди пишет произведения, воплощающие традиции французского романтического театра.

«Риголетто» (Гюго, «Король забавляется», идея – противопоставление благородства простого человека, слуги развратному беспринципному королю), «Травиата» (Дюма «Дама с камелиями» - в основе сюжета – бытовая драма. Это лирико-психологическая опера. Идея – судьба женщины в буржуазном обществе), «Трубадур» (драма Гутьереса –

последователя драматургии Дюма – разоблачение мрачного феодального строя в Испании XV века, основной конфликт во вражде двух братьев).

Характерно: острые сюжетные ситуации, необычные, неожиданные характеры в динамике развития.

В пьесах – принцип романтических антитез: прекрасное (Герцог) – безобразное (Риголетто); возвышенное (Джильда) – низменное (Герцог); благородство (отец Альфреда) и падшая женщина (Виолетта).

Особенности музыкальной драматургии: на основе этого принципа строится конфликтная драматургия.

В 1840-х годов Верди сотрудничает с либреттистами: Салера, Сама, Камарана. Он предъявляет требования к либреттистам: психологическая выразительность. Задача Верди: слить либретто и музыкальную драматургию.

Опера построена по принципу контраста.

«Риголетто» - контраст между действиями: 1 д.- дои Риголетто, 2 д. - дом Герцога, 3 д. – таверна.

Контраст внутри действия. Например, «Риголетто» 1 действие: сцена бала, сцена Риголетто и Спарафучилле, сцена Джильды и Риголетто, Джильда и Герцог, сцена похищения.

Внутри сцены тоже контраст: в сцене бала – ситуация бала, развлечения и проклятье Монтероне.

Тема произведений: социальное неравенство, тема униженных и оскорбленных.

Жермон, Герцог, граф де Луна, падшая женщина – непростые герои.

Риголетто – прекрасный отец (Азучена – мать) явились людьми, поступки которых стали предтечей трагической судьбы их детей.

Например, Риголетто не мог простить Герцога, мстит ему.

Азучена похищает ребенка графа – месть.

Например, Монтероне, дочь которого в такой же ситуации, как и дочь Риголетто. Но он обвиняет Герцога, а не мстит ему.

Униженные мстят – и вот результат.

Третий период: 1855 – 1870.

Всего 6 опер (в предыдущем периоде – 14 опер). Но с точки зрения художественного качества они совершенны.

Верди увлекается Шекспиром (Макбет, Король Лир – становятся любимыми произведениями).

Поиск либреттиста, но не было подходящего. Хорошее либретто очень важно для Верди.

Верди приглашают в Париж для написания оперы – это означает всемирное признание.

В 1855 году Верди пишет оперу «Сицилийская вечерня», либретто Эжена Скриба (он работал с Мейербером). Это Большая историческая опера: латинский сюжет, борьба партий, лирическая линия. Героическая опера – борьба народа над французскими угнетателями.

Верди не был доволен либретто, нужно было написать номера для балета, но Скриб не пошел ни на какие уступки.

1857 г. – «Симон Бокканегра» - написана для Италии (либретто Сомма).

1859 – «Бал-маскарад» - оказывается очень удачной оперой. Здесь усиливается роль лирико-драматической линии. По требованию цензуры действие оперы перенесено в

Америку. Поэтому изменены имена. Появился тип сильной женщины со сложным характером (Леди Макбет, Азучена, Индиана Ульрика).

Суть конфликта в переплетении политической и лирической интриги. Ричард – образ положительного правителя города, против которого организуют заговор и пытаются вовлечь в него верного друга Рената. Но все-таки после он переходит на их сторону и завершает смертью Ричарда на бале-маскараде.

В опере совмещаются лирико-драматические и комические моменты.

Опера является шагом вперед. Верди опирается на сквозное развитие. Деления на номера есть, но чувствуется преодоление этой структуры. Сцены сквозного развития.

Возрастает роль оркестра: оркестровые картины и приемы симфонизации: лейтмотивная система. Вокальная партия – усиление речевого декламационного начала.

В 60-е годы Верди пишет оперу «Силы судьбы» (1862) – написан по заказу дирекции петербургских императорских театров для театра итальянской оперы в Петербурге и поставлена там же в 1862 году. Верди 2 раза посетил Россию, но эта опера встретила холодный прием. Либретто Пиаве изобилует мелодраматическим ситуациями. Полодительные черты: повышение драматургических функций оркестра, обогащенная гармония, наличие лейтмотивов.

«Дон Карлос» (1867) (либретто Мери и дю Локля по драме Шиллера). Сюжет из истории Испании времен короля Филиппа II. Верди разоблачает католическую реакцию. Это модель Большой историко-романтической оперы. Позже в «Аиде» - разрушение канонов жанра. В этой опере Верди совмещает политическую и лирическую интригу.

Политическая – борьба испанцев с фламандцами. Вторая линия – лирическая – Дон Карлос и французская принцесса Елизавета – любовь (она потом станет женой отца).

В 1869 году Верди получил от правительства Египта заказ на оперу, постановкой которой должно было ознаменоваться торжество открытия Суэцкого канала.

Верди пишет оперу «Аида» на египетский сюжет. Дю Локль написал французский текст либретто в прозе, стихотворный перевод его на итальянский язык сделал Гисланцони.

Первая постановка в Каире в 1871 году. Это произведение – последнее в жанре Большой исторической оперы. Отход от канонов жанра. Характерно: героико-патриотическая тема (борьба эфиопов против египтян), лирический и политический конфликты. Но в опере есть черты лирической драмы рока (судьбы обоих героев). Борьба между гражданским долгом и любовью.

После «Аиды» на протяжении 15 лет Верди новых опер не писал.

Четвертый период творчества: 1872 – 1882.

Создает ряд культовых духовных произведений: Реквием. Стабат матер.

Следующее произведение написано благодаря инициативе его друзей. Это последнее произведение в жанре музыкальной драмы.

Друзья зная, что Верди любит Шекспира, нашли либреттиста Арриго Бойто, который написал либретто к опере «Отелло» и подкладывают его Верди. Оно заинтересовало композитора, он усовершенствовал либретто. Закончил «Отелло» в 1885 году.

В 1886 году – премьера – потрясение общественности. Верди создал гениальную музыкальную драму.

Главная идея – обобщает все идеи драм Верди – борьба и зла.

Отличие решения этой темы: если предыдущие произведения были связаны с конкретными образами зла, здесь носителем зла является обыденный человек Яго, который совершает зло ради удовольствия совершить это зло

Он ничего не получает – никакой выгоды.

Отелло – тип гармонической, цельной личности. Он оказывается беззащитным перед этим злом, разрушается чувство (любовь). Благодаря любви Отелло становится тем, кто он есть. Но происходит разрушение его личности, разрушение гармонии жизни. Дездемона – это не образ, это тип прекрасной возвышенной героини. Оно – совершенство, символ гармонии.

Последняя опера «Фальстаф» - на сюжет комедии Шекспира. Идея – победа любви, добра и дружбы. Запутанный сюжет – комические несуразицы. Схема комической оперы сохраняется. Типичный комический персонаж хочет завести любовную интрижку с 3 красавицами: Алиса. Ее подруга Мак, и Куитли.

Опер Верди больше не писал. Пишет «Четыре духовные пьесы».

Опера «Травиата» (1853)

История создания. Написана на сюжет пьесы Дюма-сына «Дама с камелиями» (познакомился с пьесой в Париже в 1852 году). Композитор обращается к психологической, семейно-бытовой драме. Пьеса привлекла Верди его жизненностью содержания, реальностью событий, тем, что содержит вопрос о положении женщины в буржуазном обществе, о лицемерии буржуазной морали. Впервые в истории оперного театра XIX века Верди обращается к воплощению столь современного сюжета (Травиата - означает – падшая женщина).

Премьера оперы провалилась. Первая постановка прошла в Венеции в марте 1853 года. Опера было освистана. Причина провала заключалась в необычности сюжета «Травиаты» для того времени: бытовая драма, в которой главная героиня – куртизанка, казалось дерзостью на оперной сцене. Бытовые сюжеты были приняты только в комической опере, но не в опере с трагическим содержанием. Вместо средневековья – современная обстановка, вместо романтики замков и подземелья – парижский салон или дача под Парижем, вместо герцогов и вельмож в камзолах и со шпагами – мужчины и дамы в современных костюмах – все это было слишком непривычно. Отчасти в этом виноваты певцы: хрипоте тенора, исполнителя роли Альфреда, смехотворная толщина исполнительницы – гибнущей от чахотки Виолетты, неудачный Жермон – все это способствовало провалу премьеры.

Успех к опере пришел через год. С 1855 года опера было поставлена во всех театрах мира, в том числе и в России в 1856 году. Верди дал новую редакцию оперы, обострив в ней действие. Значительным изменениям подверглось второе действие (заново написаны сцена и дуэт Жермона и Виолетты, ария Жермона). На первых порах Верди пошел на компромисс, отодвинув время действия в XVIII век, но вскоре вернулся к первоначальному замыслу.

Жанр оперы. Лирико-психологическая опера**.**

Идея оперы. Трагическая судьба женщины в буржуазном обществе

Сюжет оперы. Содержание оперы сосредоточено вокруг образа Виолетты – вначале легкомысленной куртизанки, под влиянием сильного чувства перерождающейся, но вынуждена подчиниться мещанским предрассудка «высшего света», глубоко страдая, она отказывается от своей любви. В этом основной конфликт оперы, где личная драма приобретает общественный смысл.

Первое действие. Куртизанка Виолетта Валерии устраивает у себя дома в Париже бал. Среди гостей присутствуют Альфред Жермон. С первой встречи Виолетта и

Альфред полюбили друг друга. здесь же на балу, он произносит нежные слова признания. Впервые в сердце Виолетты проникло большое, глубокое чувство. Виолетта останавливает Альфреда – она не достойна его чувства. Оставшись одна. Она предается радостным мечтам о любви и решает покончить со своим прошлым ради любви Альфреда.

Второе действие. Три месяца, как они вместе живут на даче под Парижем. Чтобы избежать материальной нужды, Виолетта тайно от Альфреда продает свое состояние. Случайно узнав об этом от служанки Виолетты, Альфред приходит в отчаяние и спешит в Париж: он должен смыть свой позор. Во время отсутствия Альфреда Виолетта получает письмо из Парижа от своей подруги Флоры Бервуа с приглашением на бал. Но Виолетта не хочет возвращаться к прошлому и решает отказаться от встречи со своими друзьями.

Неожиданно к Виолетте на дачу приезжает отец Альфреда Жорж Жермон. Цель его – убедить Виолетту отказаться от Альфреда, так как в силу предрассудков «высшего света» эта связь мешает браку дочери Жермона. С глубокой болью в сердце Виолетта вынуждена уступить. Они уезжает, оставив Альфреду записку. В ней Виолетта сообщает, что навсегда покидает его. Альфред в отчаянии. Его отец пытается утешить его. Не зная истинной причины отъезда Виолетты. Альфред, охваченный гневом и ревностью, клянется отомстить ей.

Узнав о том, что Виолетта приглашена на бал к ее подруге Флоре Бервуа, Альфред спешит туда же, чтобы отомстить ей. На балу у Флоры Альфред видит Виолетту, появляющуюся под руку с давним поклонником - бароном Дюфолем. Во время игры в карты Альфреду везет: он обыгрывает барона. Возникает ссора. Желая спасти Альфреда от дуэли с бароном, Виолетта просит Альфреда уехать. Альфред требует, чтобы она уехала с ним. Но Виолетта не может нарушить данного обещания. В бешенстве Альфред созывает гостей и публично оскорбляет Виолетту: рассказывая о том, что она ради него растратила все свое состояние, он гневно бросает к ее ногам кошелек с выигранными деньгами, этим самым как бы возвращая ей свой долг за ее любовь.

Третье действие. Всеми брошенная и забытая Виолетта смертельно больна. Из письма Жермона она узнает, сто Альфред на дуэли тяжело ранил барона и отправился в чужие края. Неожиданно приезжает Альфред. От отца он узнал всю правду. Он умоляет ее простить его, забыть все горести и клянется никогда не разлучаться с ней. Оба мечтают о счастье. Радость встречи омрачается болезнью Виолетты и предчувствием смерти.

Приезжает и Жермон. Он оценил благородство Виолетты и приехал благодарить ее. Раскаявшийся в том, что он разрушил счастье Виолетты, и решивший прижать ее к груди, как свою родную дочь. Но поздно. Виолетта умирает на руках Альфреда.

Музыкальная драматургия. Основана на передаче чувств героев, оттенков душевных состояний.

Виолетта – главная героиня оперы. Этот образ изменялся на протяжении произведения. Сначала игривая. Беззаботная, веселая, затем предстает как лирический образ, благородный, глубоко страдающая личность, трагический образ. После встречи с Альфредом.

Для характеристики образа композитор использует песенные и танцевальные жанры, наиболее важную роль играют ритм и интонации вальса. Кроме этого, композитор подчеркивает выразительность ее интонаций, использует напевную декламацию.

В Вокальной партии Виолетты выделяются две темы, приобретающие значение лейтмотивов ее любви к Альфреду: первый – из арии Виолетты (1 д.) «Вмиг озарила любовь, любовь моя», второй – из дуэта с Альфредом (2 д.) «Люби меня, Альфред».

Портрет Виолетты дан уже в оркестровом встпулении. В нем две темы. Первая – тема, предвещающая трагический исход драмы, гибель героини. Вторая тема – тема любви. Эти темы контрастируют между собой как темы жизни и смерти. Эпервая тема встпуления будет звучать во вступлении к третьему действию. Обнаруживается тематическая арка от начала оперы к ее концу.

Ария «Не ты ли мне в тиши ночной» (1 д.) – паузы, прерывистость интонаций.

Дуэт с Жермоном (2 д.) – страстная Виолетта, душевное волнение, говорит, что лучше умереть, чем расстаться с Альфредом. Тоска и грусть, благородство, решимость, отказ от своего счастья.

Дуэт с Афльфредом (2 д.) – сложные чувства, она скрывает все, глубокие переживания.

Ария Виолетты из 2 действия «Ах, зачем я здесь, о боже сжалься».

Последняя ария Виолетты «Простите вы навеки, о счастья мечтанья» – предчувствие смерти, прощается с жизнью. Счастьем, любовью. Страдания.

Дуэт Альфреда и Виолетты «Покинем край мы, где так страдали»

Альфред – более статичная характеристика. Представитель светского общества, лирический герой. Влюбленный. Но его отношение меняется к Виолетте, он не знает всего, но хочет отомстить, благородный по происхождению человек совершает далеко не благородный поступок – оскорбляет женщину. Затем он раскаивается, но поздно. Страдает.

Застольная песня Альфреда (1 д.), объяснение в любви во время вальса – ария «Ах, той любви, что весь мир наполняет силой могучею»,

Жермон – отец Альфреда. Находится под властью расхожих мнений, под властью предрассудков. Своим поведением он оскорбляет Виолетту и лишает счастья ее и своего сына. Однако в конце произведения, осознав свою ошибку, просит прощения у Виолетты.

Предстает как любящий отец – ария из второго действия «Чистую, с сердцем ангельским дочь мне судьба послала».

Ария, обращенная к Альфреду (2 д.) – «Ты забыл свой дом родной»

Композиционная структура оперы. 3 действия….

Оперные номера

Арии и дуэты – ведущее значение в раскрытии образов и действия.

Хор – мало хоровых сцен – хор гостей в доме Виолетты, во второй картине – бал у Флоры – хор – гадание цыганок «Кто знать судьбу желает», хор испанских матадоров «Жил Пикильо, сильный. Смелый андалузский матадор».

Оркестр – проходят лейтмотивы, характеристика чувств героев, который они скрывают (Виолетта). Вальс. Симфонизация оперы за счет лейтмотивной системы и все действие раскрывается через вальс.

Особенность оперы – опора на танцевальность, вальс.

«Риголетто»

По пьесе Гюго «Король забавляется». Написана в 1851 году. Работа либреттиста Пиаве над переделкой драмы Гюго в оперное либретто проходила все время по указаниям Верди. Композитора привлекла в драме социальная идея: противопоставление

благородного простого человека, придворного шута Трибуле, переживающего большую трагедию, развратному французскому королю Франциску I.

Драма Гюго была в Париже запрещена цензурой, которая не без основания видела в образе распутного и подлого короля осуждение королевской власти вообще. Работа над либретто оперы была прервана из-за вмешательства цензуры, выставившей нелепые требования, от выполнения которых Верди решительно отказался. Но все же ему пришлось пойти на некоторые уступки: действие было перенесено из Парижа в маленькую итальянскую провинцию Мантую, французский король был заменен герцогом Мантуанским. Перенесение действия из Франции в Италию потребовало изменения имен действующих лиц: вместо Трибуле – Риголетто, вместо Бланш (дочь Требуле) – Джильда.

С большим трудом, при помощи друзей и своих многочисленных почитателей, Верди добился постановки оперы. Она шла на сценах Италии под различными названиями, нередко с произвольным изменением места и обстановки действия. Опера порой называлась: «Проклятье», «Шут», «Клара из Перта», «Лионелло».

Когда опера готовилась к постановке, Верди опасался преждевременного распространения знаменитой песенки Герцога «Сердце красавицы», он скрыл ее от исполнителя партии и дал ему песенку только на последней репетиции. И действительно, эта мелодия стала очень популярной, она стала народной.

Все переделки литературного источника не уничтожили **основную идею драмы** – противопоставление моральной чистоты и благородства простых людей развращенности аристократа-герцога. Осталась и идея трагедии социального неравенства.

Жанр – социально-бытовая, психологическая драма.. Она представляет собой музыкальную драму конфликтного содержания.

Сюжет оперы.

Первое действие. Был во дворце герцога Мантуанского. Герцог взволнован6 образ незнакомой девушки, которую он встретил в одном из храмов, не дает ему покоя. О своем новом увлечении герцог делится с приближенным Борса.

Появление в зале графини Чепрано рассеивает печаль герцога. Очарованный красотой графини, он клянется ей в любви. Ухаживания герцога замечают придворные, среди которых граф Чепрано. Шут герцога Риголетто зло издевается над графом Чепрано и советует герцогу нынче же ночью похитить графиню, взбешенный Чепрано клянется отомстить Риголетто.

Марулло, один из придворных герцога, распространяет сплетню, будто у шута Риголетто молодая любовница. Придворные решают осмеять шута и отомстить ему за злобные насмешки над ними.

Веселье бала нарушается приходом графа Монтероне. Отец обесчещенной герцогом дочери, граф Монтероне публично обличает герцога. В угоду герцогу Риголетто издевается над оскорбленным отцом. Разгневанный Монтероне проклинает шута.

Второе действие. Дом Риголетто. Здесь, вдали от дворца, шут воспитывает дочь. Часы свидания с Джильдой – единственная отрада в жизни Риголетто. Однако на сей раз встреча и беседа с дочерью омрачены тяжкими предчувствиями. Проклятье графа и недобрые мысли волнуют его. Риголетто поручает служанке Джованне, подкупленной приникшим в дом Риголетто герцогом, оберегать Джильду.

Проводив отца, Джильда предается воспоминаниям о встрече с юношей, пленившим ее воображение. Джильду подслушивает герцог. Неожиданно представ перед Джильдой и назвав себя бедным студентом, он пылко клянется ей в вечной любви. Джильда

отвечает ему взаимностью. Придлижение к дому неизвестных людей вынуждает герцога скрыться.

У дома Риголетто собираются придворные: они задумали похитить Джильду. Мучимый мрачными предчувствиями, Риголетто возвращается домой. Чтобы рассеять подозрения шута. Один из придворных рассказывает о готовящемся похищении графини Чепрано, которая живет рядом. Риголетто соглашается помочь придворным. Ему надевают на глаза маску, повязав ее сверху платком. Придворные уводят Риголетто в сторону дома графа Чепрано и тем временем похищают Джильду. Сорвав маску, Риголетто в ужасе узнает, что похищена его дочь.

Третье действие. Дворец герцога Мантуанского. Герцог возвращается после ночного похождения. Он разгневан: вернувшись вновь к дому Риголетто, герцог не встретил там Джильды. Он готов жестоко отомстить сопернику за похищение девушки. Придворные, желая развеселить его, рассказывают о ночном приключении – любовница Риголетто теперь во дворце. Слушая рассказ приближенных, герцог догадывается, что они похитили Джильду. Он устремляется в покои, где придворные укрыли девушку.

Входит Риголетто, он повсюду ищет дочь, скрывая отчаяние под напускной беззаботностью. Узнав, что Джильда во дворце, он просит вернуть ему дочь, но придворные глухи к мольбам и угрозам шута. Джильда в следах выбегает из покоев герцога. Риголетто клянется отомстить за позор дочери.

Четвертое действие. Ночь. Таверна убийцы Спарафучилле, куда тайно приходит герцог, увлеченный сестрой разбойника Маддаленой. Сюда Риголетто привел Джильду, чтобы убедить ее в непостоянстве герцога. Велев Джильде ехать в Верону, Риголетто договаривается со Спарафучилле об убийстве герцога и уходит с тем, чтобы в полночь вернуться за трупом врага.

Маддалена, восхищенная красотой герцога, уговаривает брата пощадить гостя и убить взамен Риголетто. Спарафучилле не соглашается. Желая любой ценой спасти герцога, Маддалена предлагает убить первого постучавшегося в дом спутника и мешок с телом отдать горбуну. Их разговор подслушивает Джильда, которая возвращается к дому Спарафучилле, чтобы еще раз взглянуть на герцога. Жертвуя собой во имя любви к герцогу, Джильда входит в таверну, где ее убивают бандиты.

В полночь к таверне вновь приходит Риголетто. Расплатившись со Спарафучилле и получив мешок с телом, Риголетто собирается бросить его в реку. Однако его внимание привлекает знакомый голос герцога, беззаботно распевающего песенку. Пораженный Риголетто раскрывает мешок и в убитом узнает свою дочь. Обезумевший от горя, он вспоминает проклятье Монтероне.

Музыкальная драматургия. Выстраивается по принципу контраста.

В пьесах – принцип романтических антитез: прекрасное (Герцог) – безобразное (Риголетто); возвышенное (Джильда) – низменное (Герцог).

Особенности музыкальной драматургии: на основе контраста строится конфликтная драматургия.

Контраст между действиями: 1 д.- дом Риголетто, 2 д. - дом Герцога, 3 д. – таверна.

Контраст внутри действия. Например, «Риголетто» 1 действие: сцена бала, сцена Риголетто и Спарафучилле, сцена Джильды и Риголетто, Джильда и Герцог, сцена похищения.

Внутри сцены тоже контраст: в сцене бала – ситуация бала, развлечения и проклятье Монтероне, ария Риголетто из 2 д., квартет из 3 д., дуэт Риголетто и Джильды из 1 д., и из 2 д.

Образные характеристики героев.

В центре оперы – трагический образ уродливого шута, он – развлечение двора, забава для общества. Это сложный образ. Он обладает незаурядным умом, но играет унизительную роль при дворе. В первой половине оперы Риголетто характеризуется как шут. Верди подчеркивает внешний облик этого образа – его ужимки, походка, гримасы. В оркестре причудливо острый ритм, акценты, мелодия извилиста. Например, Выход Риголетто «Доверье наше вы не оправдали, заговор ваш знаем», Песенка Риголетто (2 д.).

Этот человек ненавидит и презирает знать.

Но другая черта характера Риголетто раскрывается в его отношении к дочери. Любящий отец. Чувства отцовской любви проявляются в теплых интонациях в дуэте с Джильдой (1 д.) «Не говори о ней со мной», в монологе Риголетто (2 д.) «Старику дочь его возвратите», в дуэте с Джильдой (2 д.) «Ах! Плачь же, плачь, дорогая, лей слезы горькие». В музыке напевность, теплота, задушевность. Судьба карает его за издевку над Монтероне. Он становится невольным убийцей своей дочери.

Трагический образ Риголетто связан с лейтмотивом проклятья, которым открывается вступление к опере. На этом лейтмотиве будет строится первая часть монолога Риголетто «Куртизаны, исчадье порока», и его обращение к придворным «Прочь все теперь уйдите». Он обвиняет. В мелодии – взволнованность, напряженность, декламация, прерывистая речь, секундовые интонации.

Джильда – подчеркивается чистота образа. Светлый образ. Во второй картине первого действия, особенно в арии Джильды, проступают черты, которыми Верди обычно наделяет образы девичества, женского обаяния. Это музыка шаловливая, игривая, беззаботная. Композитор использует легкую подвижную мелодию, прихотливый ритм, виртуозные пассажи, песенность.

Во втором акте Джильда предстает уже иной. Ее рассказ о встрече с герцогом близок народной мелодии «В храм я вошла смиренно, богу принесть моленье». Ее партия становится драматической. Внедряется декламационное начало, интонации вздоха, стона. Эти интонации звучали во вступлении к опере и в дуэте с Риголетто (1 д.) «Ах, его печаль, его тоска невольно сердце тревожат и томят».

Герцог – за красивой внешностью скрывается порочный человек, легкомысленный. Он не наделен глубиной переживаний и мыслей. Пустой человек. Он не задумается над жизнью, его цель – развлечения, женщины. Подчеркивается его неглубина, духовная пустота. Поэтому композитор дает однообразную характеристику – опора на песню и танец.

Баллада Герцога «Та или эта я не разбираю, все они красотою как звездочки блещут» (1 д.). Ария Герцога «Вижу голубку милую с мольбой в нежном взоре» (2 д.). Песенка Герцога «Сердце красавицы» (3 д.). Его характеризуют интонации итальянских канцон: 6/8, легкая танцевальная мелодия. Им свойственны легкость, подвижность, острота ритма.

Придворные, окружающие Герцога, такие же порочные люди, легкомысленные. Верди использует жанры бытовой музыки – танец (ригодон, менуэт в первой картине), марш (марш, хор «Тише, тише» во второй картине первого действия, марш из второго действия). Музыка, характеризующая придворных интонационно также сходна с музыкой Герцога.

Главные действующие лица объединены в квартете 3 д. – это высшая точка развития драмы. Герцог, Джильда, Маддалена и Риголетто оказались связаны одной судьбой. Это

подчеркивается близостью вокальных партий. Участники драмы подхватывают интонации друг друга и дополняют их. Но вместе с тем, их партии индивидуальны.

Оперные номера – Верди драматизирует арии, внедряет в них речитативные моменты. Он стремится к органичному сочетанию песенности и декламационности. Например, монолог Риголетто.

В опере большое значение приобретают дуэты, в них партии героев индивидуализированы. Примером являются дуэты Джильды и Риголетто. В первом (2 к., 1 д.) выражение радости, во втором (2 д.) – выражение горя, страдания.

Роль оркестра – вырастает, но при ведущем значении вокальной мелодии. Оркестр вмешивается в сценическое действие, это не только гармоническая поддержка голосов. Например, буря в финале оперы - это не просто изобразительная картина, она дополняет и развивает драму чувств героев оперы.

Опера «Риголетто» - важный этап в утверждении новых принципов в творчестве Верди. В ней метод сквозного развития способствует преодолению номерной структуры, но в то же время Верди не нарушает завершенности действия.

«Трубадур»

Верди над этой оперой работал около года, закончил в 1851 году. Музыка написана за 40 дней. Композитор увлекся пьесой «Трубадур» испанского драматурга А. Гутьереса, последователя Гюго. Работа протекала в тяжелых условиях: мытарства с постановкой оперы «Риголетто», смерть матери, смерть либреттиста – все это затягивало окончание работы. Постановка оперы в 1853 году была успешной.

Крайне запутанное либретто: с нагромождением ужасов, с целым рядом эффектных, но малоправдоподобных ситуаций.

Идея - разоблачение мрачного феодального строя в Испании XV века, борьба за свободу личности.

Основной конфликт оперы заключается во вражде двух братьев: трубадур Манрико возглавляет восстание против графа ди Луна, не зная о своем кровном родстве с ним. Ди Луна приказывает казнить находящегося в заточении Манрико и лишь после его казни узнает от полуобезумевшей цыганки Азучены страшную тайну: он казнил своего родного брата.

Опера развивает те же музыкально-драматургические принципы – в основе конфликт.

В опере ярко противопоставлены образы трубадура Манрико и цыганки Азучены образу представителя феодальной власти графа ди Луна.

Музыкальные характеристики героев яркие и даются через вокальные средства.

Общий характер оперы порывисто-страстный, мятежный, драматически-напряженный.

Азучена – яркие вокальные мелодии. В этом образе Верди подчеркнул народные черты. вокальная партия Азучены пронизана песенностью (Песня Азучены «Пламя, взвиваясь, все озаряет»из 2 д., Песня Азучены «В милые горы мы возвратимся» из дуэта 4 д., Песня Азучены их терцета 3 д. «Да, я устала, ослабли силы»).

Трубадур Манрико имеет ярко героический характер (Песня Манрико из дуэта 2 д «Он сраженный лежал предо мною», Стретта Манрико из 3 д. «В груди пылает грозное пламя»). Героические интонации слышны в хоре цыган «Что может быть нам милее и краше» (2 д.), в хоре солдат из 3 д. «Вот нас сзывает труба полковая».

Образ Леоноры обрисован менее индивидуально, но и в ее партии много драматизма. Особенно ярко в финальном терцете, в котором последнее драматическое объяснение

Манрико с Леонорой происходит на фоне песни Азучены, мечтающей о вольных просторах родины.

«Аида»

История создания. В 1869 году Верди получил от правителя Египта заказ на оперу на египетский сюжет, постановкой которой должно было ознаменоваться торжество открытия Суэцкого канала. Вначале Верди отказался, но, будучи в Париже, получил повторное предложение через дю Локля - либреттиста. Верди познакомился со сценарием оперы, который ему понравился, и согласился написать оперу. Он увлекся оперой. Дю Локль написал французский текст либретто в прозе, стихотворный перевод его на итальянский язык сделал поэт Гисланцони. Многое в тексте либретто принадлежит самому Верди.

Живя в уединении, в деревне Сант-Агата, Верди быстро написал оперу. Первая постановка «Аиды» состоялась в столице Египта Каире в конце 1871 года. Сам Верди в Египет не поехал и на премьеры оперы не присутствовал. Но вскоре опера была поставлена в театре «Ла Скала» в присутствии композитора. успех оперы был триумфальный. В короткий срок опера стала известна по всей Европе.

Написанная по заказу египетского правителя, «Аида» вместе с тем по идее никак не соответствовала истинным намерениям правителя Египта. Он хотел прославить свое могущество.

Идея. Опера Верди наоборот стала произведением гуманистическим, воспевающим чистое чувство любви Аиды и Радамеса. Она вызывала сострадание к страждущим, угнетенным и ненависть к гнету и деспотизму в лице египетских жрецов. Верди разоблачает религиозный фанатизм, служащий орудием угнетения человеческого чувства.

Жанр оперы. По внешним признакам «Аида» - типичная большая опера с торжественными шествиями и процессиями, с маршами и балетами, с массовыми хоровыми сценами, с мощными ансамблями. Но есть в «Аиде» черты, которые отличают ее от большой оперы. Например, психологическая разработанность главных образов, их внутреннего душевного мира. Огромна в опере роль лирического начала.

Таким образом, в «Аиде» синтезируются 2 тенденции, 2 линии творчества Верди: героическая опера и лирико-психологическая опера.

Сюжет. В основе старинная египетская легенда.

Первое действие. Картина первая. Древний Египет. Город Мемфис. Верховный жрец Рамфис сообщает начальнику дворцовой стражи Радамесу о новой угрозе воинственных солдат-эфиопов. Рамфис говорит Радамесу, что богиня Изида указала ему, кто должен быть главным полководцем египтян в предстоящей войне.

Радамес один. Он взволнован, мечтает быть главным полководцем. Разбив полки врагов, он добьется освобождения Аиды – эфиопской девушки, которую он любит. Сейчас она рабыня дочери фараона Амнерис.

Мечты Радамеса нарушены появлением Амнерис. Она тайно любит Радамеса, старается выяснить причину его волнения. Уж не любовь ли волнует воина?

Приходит Аида. Она пытается скрыть смущение при встрече с Радамесом. Это не ускользает от ревнивого взора Амнерис. С притворной сердечностью Амнерис предлагает Аиде свою дружбу. Амнерис хочет узнать, о чем грустит Аида. Аиду страшит предстоящая война, она боится за свою страну. Амнерис не верит этому. Она готова жестоко отомстить рабыне, если ее подозрения подтвердятся.

Зал во дворце фараона. Он сообщает собравшимся, что на Египет напали враги – гонец принес весть о нашествии эфиопов. С ужасом узнают египтяне, что эфиопов ведет их отважный вождь – царь Амонастро.

Фараон назначает главным военачальником египетских войск Радамеса.

Аида одна. В душе ее мучительная борьба. Она желает победы любимому Радамесу рад эфиопами. Но ведь вождь эфиопов – Амонасро – ее отец! Не видя возможности примирить любовь к Радамесу с любовью к отцу и родине, Аида молит богов о смерти.

Картина вторая. Главный храм Мемфиса. Во время торжественного богослужения верховный жрец Рамфис вручает Радамесу священный меч.

Второе действие. Картина первая. В покоях Амнерис радостное ожидание. Близится торжественный час возвращение египетских войск, победивших эфиопов. Рабыни развлекают ее пением и танцами. Амнерис мечтает о Радамесе. Увидев вошедшую Аиду, Амнерис отпускает рабынь. Желая испытать девушку, Амнерис коварно сообщает о гибели Радамеса. Аида не может скрыть своего отчаяния. Ревность и гнев охватывают Амнерис. Но, чтобы узнать правду до конца, она прибегает к последней уловке: «Радамес жив».

Аида не может скрыть своей радости. Сомнения нет: Аида любит Радамеса. Амнерис возмущена. В гневе она напоминает Аиде о том, что она дочь фараона. Забывшись, Аида едва не проговаривается. Что она тоже дочь царя. Амнерис требует, чтобы Аида забыла Радамеса. С площади доносятся звуки фанфар, возвещающих о приближении египетских войск. Аида обещает дочери фараона отказаться от своей любви. Она молит богов избавить ее от мучений - послать ей смерть.

Картина вторая. Городская площадь в Фивах. На площади народ, воины, дворцовая знать.

Появляются фараон, Амнерис, верховный жрец и свита. Фараон приветствует героя Радамеса. Желая достойно вознаградить Радамеса за победу над врагами, фараон отдает ему руку своей дочери Амнерис.

Действие третье. Лунная ночь. Берег Нила. На берегу храм Изиды. Накануне свадьбы Амнерис в сопровождении верховного жреца прибыла в храм Изиды испросить благословения богини на свой брак.

На берегу Нила Аида ждет встречи с Радамесом. Она вспоминает родную страну и мысленно с ней прощается. Неожиданно появляется ее отец Амонасро. Он знает о любви Аиды и Радамеса. Он напоминает Аиде о жестокости врага и сообщает ей, что эфиопы снова взялись за оружие. Надо только узнать, по какому пути пойдут враги, чтобы там устроить засаду. Амонсро подсказывает: Радамес - военачальник египтян, и он любит Аиду…

Появляется Радамес.

…Аида с ужасом отвергает предложение отца. Амонасро в гневе. Он отрекается от дочери, которая отдает врагам на истребление свой родной город. Потрясенная упреками отца, Аида клянется помочь родной стране.

Аида предлагает Радамесу бежать с ней. Она рисует картины счастья в ее родном краю. Не в силах снести страстные упреки Аиды, Радамес соглашается бежать.

Аида выпытывает у Радамеса маршрут его войска. Ответ Радамеса подслушивает Амонасро. Радамес понимает, что стал предателем родины. Из храма выходит Амнерис и верховный жрец. Дочь фараона слышит разговор Радамеса, Аиды и Амонасро. Рамфис зовет стражу. Аида и ее отец спасаются бегством. Радамес отдает себя в руки Рамфиса.

Действие четвертое. Картина первая. Мрачное подземелье в зраме. Сюда приходит Амнерис. Она приказывает привести Радамеса. Она старается убедить его оправдаться перед жрецами. Радамес молчит. Амнерис признается в своей любви – она все готова отдать за него. Но Радамес любит Аиду и не скрывает этого от Амнерис.

Появляются жрецы. Их суровый вид усиливает отчаяние Амнерис. Жрецы выносят приговор: Радамес будет заживо замурован в каменной могиле. Амнерис проклинает палачей и без чувств падает на каменные плиты.

Картина вторая. Под огромным сфинксом вырублена могила Радамеса, он заживо замурован здесь. Мысль об Аиде не оставляет его.

Неожиданно появляется Аида. Узнав о страшном приговоре, вынесенном Радамесу, она тайком приникла в склеп. Заживо погребенные в подземелье, Радамес и Аида прощаются с жизнью.

Значение дуэтов

Музыкальная культура Франции второй половины XIX века

После революции 1848 года французская музыкальная культура вступила в сложный и трудный период. Париж — еще в недавнем прошлом крупнейший музыкальный центр Европы — ныне утратил свое передовое значение. Осталась позади пора наибольшей славы Мейербера — она относится к 30—40-м годам; в эти же десятилетия Берлиоз создал свои лучшие произведения — теперь он вступил в полосу кризиса; Шопен, прочно связанный с парижской музыкальной жизнью и являвшийся ее украшением, умер; Лист к этому времени покинул Францию, обосновавшись в Германии. Правда, к концу 50-х и в 60-х годах появляется ряд новых имен: Оффенбах, Гуно, Бизе, Сен-Санс и другие.

Политическая обстановка также была сложной. Французская революция 1848 года, затем императорство Луи Бонапарта (племянник Наполеона I), который назвал себя Наполеоном **III.** Он сумел использовать всеобщее народное недовольство монархией Луи Филиппа и, ловко лавируя между различными социальными группами французского населения, стравливал их.

В ближайшие два десятилетия Наполеон **III** довел страну до полного государственного развала. Франко-прусская война 1870 года с жестокой наглядностью обнажила убожество империи. Страна была охвачена лихорадочным возбуждением: страсть к наживе, к биржевым спекуляциям проникла всюду — все было продажно. Страна получила названия Вторая империя.

Наполеон **III** вверг Францию в непрерывные войны с Россией (так называемая Крымская кампания), Австрией, Китаем, Сирией, Мексикой и, наконец, с Германией. Эти войны рождали порой видимость успеха, хотя ничего, кроме вреда, не приносили экономике страны.

Тем временем устраивались пышные зрелища по поводу любого общественного события, будь то приезд английской королевы Виктории или персидского шаха Фарука, коронация Александра II в Петербурге, смерть народного поэта Беранже или похороны прославленных композиторов Мейербера и Россини. Каждое из этих событий сопровождалось роскошными церемониями: войска маршировали под оглушительные звуки меди сводных оркестров, давались концерты со многими тысячами участников. Это

была внешняя парадная сторона жизни Парижа. Город преображался: сносились старые дома, целые кварталы — Париж перестраивался на буржуазный лад.

В общественной жизни Франции большое место заняли зрелищные предприятия. К 1867 году, когда в связи с Всемирной выставкой празднества достигли апогея, Париж имел 45 театров, из них 30 отдавали предпочтение легким жанрам.

Общественная атмосфера во многом определяла тенденции в музыке. В ней большое развитие получили легкие, развлекательные жанры: танцы, песни. Они звучали везде — в бульварных театрах, варьете, садовых концертах. Порой разыгрывались и небольшие фарсы-водевили на злободневные темы. В 50-х годах на этой основе возникла о п е р е т т а .

Это наложило отпечаток на содержание и стиль музыкальных спектаклей, особенно театра «Гранд опера». Воздействие этой новой идеологии сильнее всего коснулось так называемой «большой о п е р ы», зрелищно-монументального жанра.

Драматургия Скриба — Мейербера, высшим достижением которой явились «Гугеноты» (1836), исчерпала себя. Сам Мейербер после «Пророка» (1849), представлявшего собой шаг назад по отношению к «Гугенотам», обратился к иным исканиям, ибо не могли увенчаться успехом попытки воплощения героически-действенного начала или народно-национальных идеалов в атмосфере развлекательности и всеобщего веселья. Это не удалось сделать даже Берлиозу, стремившемуся в опере «Троянцы» (1859) воскресить традиции трагедий Глюка. «Большая опера» переживала кризис. В нее не смогли вдохнуть жизнь и представители последующего поколения — Гуно, Сен-Сане, Массне и другие.

Серьезный кризис переживала и комическая опера из-за обеднения содержания, тяги к внешней развлекательности. Но по сравнению с «большой» оперой в этой области творческая активность проявлялась интенсивнее. Долгие годы работали в этом жанре Даниель Франсуа О б е р (умер в 1871 году, но еще в 1869-м — в возрасте 87 лет! — написал свою последнюю комическую оперу) и Амбруаз Т о м а (умер в 1896 году); в комическом жанре пробовали свои силы Визе (правда, его юношеская опера «Дон Прокопио» при жизни автора не была поставлена), С е н - С а н с и Г у н о ; не забудем, наконец, что «Кармен» была задумана Бизе как комическая опера.

Богатый опыт, накопленный комической оперой в обрисовке повседневной жизни, реальных типов и современного быта, не прошел даром: он способствовал становлению новых жанров оперетты и лирической оперы.

С конца 50-х и в 60-х годах утвердилась лирическая опера, для которой стали характерны обыденные реалистические сюжеты, эмоциональность, лирика. В более скромной лирической опере правдиво, искренне раскрывался внутренний мир человека. Например: «Фауст», «Ромео и Джульетта» Гуно, «Искатели жемчуга» Бизе, «Лакме» Делиба, «Манон» и «Вертер» Массне.

Французской лирической опере были свойственны сюжеты из различных эпох – древнего мира, средневековья и современные сюжеты, заимствованные из классики. Но при этом задача было одной – изображение любовной драмы с ее переживаниями, часто заканчивающейся трагически. В лирической опере социальная драма уступила место драма личной, интимной. В связи с этим, выдвигается частная антреприза нового музыкального театра, получившего название «Лирического» (просуществовал с 1851 по 1870 год).

Традиции французской комической оперы преломились в жанре французской классической оперетты. Создателем ее был Жак Оффенбах. Оперетта заключала в себе

новые черты: независимо от сюжета, она являлась замаскированной пародией и сатирой на буржуазные нравы Парижа периода Второй империи. Но основное в оперетте – легкая комедийность и развлекательность.

Большое значение получает жанр балета. Он предстает как самостоятельный законченный хореографический спектакль, в котором драма действующих лиц, раскрывается только средствами танца, жеста, мимики, пластики в сочетании с оркестровой музыкой. Романтический характер придавали балету сказочные сюжеты, переплетение бытовых и сказочных сцен. Например, Адольф Адан «Жизель», «Корсар». Лео Делиб «Ручей», «Коппелия», «Сильвия».

Под конец данного периода намечается некоторое оживление и на концертной эстраде. Это выступления солистов пользовались успехом. но на крайне низком уровне стояла симфоническая и камерная культура. Правда, существовал оркестр парижской консерватории, организованный в 1828 году дирижером Франсуа Габенеком из состава ее профессоров; но, во-первых, выступления оркестра были редкими, а во-вторых, не отличались художественным совершенством. В 50-х годах дирижер Жюль Падлу составил молодежный оркестр из числа студентов (при Обществе молодых артистов консерватории), а в следующем десятилетии сумел привить публике интерес к симфонической музыке.

Кризис концертной жизни по сравнению с театральной связан с тем, что в консерватории мало внимания уделяли воспитанию у композиторов художественного вкуса к инструментальной музыке. У композиторов преобладало внимание к сценическим жанрам. Сен-Санс: «Во Франции настолько любят театр, что молодые композиторы, когда пишут музыку для концертов, не могут обойтись без него и вместо произведений подлинно симфонических часто дают сценические отрывки, марши, празднества, танцы и шествия, в которых идеальная мечта симфонии подменена наглядной реальностью театральных подмостков».

В 50-х годах выступили со своими первыми симфониями Гуно (1851), Сен-Санс (1853), Бизе (1855; при жизни композитора эта симфония не была исполнена). В этой области музыкального творчества наступил перелом в результате общественного подъема на рубеже 60—70-х годов. Расцвета французская симфоническая музыка достигает в последней трети XIX века. После смерти Берлиоза (1869), уже через год Париж проводит в праздничной обстановке берлиозовские торжества и Берлиоз провозглашается национальным гением.

Постепенно намечались изменения во всем французском искусстве. В нем сосуществовали разные направления: романтизм, натурализм, реализм, импрессионизм, символизм.

В живописи выдвинулся Гюстав Курбе, Эдуар Мане, автор нашумевших картин «Олимпия», «Завтрак на траве».

Глубже отражала противоречия современной жизни и литература — во второй половине века ее выдающимися представителями являлись Гюстав Флобер, Эмиль Золя, Ги де Мопассан, Шарль Бодлер, Поль Верлен.

В музыке заявили о себе новые реалистические образы и сюжеты.

Французские историки называют это время периодом Обновления. В последней трети XIX века не столько обновлялось французское музыкальное искусство, сколько в нем отчетливее выявились те художественные тенденции, которые наметились ранее.

Оживление в общественной жизни заметно сказалось в концертно-театральной жизни. Широкий размах приобрела деятельность театра Комическая опера, на сцене которого ставились произведения различных жанров, в том числе и современных

французских авторов: Бизе, Дебюсси. Большое количество симфонических концертов — их проводили в Париже две организации: одну возглавлял дирижер Эдуар Колонн (существовала с 1873 года), другую — Шарль Ламурё (с 1881-го). Начали систематически даваться и камерные концерты.

Во Франции организуется Национальное общество. Оно было создано в 1871 году по инициативе Сен-Санса, при участии Франка. Они преследовало цель пропаганды произведений французских авторов. Это общество регулярно организовывало концерты современной музыки и за 30 лет дало свыше 300 концертов.

Выдвигается ряд других композиторов и деятелей национального искусства: Эдуар Л а л о , Эмманюэль Ш а б р и е , Венсан д'Э н д и, Анри Д ю п а р к, Жильбер Дюпре. Сформировалась и парижская скрипичная школа, возглавленная Анри В ь ё т а н о м

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Друскин М. Вступительная статья. I. Основные художественные течения // Французская музыка второй половины XIX века. М, 1938. С. 5—20.

Роллан Ромен. Очерк музыкального развития Парижа начиная с 1870 г. // *Роллан Ромен.* Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. М., 1989. Вып. 4. Музыканты наших дней. Стендаль и музыка. С. 162—202.

Жак Оффенбах (1819 – 1880) – классик французской оперетты

Термин «оперетта» возник в XVIII веке – означал «маленькая опера». Оперетта – это музыкально-сценическое представление, в котором музыкально-вокальные и музыкально-хореографические номера соединяются с разговорными диалогами, сценами. В основу музыкальной драматургии положена форма массово-бытовой и инструментальной музыки. основу оперетты составляет танец, песня, куплеты. Но в оперетту проникают традиции оперного жанра. В ней используются традиционные оперные формы: арии, дуэты, хоры.

Оффенбах добился широчайшего признания во времена Второй империи. В его творчестве отразились черты действительности. Оффенбах является классиком французской, точнее сказать, парижской оперетты.

Парижская оперетта — порождение Второй империи. Это зеркало ее общественной жизни, дававшее изображение современных негативных сторон и пороков общества. Оперетта выросла из театральной интермедии или спектаклей на современные сюжеты, откликавшихся на злободневные темы дня. То, что не сумела сделать комическая опера, то есть насытить спектакль современным содержанием и современным строем музыкальных интонаций, сделала оперетта.

Этот жанр был несколько легкомысленным, веселым по характеру, насмешливый и фривольный по содержанию. Авторы оперетты использовали анекдотические сюжеты, нередко почерпнутые из бульварной газетной хроники, и стремились прежде всего к тому, чтобы создать забавные драматургические сцены, остроумный литературный текст. Музыка играла подчиненную роль (в этом существенное отличие парижской оперетты от венской). В ней преобладали веселые куплеты и танцевальные номера, и обширные прозаические диалоги. Все это снижало художественную и собственно музыкальную ценность опереточных спектаклей.

Однако в творчестве Оффенбаха оперетта обновлялась социальным обличительным содержанием. В нее проникали элементы сатиры, острой злободневности, а музыка

приобретала важное драматургическое значение, проникаясь общедоступными бытовыми интонациями.

Жак Оффенбах в истории зарубежной музыки предстает не только как композитор, автор оперетт, но и как дирижер (работал в известном драматическом театре «Комеди франсез»), исполнитель-виолончелист, общественный деятель. В 1855 году Оффенбах открыл собственный театр, называвшийся «Парижские буффы». Оффенбах является не только автором музыки своих оперетт, но и соавтором литературного текста, режиссером-постановщиком, дирижером, антрепренером труппы.

До Оффенбаха оперетты писал композитор Флоримон Эрве, он является одним из родоначальников опереточного жанра. Благодаря ему Оффенбах обратился к оперетте. В 50-е годы Эрве привлек к созданию своих одноактных опретт Делиба и Оффенбаха.

1858 год — перелом в судьбе композитора. Это год премьеры его первой большой оперетты «Орфей в аду», выдержавшей подряд 288 представлений. Далее следуют, если назвать наиболее известные произведения, «Женевьева Брабантская» (1859), «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866), «Парижская жизнь» (1866), «Герцогиня Героль-штейнская» (1867), «Перикола» (1868), «Разбойники» (1869). 15 лет напряженной работы.

Но крах Второй империи внезапно обрывает блестящую карьеру Оффенбаха. Его оперетты сходят со сцены. В 1875 году он вынужден объявить себя банкротом. Состояние потеряно, театральная антреприза распущена, авторские доходы идут на покрытие долгов. Чтобы прокормить семью, Оффенбах выезжает на гастроли в США, где в 1876 году дирижирует садовыми концертами. И хотя он создает оперетты «Мадам Фавар» (1878) и «Дочь тамбурмажора» (1879) — произведения, которые не только не уступают по своим художественным качествам предшествующим, но даже превосходят их, открывают лирические стороны большого таланта композитора, — он добивается лишь посредственного успеха.

Оффенбах поражен серьезной болезнью сердца. Но в предчувствии скорой кончины он лихорадочно работает над своим последним сочинением — лирико-комедийной оперой «Сказки Гофмана». Ему не пришлось присутствовать на премьере: не закончив партитуру, он умирает 5 октября 1880 года.

Оффенбах — автор свыше 100 музыкально-театральных произведений. Большое место в его наследии занимают интермедии, фарсы, миниатюрные спектакли-обозрения. Однако и количество двух- или трехактных оперетт исчисляется десятками.

Сюжеты его оперетт разнообразны: здесь и античность («Орфей в аду», «Прекрасная Елена»), и образы популярных сказок («Синяя Борода»), и средневековье («Женевьева Брабантская»), и перуанская экзотика («Перикола»), и реальные события из французской истории XVIII века («Мадам Фавар»), и быт современников («Парижская жизнь»), и т. д. Но все это объединено основной темой — изображением современных нравов. Везде у Оффенбаха действуют современники, пораженные общими пороками — развращенностью, коррупцией. При этом немало места отводится развлекательным, откровенно эротическим моментам, и злая издевка нередко вытесняется пустым острословием.

В таком смешении социально значительного с анекдотическим, сатирического с фривольным заключается недостаток оперетт Оффенбаха. Вот почему из большого наследия композитора лишь немногое сохранилось в театральном репертуаре. К тому же литературные тексты его произведений, несмотря на остроумие и сатирическую

заостренность, во многом поблекли, так как устарели содержащиеся в них намеки на злободневные факты и события.

Можно наметить три разновидности оперетт Оффенбаха:

1. оперетты-пародии («Прекрасная Елена»),

2. комедии нравов («Парижская жизнь»),

3. лирико-комедийные оперетты («Перикола»).

1. Обращаясь к сюжетам античности, Оффенбах их язвительно пародировал: так, мифологический певец Орфей представал влюбленным учителем музыки, целомудренная Эвридика — легкомысленной, всесильные же боги Олимпа превращались в беспомощных и сластолюбивых старцев. С той же легкостью Оффенбах перекраивал на современный лад сказочные сюжеты и популярные мотивы романтических романов и драм. Так он раскрывал в старых сюжетах актуальное содержание, но одновременно пародировал привычные театральные приемы и стиль оперных постановок, издеваясь над их окостеневшей условностью.

2. В комедиях нравов использовались оригинальные сюжеты, которые прямее и острее обличали современные буржуазные отношения.

3. Начиная с «Песни Фортунио» (1861), сильнее проявилась лирическая струя — в них стиралась грань, отделявшая оперетту от комической оперы. И привычная насмешливость покидала композитора: в изображении любви и горя Периколы или Жюстины Фавар он передавал неподдельную искренность чувств, задушевность. Эта сторона его дарования усилилась в последние годы жизни и получила свое завершение в «Сказках Гофмана». Романтическая тема о недостижимости идеала, о призрачности земного существования здесь выражена в свободной форме: каждый акт оперы имеет свой сюжет, создает определенную «картину настроения». Мало действия, много чувства.

В течение долгих лет Оффенбаха волновал этот замысел. Еще в 1851 году в одном парижском драматическом театре был показан пятиактный спектакль «Сказки Гофмана». На основе ряда новелл немецкого писателя-романтика авторы пьесы Жюль Барбье и Мишель Карре сделали самого Гофмана героем трех любовных авантюр; их участницы — бездушная кукла Олимпия, смертельно больная певица Антония, коварная куртизанка Джульетта. Каждое приключение завершается драматической катастрофой: на пути к счастью неизменно встает, меняя свой облик, загадочный советник Линдорф. И столь же изменчив ускользающий от поэта образ возлюбленной. В основе событий лежит новелла Гофмана «Дон-Жуан», в которой писатель рассказывает о своей встрече с известной певицей. Остальные образы заимствованы из других новелл: «Золотой горшок», «Песочный человек», «Советник Креспель» и др.

Оффенбаха, всю жизнь порывавшегося написать комическую оперу, увлек сюжет пьесы, где так своеобразно переплелись бытовая драма с фантастикой. Но лишь спустя 30 лет он смог воплотить свою мечту — и то не полностью: закончить произведение помешала смерть. Клавир был инструментован Эрнестом Гиро; премьера состоялась в 1881 году, и с тех пор «Сказки Гофмана» прочно вошли в мировой театральный репертуар, а лучшие музыкальные номера приобрели широкую известность".

Музыкальный язык оперетт Оффенбаха. Оффенбах – мастер легкой песенно-танцевальной музыки. Композитор опирается на французский городской фольклор. И соединяет черты стиля Моцарта, Россини, Вебера. Вместе с тем музыка Оффенбаха индивидуальна, своеобразна. Главные в ней мелодия и ритм.

Мелодичность – главное качество музыки Оффенбаха. Ритмы разнообразны: маршевость, пунктирный ритм, ритм баркаролы на 6/8, темпераментные испанские

ритмы болеро, легкий ритм вальса. Особо велика роль популярных в то время танцевальных ритмов — кадрили, галопа, канкана.

Оркестр - простота и прозрачность звучания сочетается с яркой красочностью и колористичностью.

Художественные достоинства музыки Оффенбаха обеспечили ей длительную, устойчивую популярность — она звучит и в театре, и в концертном исполнении. Замечательный мастер комедийного жанра, но в то же время и тонкий лирик, Оффенбах принадлежит к числу видных французских композиторов второй половины XIX века.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОФФЕНБАХА

О п е р е т т ы (всего около 100)

«Орфей в аду», либретто Кремье (1859, 2-я редакция — 1874) «Женевьева Брабантская», либретто Кремье (1859, 2-я редакция — 1875) «Дафнис и Хлоя», либретто Клервиля и Кордье (1860

«Песнь Фортунио», либретто Кремье и Галеви (1861) «Прекрасная Елена», либретто Мельяка и Галеви (1864) «Синяя Борода», либретто Мельяка и Галеви (1866) «Парижская жизнь», либретто Мельяка и Галеви (1866) «Герцогиня Герольштейнская», либретто Мельяка и Галеви (1867) «Робинзон Крузо», либретто Мельяка и Галеви (1867) «Перикола», либретто Мельяка и Галеви (1868, новая редакция — 1874 «Мадам Фавар», либретто Шиво и Дюрю (1878) «Дочь тамбурмажора», либретто Шиво и Дюрю (1879)

О п е р ы (всего 2)

«Сказки Гофмана», фантастическая опера, либретто Барбье и Карре (окончена Э.Гиро)

Л и т е р а т у р н ы е с о ч и н е н и я «Заметки путешествующего музыканта» (1876)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Владимирская А. Орфей Парижа: Жак Оффенбах // *Владимирская А.* Звездные часы оперетты. Л., 1991. С. 12—36.

Соллертинский И. Жак Оффенбах // *Соллертинский И.* Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 210—233.

Лирическая опера в творчестве Шарля Гуно (1818 – 1893)

К 50-м годам, когда «большая опера» вошла в полосу кризиса, в музыкальном театре наметились новые веяния. Романтическое изображение преувеличенных чувств и с к л ю ч и т е л ь н о й личности сменилось интересом к жизни о б ы к н о в е н н о г о, рядового человека, к окружающему его быту, к сфере интимных, задушевных чувств. В области музыкального языка это знаменовалось поисками простоты, искренности, теплоты выражения, лиризма. Отсюда и более широкое, чем прежде, обращение к бытовых жанрам песни, романса, танца, марша, к современному строю интонаций.

Поиски новых принципов музыкальной драматургии и новых средств выражения наметились еще в некоторых лирико-комедийных операх Буальдье, Герольда и Галеви. Но полностью эти тенденции проявились лишь к концу 50-х и в 60-х годах.

Первой лирической оперой стал опера «Фауст» Гуно (1859), далее лирическая опера развивалась: 1863 - «Искатели жемчуга» Бизе, 1863— «Мирейль» Гуно, 1866 — «Миньон» Тома, 1867— «Ромео и Джульетта» Гуно, 1867 — «Пертская красавица» Бизе, 1867— «Гамлет» Тома.

Несмотря на отличия, перечисленным операм присущ ряд общих черт. В центре стоит изображение личной драмы. Обрисовке лирических чувств уделено главное внимание; для их передачи композиторы широко обращаются к интонациям романса. Большое значение приобретает также характеристика реальной обстановки действия.

Но при всей принципиальной важности этих новых завоеваний у лирической оперы был один недостаток: не хватало больших идей, философского содержания. Романы Гёте или трагедии Шекспира лишались большой обобщающей идеи, остроты выражения жизненных конфликтов, подлинного размаха страстей.

Однако несомненным достижением лирических опер явилась демократизация музыкального языка. **Гуно** был первым среди своих современников, кому удалось закрепить эти положительные качества. Уже одним «Фаустом» Гуно вписал свое имя в историю не только французской, но и мировой музыкальной культуры.

Эволюция оперного творчества Гуно:

С начала 50-х годов Гуно активнее входит в музыкальную жизнь Парижа. Премьера его первой оперы, «Сафо», состоялась в 1851 году; далее следовала «Окровавленная монахиня» — в 1854-м. Оба произведения, поставленные в «Гранд опера», отмечены неровностью, мелодраматизмом. Они не имели успеха.

Значительно теплее был принят «Лекарь поневоле» (по Мольеру), показанный в 1858 году в Лирическом театре: комический сюжет, реальная обстановка действия, живость характеров пробудили новые стороны таланта Гуно. В полную силу они проявились в следующем произведении.

Это был «Фауст», поставленный на сцене того же театра в 1859 году. Не сразу зрители полюбили оперу, осознали ее новаторскую сущность. Только через 10 лет она попала в «Гранд опера», причем были заменены речитативами первоначальные диалоги и добавлены балетные сцены. В 1887 году здесь прошел 500-й спектакль «Фауста», а в 1894-м году праздновалось его тысячное исполнение (в 1932-м — двухтысячное).

После этого мастерски написанного произведения в начале 60-х годов Гуно сочинил две посредственные комические оперы, а также большую оперу «Царицу Савскую». Обратившись затем в 1863 году к поэме провансальского поэта Фредерика Мистраля «Мирейль», Гуно создал произведение, многие страницы которого выразительны, покоряют тонким лиризмом.

Опера «Ф а у с т» - лучшее произведение Гуно. Это классический образец французской лирической оперы со всеми ее достоинствами и некоторыми недостатками.

Глубокое философское содержание гётевского «Фауста» (точнее, первой части поэмы) лишь поверхностно затронуто в опере. Ее сюжет трактован в лирико-бытовом аспекте: любовная драма Маргариты заняла первенствующее положение, оттеснив на второй план центральные у Гёте образы Фауста и Мефистофеля. Но эта драма раскрыта в музыке человечно и правдиво, на широком фоне жизни, с художественным совершенством.

Сюжет оперы.

Пролог. Старый доктор Фауст, отчаявшийся познать тайны бытия, решает умереть, выпив чашу с ядом. Но жизнь еще манит его к себе, народная песня за окном говорит о радости и счастье бытия. Фауст вызывает злого духа. Мефистофель предлагает старому ученому власть, богатство, славу, однако Фауст просит самое прекрасное – он просит вернуть ему молодость и любовь. Злоц дух может совершить чудо, но взамен требует душу Фауста. Фауст согласен, он выпивает волшебный напиток и превращается в юношу.

Первое действие. На площади веселятся горожане. Друзья провожают Валентина на войну. Валентин поручает своему другу Зибелю сестру Маргариту. К веселой компании присоединяется Мефистофель. К удивлению и ужасу присутствующих он показывает свое страшное могущество и злую власть над людьми и природой. Среди танцующих горожан появляеся Маргарита. Фауст хочет проводить ее и предлагает ей руку. Смущенная девушка отвергает руку неизвестного вельможи и убегает.

Второе действие. В саду перед домом Маргариты Зибель собирает цветы и кладет букет у дверей дома, но цветы, заклятые злым духом, мгновенно вянут. На пороге дома Маргариты Мефистофель и Фауст ставят ларец с драгоценностями и уходят. Маргарита появляется в саду. Она с восхищением вспоминает встречу с юным вельможей, его красоту и учтивость. Увидев ларец с драгоценностями, Маргарита надевает их и любуется собой в зеркале. Появившийся Мефистофель заводит любезный разговор с соседкой Маргариты Мартой, а Фауст в это время признается в любви Маргарите. Мефистофель произносит волшебные заклинания, которые должны обурманить Маргариту, она будет не в силах сопротивляться мольбам Фауста.

Третье действие. В церкви Маргарита в стыде и горе молится о прощении своего греха. Но голоса зхлых духов сулят ей вечные муки. По улицам города проходят возвращающиеся из похода солдаты, народ приветствует их. Валентин ищет среди встречающих свою сестру. Мефистофель издевается в злой, насмешливой серенаде над обманутой девушкой. Валентин, узнав о бесчестье своей сестры, вызывает на поединок Фауста и падает сраженный его ударом. Умирая, Валентин проклинает свою несчастную сестру.

Вальпургиева ночь. Адский праздник - шабаш ведьм в диких горах ночью. Мефистофель приводит сюда Фауста, чтобы он забыл Маргариту. Но Фауст всюду видит образ загубленной им несчастной девушки. Мефистофель силою своих чар превращает дикую оргию в картину мирной жизни в солнечной долине, где царит радость. Но ничто не может дать забвения Фаусту.

Обезумевшая орт горя Маргарита убила свое дитя и заточены в тюрьму. Наутро она будет казнена. Проникнув в тюрьму, Фауст молит Маргариту бежать с ним. Но Маргарита безумна и, видя рядом с Фаустом зловещую фигуру Мефистофеля, падает без чувств. Входит стража – Фауст и Мефистофель вынуждены скрыться. Маргарита умирает, и ангелы возносят ее душу на небеса.

Музыкальная драматургия. Гуно утверждал, что оперный драматург должен быть мастером музыкального портрета. В «Фаусте» он полностью овладел этим искусством. Его портреты главных действующих лиц психологически правдивы и обрисованы разнообразными красками.

Гуно сосредотачивает внимание на образе Маргариты. Он подчеркивает только из-за нее Фауст покидает Мефистофеля. Маргарита – центральный образ, простая, обаятельная немецкая девушка, женственная, поэтичная, лирический образ.

В дальнейшеи этот образ драматизируется. Происходит его развитие. Маргарита убивает своего ребенка – она мучается, раскаивается. Сцена перед храмом.

В конце оперы она безумная.

Лирическая линия развития этого образа – завязка на площади, сцена знакомства.

Во втором действии – кульминация этой линии – сцена в саду (дуэт Маргариты и Фауста).

Третье действие – переломное – происходит драматизация образа Маргариты – сцена перед храмом.

Четвертое действие – драматическая кульминация – сцена в тюрьме.

С этой линией связаны лейттема любви – хорального склада. Когда Мефистофель предлагает Фаусту любить Маргариту, впервые звучит эта тема. Далее она звучит в дуэте Маргариты и Фауста.

Фауст охарактеризован односторонне – стратсный, пылкий влюбленный. Например, есть лейттема «страстного упоения молодостью» - она проводится несколько раз. Впервые звучит в интродукции. Лейттема «достигнутого счастья» - звучит в конце второго действия.

Мефистофель – другая сфера интонаций – ирония, издевка – куплеты Мефистофеля, серенада Мефистофеля.

Во втором действии в сцене заклинания цветов – открывается его демоническая сущность.

Характерная черта оперы - опора на бытующие жанры. В частности, он изобретательно применяет вальсовое начало (в финальной сцене II акта, куплетах Зибеля, «арии с жемчугом» Маргариты и т. д.).

Бытубщие жанры широко использованы при воссоздании жизненного фона драмы. Например, пасторальноезвучание хора, вторгающееся в размышления Фауста о жизни (в интродукции), народные сцены на площади (в первом действии), воинственный хор солдат. В опере много Катин жизни. Действие разворачивается на площади, улице, в саду. Им противопоставлены кулья ученого, церковь, тюремная камера. Такми контрастами определяется чередование картин, и действие внутри сцен. Это придает опере динамичность развития.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГУНО

О п е р ы (всего 12)

«Сафо», либретто Ожье (1851, новые редакции — 1858, 1884), «Окровавленная монахиня», либретто Скриба и Делавиня (1854), «Лекарь поневоле», либретто Барбье и Карре (1858), «Фауст», либретто Барбье и Карре (1859, 2-я редакция — 1869), «Голубка», либретто Барбье и Карре (1860), «Филемон и Бавкида», либретто Барбье и Карре (1860, 2-я редакция —1876), «Царица Савская», либретто Барбье и Карре (1862) «Мирейль», либретто Барбье (1864, 2-я редакция — 1874) «Ромео и Джульетта», либретто Барбье и Карре (1867, 2-я редакция —1888), «Сен-Мар», либретто Пуарсона и Галле (1877) «Полиевкт», либретто Барбье и Карре (1878) «Дань Заморы», либретто Барбье и Карре (1881)

М у з ы к а д л я д р а м а т и ч е с к о г о т е а т р а

Хоры к трагедии Понсара «Одиссей» (1852), Музыка к драме Легуве «Две королевы Франции» (1872), Музыка к драме Барбье «Жанна д'Арк» (1873).

Д у х о в н ы е с о ч и н е н и я

14 месс, 3 реквиема, «Stabat Mater», «Te Deum», ряд ораторий (среди них — «Искупление», 1881; «Смерть и жизнь», 1884), 50 духовных песен, свыше 150 хоралов и др.

С в е т с к а я в о к а л ь н а я м у з ы к а

Более 100 романсов и песен (лучшие изданы в 4 сборниках по 20 романсов в каждом), вокальные дуэты, множество 4-голосных мужских хоров (для орфеонистов), кантата «Галлия» и др.

С и м ф о н и ч е с к и е п р о и з в е д е н и я

Первая симфония, D-dur (1855) Вторая симфония, Es-dur (1855),Маленькая симфония для духовых инструментов (1885) Помимо того, ряд пьес для фортепиано и для других сольных инструментов, камерных ансамблей

Литературные сочинения

«Воспоминания артиста» (изд. посмертно), ряд статей

Характеристика творчества Жоржа Бизе (1838 -1875)

Выдающийся французский композитор, пианист. Как пианист он добился всеобщего признания. Берлиоз писал о нем: «Бизе несравненно читает партитуры... Его пианистический талант настолько велик, что в фортепианной транскрипции оркестровых партитур, которую он делает с листа, его не могут остановить никакие трудности. После Листа и Мендельсона не много исполнителей его силы». О том же говорил и сам Лист. Прослушав Бизе, он воскликнул: «Я думал, что нас только двое (Лист имел в виду себя и Ганса фон Бюлова*),* но, оказывается, есть еще третий, и справедливости ради надо сказать: самый молодой среди нас (т. е. Бизе*)* — наиболее смелый, блестящий виртуоз!..»

В творчестве Бизе нашли выражение лучшие традиции французской культуры. Это – высшая точка реализма в искусстве Франции.

Недолгая жизнь Бизе была наполнена кипучей, напряженной творческой работой. Не сразу он нашел себя. Но незаурядная личность художника проявлялась во всем, что он делал. Смелое обращение к сюжетам повседневного быта помогло ему создать образы, точно выхваченные из окружающей действительности, обогатить современное искусство новой тематикой и на редкость правдивыми средствами в изображении чувств во всем их многообразии.

Общественный подъем на рубеже 60—70-х годов обусловил идейный перелом в творчестве Бизе. Главным для него становится идейность сочинений, содержательность. Его привлекали в искусстве значительные идеи, концепции, жизненная правдивость. В своей единственной статье, опубликованной в 1867 году, Бизе писал: «Я ненавижу педантизм и ложную эрудицию... Крючкотворствуют, вместо того чтобы творить. Композиторов становится все меньше, зато партии, секты множатся до бесконечности. Искусство беднеет до полной нищеты, но технология обогащается многословием... Будем же непосредственны, правдивы — не станем требовать от великого художника тех чувств, которых ему недостает, и воспользуемся теми, которыми он обладает. Когда страстный, буйный, даже грубый темперамент, вроде Верди, дарит искусству произведение живое сильное, слепленное из золота, грязи, желчи и крови, не вздумаем сказать ему холодно: "Но, сударь, это не изысканно". Изысканно?.. А разве Микеланджело, Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Рабле и з ы с к а н н ы ..»

Эта широта взглядов, но вместе с тем и принципиальность позволили Бизе многое любить и уважать в музыкальном искусстве. Наряду с Верди среди ценимых Бизе композиторов должны быть названы Моцарт, Россини, Шуман. Из опер Вагнера он знал далеко не все (произведения послелоэнгриновского периода еще не были известны во Франции), но преклонялся перед его гением. «Очарование его музыки невероятно, непонятно. Это сладострастие, наслаждение, нежность, любовь!.. Это не музыка будущего — ибо такие слова ничего не означают, — но это... музыка всех времен, так как она прекрасна» (из письма 1871 года). С чувством глубокого уважения Бизе относился к Берлиозу, однако более любил Гуно и с сердечной доброжелательностью отзывался об успехах своих современников — Сен-Санса, Массне и других. Но выше всех он ставил Бетховена, которого боготворил, называя титаном, Прометеем; «...в

музыке его, — говорил Бизе, — всегда сильна воля». Именно волю к жизни, к действию Бизе воспевал в своих произведениях, требуя, чтобы чувства выражались «сильными средствами». Враг расплывчатости, претенциозности в искусстве, он утверждал: «Прекрасное — это единство содержания и формы»; «Без формы нет стиля».

Основные его творческие достижения связаны с театром. Влечение к театрально-сценической выразительности, вообще свойственное французской музыке, очень характерно для Бизе. Однажды он сказал Сен-Сансу: «Я не рожден для симфонии, мне нужен театр: без него я ничто». Бизе был прав: ему принесли мировую славу не инструментальные сочинения, хотя их художественные достоинства несомненны, но театральные работы — музыка к драме «Арлезианка» и опера «Кармен». В этих произведениях полностью раскрылся гений Бизе, его мудрое, ясное и правдивое мастерство в показе драмы людей из народа, красочных картин жизни.

Ее музыка привлекает классической отточенностью формы, ясностью и живостью выражения, светлым колоритом.

Музыкальный театр влек Бизе с юности. Он зачитывался произведениями Гете, Мольера, Шекспира и уже тогда становилось ясно, что главная область творчества композитора станет театрльная музыка. Он решается написать комическую оперу, названную «Дон Прокопио», в основе которой лежал сюжет, близкий «Севильскому цирюльнику» Россини. Да и самый склад музыки выдает влияние последнего, а также Доницетти. Присланная в Париж партитура не получила одобрения со стороны маститых профессоров, хотя все же отмечалась «непринужденная и блестящая манера, свежий и смелый стиль» автора. Суровое порицание вызвала тематика этого сочинения.

После краткой творческой паузы он принялся за симфонию-кантату «Васко да Гама» на сюжет «Лузиады» (1572) — известной эпической поэмы классика португальской литературы Луиса Камоэнса. Он обратился к вокально-симфоническому жанру, распространенному во Франции со времен Берлиоза, и к популярной в те годы теме Востока.

Далее Бизе создал ряд оркестровых пьес; некоторые впоследствии войдут в симфоническую сюиту «Воспоминания о Риме» (окончательная редакция — симфония «Рим», 1871). Теперь уже отчетливее проявились своеобразные черты стиля композитора с его тягой к воплощению красочных народных сцен.

После трехлетнего пребывания в Италии Бизе возвратился в Париж, уверенный в своих силах. Но его ждало горькое разочарование: путь к общественному признанию во Второй империи был труден и тернист. Он отказался от карьеры пианиста, которая, несомненно, сулила ему более скорый и эффективный успех. Но Бизе хотел безраздельно отдаться композиторской деятельности и поэтому отбрасывал все, что могло ей помешать. Его привлекали многие и разнообразные оперные замыслы, некоторые были доведены до конца, но требовательный автор забирал из театра уже законченные партитуры. Так произошло, например, с оперой «Иван Грозный», обнаруженной лишь в 30-х годах нашего века. Однако две оперы были поставлены на сцене.

В 1863 году состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга». Ее сюжет традиционен. Это модная в то время во Франции восточная тема. Ее действие происходит на острове Цейлон среди ловцов жемчуга. На фоне красочных песен и плясок разыгрывается драма ревности Зурги и любовь охотника Надира и Лейлы — «чистой девы», которая своим пением укрощает морских богов. Несмотря на шаблонные драматургические ситуации и условность сценического действия, музыка Бизе убеждает мелодическим богатством, естественностью и красотой вокальных

партий, полнотой жизнеощущения. Сам композитор более всего ценил в I акте Andante дуэта Надира и Зурги и ставший популярным романс Надира; во II — закулисный хор и каватину Лейлы; в III — арию Зурги. Яркостью отличаются также массовые сцены, обрамляющие лирические либо драматические эпизоды оперы. В этом юношески незрелом произведении все же заметно сказываются индивидуальные черты стиля композитора: мастерство оркестрового колорита, и элементы темы роковой любви.

Неудача на время повергла Бизе в депрессию. Он много читал — художественную литературу, труды по философии. Брался за различные сюжеты, но бросал их, хотя утверждал, что у него «готовы три оперы». Писал романсы (изданы под названием «Листки из альбома»), закончил симфонические картины в трех частях (в позднейшей редакции — в четырех) «Воспоминание о Риме», задумал симфонию.

Франко-прусская война и недолгие дни Парижской коммуны внесли в душу Бизе еще больший разлад. Он был аполитичен, хотел остаться в стороне от схваток и, по собственным словам, равно не симпатизировал Наполеону III, совершивший переворот в 1851 году. Он не симпатизировал и тем, кто сверг Наполеона в 1870 году. Тьер, жестоко подавивший Коммуну, был ему противен, так же как и «господа из Версаля».

В результате самоотверженного творческого труда, счастливо преодолев кризис конца 60-х годов, Бизе вступил в недолгий период художественной зрелости.

Он написал ряд концертных произведений: драматическую увертюру для оркестра «Родина», 12 детских пьес в четыре руки, из которых позже составил Маленькую оркестровую сюиту в пяти частях. Но по-прежнему его главные помыслы были связаны с музыкальным театром.

В 1872 году была поставлена одноактная опера Бизе «**Джамиле**» — лирическая поэма, воспевающая верность в любви. В опере использован сюжет поэмы Альфреда Мюссе «Намуна». Речь в ней идет о пресыщенном жизнью Гаруне; он живет в Каире, где ежемесячно меняет рабынь, своих любовниц, не испытывая при этом угрызений совести. Но одна из них — Джамиле — полюбила его и, когда наступил срок расставания, переодетая, под видом якобы новой невольницы предстала перед Гаруном. Пораженный такой привязанностью, он, полюбив ее, перерождается.

Эта опера, по сравнению с «Искателями жемчуга», представляет собой значительный шаг вперед в правдивой и поэтичной трактовке восточного сюжета, в создании тонких по рисунку и колориту пейзажных и жанровых сцен.

Осенью того же 1872 года состоялась премьера другого произведения Бизе. Это великолепная по краскам и выразительности музыка к пьесе Альфонса Доде «**Арлезианка**». Композитор насытил спектакль большим количеством музыкальных номеров, порой представляющих собой художественно законченные пьесы (всего, включая мелодрамы, связки и частично повторяющиеся куски музыки, 27 номеров). В основном он ограничил свою задачу передачей общей атмосферы драмы, повествующей о гибельной страсти мечтательного юноши Фредери, сына фермерши, к женщине «с сомнительным прошлым» из города Арля (действие протекает на юге Франции, в Провансе). Любовь простой крестьянской девушки Виветты не может излечить его от роковой страсти: во время ночного праздника под звуки фарандолы Фредери кончает самоубийством. Нетрудно усмотреть в этих сюжетных положениях сходство с драматическими перипетиями «Кармен». Две сюиты из «Арлезианки» (первая составлена самим автором в 1872 году, вторая — его другом Эрнестом Гиро в 1885-м) вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе отдавал себе отчет в том, какую большую роль сыграла музыка к «Арлезианке» в его творческой эволюции. Он писал: «Что бы ни произошло, я удовлетворен, что вступил на этот путь, который я не должен покинуть и с которого не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу». Эта дорога привела его к «Кармен».

Бизе заинтересовался сюжетом **«Кармен»** еще во время работы над «Джамиле», а в 1873—1874 годах вплотную приступил к отделке либретто и написанию музыки. 3 марта 1875 года прошла премьера в театре Комическая опера; спустя же три месяца, 3 июня, Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд своих работ.

Его преждевременная смерть, вероятно, была ускорена тем светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Постановка оперы была хорошо подготовлена, и все предвещало успех, однако опера провалилась. На публику произвели впечатлениях отдельные номера – куплеты тореодора. Ария Микаэлы. В прессе опера получила убийственную оценку, высказывалось возмущение низменность, «безнравственностью» сюжета оперы. Буржуазная публика была шокирована реализмом содержания, а музыку считала слишком серьезной и сложной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. В начале следующего, 1876 года «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, и в то же время начался ее триумфальный успех на театральных подмостках зарубежных стран. В Париже постановка «Кармен» была возобновлена лишь в 1883 году. После ее перехода на сцену «Гранд опера» Эрнест Гиро заменил первоначальные диалоги речитативами и добавил балетные сцены в последнем акте (заимствованы из музыки «Пертской красавицы» и «Арлезианки»). Отныне «Кармен» достойно заняла одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Но еще задолго до того Чайковский отметил ее выдающуюся художественную ценность. Уже в 1875 году он имел клавир «Кармен», в начале 1876 года видел ее на сцене парижской Комической оперы. В 1877 году Чайковский писал: «...я выучил ее наизусть, всю от начала до конца». А в 1880 году утверждал: «По-моему, это в полном смысле слова шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи». И далее пророчески предрекал: «Я убежден, что лет через десять "Кармен" будет самой популярной оперой в мире...».

Опера «Кармен» была написана по заказу «Комической оперы».

Жанр оперы. Опера создана на основе традиция французского музыкального театра, но внесла много нового. Она написана в жанре комической оперы и содержит разговорные диалоги, соединяющие музыкальные номера. Но есть и признаки других жанров. От «Большой» оперы – яркость театрлизованного действия, от лирической – тонкость в раскрытии интимной драмы, от комической – жанрово-бытовые и народные сцены.

Бизе создал новый жанр – реалистическую музыкальную драму. Опера «Кармен» - музыкальная драма, поражающая своей правдивостью, историей любви и гибели героев: солдата Хлзе и цыганки Кармен.

Хозе и Кармен – простые люди из народа, их судьба показана на фоне народной жизни. Сцены, показывающие взаимоотношения героев, тесно переплетаются с народными сценами. Они не только создают испанский колорит, но и имеют важное значение в развитии драмы. Их жизнерадостность оттеняет драму главных героев и определяют оптимистический тон оперы вопреки ее трагической развязке.

Сюжет оперы заимствован из новеллы Проспера Мериме «Кармен» (1847), точнее сказать, из ее третьей главы, содержащей рассказ Хозе о драме его жизни. Опытные мастера театральной драматургии Мельяк и Галеви создали превосходное, сценически действенное либретто, драматические ситуации и текст которого выпукло обрисовывают характеры героев пьесы.

Первое действие. Площадь в Севилье полна народа, солдаты караула наблюдают суету на площади. Показывается молодая деревенская девушка Микаэла, она спрашивает у солдат о своем женихе доне Хозе. Смена караула сопровождается хором мальчишек, играющих в солдаты. Звон колокола возвещает перерыв на сигарной фабрике, из ее ворот толпой выбегаю девушки-работницы. Появляется и Кармен, встречаемая группой молодых людей, ее поклонников. Среди солдат караула Кармен замечает дона Хозе и бросает ему цветок. Хозе в смущении поднимает его. Вновь приходит Микаэла, она передает Хозе письмо от матери. С фабрики доносится шум ссоры, работницы, перебивая друг друга, рассказывают капитану Цуниге о том, что зачинщица ссоры – Кармен. Цунига приказывает Хозе отвести ее в тюрьму. Кармен назначает Хозе свидание в таверне Лилас Пастья и просит помочь ей бежать. Хозе ведет кармен в тюрьму, внезапно она толкает его и со смехом убегает.

Второе действие. Таверна Лилас пастья. Кармен среди контрабандистов и цыган поет и пляшет. Народ с восторгом встречает своего любимца Тореро Эскамильо. В опустевшую таверну приходит Хозе. Кармен уговаривает его бросить службу и разделить вместе с ней вольную жизнь в горах. Хозе тказывается. Звук трубы призывает его в казарму. Появившийся Цунига приказывает Хозе отправится в казарму. В порыве ревности Хозе бросается на своего офицера с оружием, завязывается поединок, контрабандисты разнимают дерущихся. Хозе теперь нет возврата к прежнему, он остается с Кармен и контрабандистами.

Третье действие. Ночь в горах. Контрабандисты, среди них Хозе и кармен, спускаются по горным тропинкам с тяжелой ношей. Кармен тяготится ревностью Хозе: она охладела к нему. Хозе же по-прежнему любит ее. Кармен гадает на картах, они сулят ей и ее возлюбленному смерть. Появляется Эскамильо и приглашает всех на бой быков в Севилью. Хозе затевает ссору с Эскамильо. Каонтрабандисты разнимают их. Микаэле зовет Хозе к умирающей матери. Хлзе уходит с Микаэлой, бросит Кармен на прощание угрожающие слова.

Четвертое действие. Площадь перед цирком в Севилье. Народ встречает шествие квадрильи. Кармен говорит Эскамильо о своей любви. Цыганки предупреждают Кармен о приходе Хозе и советуют остерегаться его. Хозе умоляет Кармен вернуть ему свою любовь. Он молит ее уйти с ним и начать новую жизнь. Кармен гордо и бесстрашно заявляет ему, что она более его не любит. Она порывается пройти в ворота цирка. Хозе не пускает ее и угрожает смертью. Кармен бросает кольцо, которое ей поджарил Хозе, и требует, чтобы он ее проспустил. Хозе ударом ножа убивает Кармен. Хлынувшая из цирка толпа видит Хозе, рыдающего над телом убитой Кармен.

Но при разработке этого сюжета под руководством Бизе были внесены существенно важные новые моменты.

Прежде всего, изменился образ Хозе (в испанском произношении — Хосе). У Мериме это известный бандит, на совести которого немало преступлений. Он суров, горд, мрачен. В трактовке композитора Хозе человечен, прост, лишен черт индивидуальной исключительности. Не бесстрашного, волевого, романтически одинокого героя описал Бизе, а своего современника, человека честного, прямого, несколько слабовольного,

мечтающего об уютном и спокойном счастье, но в силу роковых обстоятельств вырванного из привычных условий существования. Это и служит причиной его личной драмы.

Коренное переосмысление образа Хозе привнесло новые моменты в его взаимоотношения с Кармен. И этот образ стал иным. В новелле – она хитрая воровка. В опере было снято все, что связано с обрисовкой хитрости, воровской деловитости Кармен, иначе говоря, все то, что принижало этот образ. В опере Бизе он приподнят, сделан благороднее и, наделен чертами трагического образа. Авторы оперы подчеркнули ее вольнолюбие, прямоту смелого характера героини-цыганки. Образы в опере облагорожены.

Либреттисты изменили место действия: они вынесли его на площади и необозримые просторы гор, населили их массами народа, полными оживленной и деятельной радости, находящимися в непрестанном движении.

Введение народных сцен, занимающих важное место в опере, придало иное освещение, другой колорит новелле Мериме, более того, иную идейную направленность: мрачная по краскам драма приобрела характер оптимистической трагедии. Силой жизнелюбия, излучаемой народными сценами, пронизан и образ героини. В прославлении открытых, простых и сильных чувств, непосредственного, импульсивного отношения к жизни основная особенность оперы Бизе, ее высокая этическая ценность.

Концентрируя действие, сжимая его, освобождая от побочных интриг, но одновременно р а с ш и р я я для усиления роли народного начала, авторы оперы насытили драматургию жизненно достоверными контрастами, придали ее развитию энергию и динамику. В противовес Хозе тореадор Эскамильо приобрел волевую, героическую, хотя и несколько внешнюю характеристику, а антитезой к Кармен явилась ласковая и нежная Микаэла — образ, созданный либреттистами на основе вскользь брошенной писателем фразы о «девушке в голубой юбке и с светлыми косами». Введение этого образа обостряет драматизм отношений гланых героев, но и оттеняет обаяния Кармен. Это дало возможность разносторонне показать душевную драму Хозе, его мучительные поиски счастья.

Особенности оперы. Музыка Бизе еще более подчеркнула контрастность и динамику драматургического развития: ей свойственны живость, блеск, разнообразие движений.

Композитор передал испанский национальный колорит. Лишь три подлинные народные мелодии использованы в партитуре оперы: это Хабанера I акта, музыка которой дает свободную обработку песенки кубинского происхождения, поло (народный испанский танец) из оркестрового вступления к IV акту — его мелодия навеяна песней известного испанского певца Мануэля Гарсиа — и мелодия дерзкого ответа Кармен Цуниге в I акте.

Опера пронизана непрерывным симфоническим развитием. Оно проявляется в «сквозном» проведении тем: темы роковой страсти кармен, тема Любви Хозе и тема Эскамильо. В увертюре впервые звучат данные темы. Ее праздничное звучание утверждает оптимистическую идею оперы. В ее основном разделе, написанном в трехчастной форме, проходит музыка народного празднества и куплетов тореадора. Этому разделу противостоит тревожное звучание темы роковой страсти (у виолончелей, подкрепленных кларнетом, фаготом и трубой на фоне тремоло струнных, пиццикато контрабасов). Задача увертюры — резко обнажить противоречия жизни.

«Роковая» тема, в которой используются обороты лада с двумя увеличенными секундами (так называемая «цыганская гамма»), пронизывает музыкальную ткань

оперы. Эта тема имеет два облика. В своем основном виде — в напряженно медлительном движении, с протянутым начальным звуком и широким распевом увеличенной секунды — она врывается в важные драматургические моменты, словно предвосхищая трагический исход любви Хозе и Кармен (например, в I акте, когда Кармен бросает Хозе цветок, во время диалогической сцены II акта и главным образом в финале оперы, вплоть до заключительного возгласа Хозе).

Музыкальная драматургия.

Кармен – дитя народа, обрисована через народные песни и пляски (Хабанера в сопровождении хора, Сегидилья, цыганская песня). Ее партия пронизана цыганскими и испанскими оборотами. Показан огненный темперамент народа. Во второй половине оперы Кармен приобретает черты драматизма и психологической углубленности. Ее партия драматизируется, отвлекается от танцевально-жанровых средств выразительности. В этом плане важнейшим переломным моментом является трагический монолог Кармен из III акта. Такое изменение средств характеристики обусловлено развитием взаимоотношений героев драмы: в первой половине оперы Кармен завлекает Хозе — здесь преобладают радостные тона, народный колорит; во второй же половине она его отталкивает, порывает с ним, судьба Кармен приобретает трагический отпечаток.

Хозе – его партия насыщена лирическими романсовыми кантиленными мелодиями, близкими итальянскому оперному стилю. Она проявляется в «арии о цветке» из II акта. Порой же у Хозе то прорывается близость бесхитростному складу французских народных песенок, как это имеет место в дуэте с Микаэлой, то возникают напряженно.

Микаэла – образ, типичный для лирической оперы, в ее партии отдано преимущесьво французскому ариозному романсовому складу.

Эскамильо – напоминает эффектных героев «Большой оперы».

Капитан Цунига – неудачливый поклонник Кармен охарактеризован комическими интонациями.

Сценическая драматургия.

Три развернутых дуэта или, точнее, диалогические сцены знаменуют три стадии драмы. «Сквозное действие» взаимоотношений Кармен и Хозе раскрывается в динамике этих встреч. В первой (Сегидилья и дуэт) главенствует Кармен. Во второй (во II акте) дано столкновение двух воззрений на жизнь и любовь: «ария о цветке» (Des-dur) и гимн свободе — две высшие точки этого столкновения, где разделяющей гранью служит ostinato pianissimo на доминанте C-dur'a. Последний дуэт, по существу, монологичен: мольба, страсть, отчаяние, гнев Хозе сметаются непреклонным отказом Кармен. Усиливая конфликт, четырежды вторгаются крики толпы, приветствующей тореадора. Драматургической основой финальной сцены служит противопоставление праздничного звучания народных сцен трагическому лейтмотиву роковой страсти; этот контраст, экспонированный в увертюре, получает здесь интенсивное симфоническое развитие.

Для композиции оперы в целом Бизе избрал так называемую номерную структуру: партитура состоит из внутренне завершенных номеров. Но он связал их воедино непрерывностью развития. Многие факторы этому способствуют.

Такова, во-первых, продуманная логика ладотонального движения; например, важное драматургическое значение во всей опере имеет тональность fis-moll — она используется в сцене драки на фабрике и «отражается» в финале оперы в пониженной VI ступени тональности Fis-dur, завершающей все произведение; не менее велико

значение празднично звучащей тональности A-dur (см. также приведенный выше анализ заключительной сцены финала).

Во-вторых, важную роль играет свободное и гибкое использование обоих обликов лейтмотива роковой страсти, темы радости любви. Гиро чутко ввел эти темы и отдельные обороты, характерные для героев оперы, в речитативы, чем еще более способствовал непрерывности музыкального развития.

В-третьих, существенны приемы интонационно-жанрового обобщения или, шире (пользуясь терминологией Асафьева), «драматургии интонаций», последовательно и психологически обоснованно примененные в опере.

Эти принципы драматургии сближают «Кармен» с такими выдающимися произведениями музыкального театра XIX века, как «Отелло» Верди и «Пиковая дама» Чайковского. Но историческое значение оперы Бизе не только в ее непреходящей художественной ценности, а в том, что в ней впервые на подмостках оперной сцены была с таким мастерством обрисована драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека, прославляющая народ как источник жизни, света, радости.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БИЗЕ

Произведения для театра

«Доктор Миракль», оперетта, либретто Баттю и Галеви (1857)
«Дон Прокопио», комическая опера, либретто Камбиаджо (1858—1859, при жизни композитора не была исполнена)
«Искатели жемчуга», опера, либретто Карре и Кормона (1863)
«Иван Грозный», опера, либретто Леруа и Трианона (1862—1865, при жизни композитора не была исполнена)
«Пертская красавица», опера, либретто Сен-Жоржа и Адени (1867)
«Джамиле», опера, либретто Галле (1872)
«Арлезианка», музыка к драме Доде (1872; Первая сюита для оркестра — 1872; Вторая составлена Гиро после смерти Бизе)
«Кармен», опера, либретто Мельяка и Галеви (1875)

Симфонические и вокально-симфонические произведения

Симфония C-dur (1855, при жизни композитора не была исполнена) «Васко да Гама», симфония-кантата на текст Делартра (1859—1860) «Рим»,
симфония (1871; первоначальная редакция — «Воспоминания о Риме», 1860—1868)
Маленькая оркестровая сюита (1871) «Родина», драматическая увертюра (1874)

Фортепианные произведения

Для фортепиано в 2 руки

Большой концертный вальс, ноктюрн (1854) «Песня Рейна», 6 пьес (1865) «Фантастическая охота», каприччио (1865) 3 музыкальных эскиза (1858) Хроматические вариации (1868)
«Пианист-певец», 150 легких фортепианных переложений вокальной музыки (1866—1868)

Для фортепиано в 4 руки

«Детские игры», сюита из 12 пьес (1871; 5 из этих пьес вошли в Маленькую оркестровую сюиту) Ряд переложений произведений других авторов

Песни

«Листки из альбома», 6 песен (1866) 6 испанских (пиренейских) песен (1867) 20 песен, сборник (1868)

Лео Делиб 1848 -1891

Чайковский писал о Делибе: «...после Бизе считаю его самым талантливым...» Великий русский композитор не высказывался столь тепло даже о Гуно, не говоря о других современных французских музыкантах. Ибо демократические художественные устремления Делиба, присущая его музыке мелодичность, эмоциональная непосредственность, естественность развития и опора на бытующие жанры были близки Чайковскому.

Широкие музыкальные круги обратили внимание на Делиба, когда он совместно с Людвигом Минкусом — композитором, позже долгие годы работавшим в России, дал премьеру балета «Ручей» (1866). Успех был упрочен следующими балетами Делиба — «Коппелия» (1870) и «Сильвия» (1876). Среди многих других его сочинений выделяются: обаятельная по музыке (особенно I акта) комическая опера «Так сказал король» (1873), опера «Жан де Нивель» (1880; «светло, изящно, романтично в высшей степени», — писал о ней Чайковский) и лирическая опера «Лакме» (1883). С 1881 года Делиб — профессор Парижской консерватории. Ко всем дружески расположенный, душевный и отзывчивый, он оказывал большую помощь молодежи. Делиб умер 16 января 1891 года.

Среди его опер наибольшую известность приобрела «Л а к м е», сюжет которой взят из жизни индийцев. Им противопоставлены англичане-колонизаторы, обрисованные в слегка иронических тонах, средствами, близкими комической опере, подчас даже оперетте. Самые яркие страницы оперы связаны с изображением душевного мира героини и ее окружения.

Наибольший интерес представляют балетные партитуры Делиба: здесь он выступает смелым новатором.

С давних пор, еще начиная с опер-балетов Люлли, хореографии отводилось во французском музыкальном театре значительное место. Эта традиция сохранилась и в спектаклях «Гранд опера». Так, в 1861 году Вагнер вынужден был специально для парижской постановки «Тангейзера» написать балетные сцены грота Венеры, а Гуно

при переходе «Фауста» на сцену «Гранд опера» — «Вальпургиеву ночь»; по той же причине был добавлен в «Кармен» дивертисмент последнего акта и т. д. Однако самостоятельные хореографические спектакли стали популярны только с 30-х годов XIX века, когда утвердился романтический балет. «Жизель» Адольфа Адана (1841) является его высшим достижением. В поэтической и жанровой характерности музыки этого балета использованы достижения французской комической оперы. Отсюда опора на бытующие интонации, общедоступность выразительных средств при некоторой недостаточности драматизма.

Парижские хореографические спектакли 50—60-х годов, однако, все более насыщались романтическими контрастами, подчас мелодраматизмом; они наделялись элементами зрелищности, пышной монументальности (наиболее ценные произведения — «Эсмеральда» Ц.Пуни, 1844, и «Корсар» А.Адана, 1856). Музыке этих спектаклей, как правило, не хватало цельности драматургии, широты симфонического дыхания. В 70-х годах Делиб привнес это новое качество в балетный театр.

Современники отмечали: «Он может гордиться тем, что первым развил драматическое начало в танце и в этом превзошел всех своих соперников». Чайковский писал в 1877 году: «Слышал я недавно гениальную в своем роде музыку к балету Делиба "Сильвия". Я уже прежде познакомился по клавираусцугу с этой чудной музыкой, но в великолепном исполнении венского оркестра она меня просто очаровала, особенно в первой части». В другом письме он добавлял: «...это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, что за богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое».

В сценарно-драматургическом отношении произведения Делиба уязвимы, особенно «Сильвия»: если «Коппелия» (по новелле Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек») опирается на бытовой сюжет, хотя и недостаточно последовательно развитый, то в «Сильвии» (по драматической пасторали Т.Тассо «Аминта», 1572) мифологические мотивы разработаны весьма условно и сумбурно. Тем более велика заслуга композитора, создавшего вопреки этому далекому от реальности, драматургически слабому сценарию жизненно сочную партитуру, цельную по выражению.

Музыка обоих балетов наделена яркими народными чертами. В «Коппелии», согласно сюжету, использована не только французская мелодика и ритмика, но и польская (мазурка,

краковяк в I акте), и венгерская (баллада Сванильды, чардаш); здесь более заметна связь с жанрово-бытовыми элементами комической оперы. В «Сильвии» же характеристические черты обогащены психологизмом лирической оперы (см. вальс I акта).

Лаконизм и динамика выражения, пластичность и красочность, гибкость и четкость танцевального рисунка — таковы лучшие свойства музыки Делиба. Он является крупным мастером в построении танцевальных сюит, отдельные номера которых связаны инструментальными «речитативами» — пантомимными сценами. Драматизм, лирическая содержательность танца сочетаются с жанровостью и живописностью, насыщая партитуру активным симфоническим развитием. Такова, например, картина ночного леса, которой открывается «Сильвия», или драматическая кульминация I акта. В то же время праздничная танцевальная сюита последнего акта жизненным полнокровием своей музыки приближается к замечательным картинам народного торжества и веселья, запечатленным в «Арлезианке» или «Кармен» Визе.

Расширив сферу лирико-психологической выразительности танца, создав колоритные народно-жанровые сцены, став на путь симфонизации музыки балета, Делиб обновил средства выразительности хореографического искусства. Несомненно, его влияние на дальнейший ход развития французского балетного театра, который в конце XIX века обогатился рядом ценных партитур; в их числе «Намуна» Эдуара Лало (1882, по поэме Альфреда Мюссе, сюжет которой использован также Бизе в опере «Джамиле»). В начале XX века возник жанр хореографических поэм; в них еще более усилилось симфоническое начало за счет сюжетно-драматического развития. Среди авторов тех поэм, приобретших большую известность на концертной эстраде, чем в театре, должны быть, прежде всего, названы Клод Дебюсси и Морис Равель, а также Поль Дюка и Флоран Шмитт.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕЛИБА

Произведения для музыкального театра (свыше 30 опер и оперетт, 3 балета). Наиболее известны: ***Оперы*** «Так сказал король», либретто Гондине (1873) «Жан де Нивель», либретто Гондине (1880) «Лакме», либретто Гондине и Жилля

(1883).*Балеты* «Ручей» (совместно с Минкусом) (1866) «Коппелия» (1870) «Сильвия» (1876). **В о к а л ь н а я м у з ы к а** 20 романсов, 4-голосные мужские хоры и др.

Жорж Бизе 1838 -1875

В творчестве Бизе нашли выражение лучшие традиции французской культуры, те черты, которые Ромен Роллан определял как типичные национальные особенности одной из сторон французского гения: «героическая действенность, опьяненность разумом, смех, страсть к свету». Такова, по мысли писателя, «Франция Рабле, Мольера и Дидро, а в музыке... Франция Берлиоза и Бизе».

Недолгая жизнь Бизе была наполнена кипучей, напряженной творческой работой. Не сразу он нашел себя. Но незаурядная личность художника проявлялась во всем, что он делал. Смелое обращение к сюжетам повседневного быта помогло ему создать образы, точно выхваченные из окружающей действительности, обогатить современное искусство новой тематикой и на редкость правдивыми, сильными средствами в изображении здоровых, полнокровных чувств во всем их многообразии.

Общественный подъем на рубеже 60—70-х годов обусловил идейный перелом в творчестве Бизе, направил его к вершинам мастерства. «Содержание, содержание прежде всего!» — восклицал он в эти годы в одном из писем. Его привлекали в искусстве размах мысли, широта концепции, жизненная правдивость. В своей единственной статье, опубликованной в 1867 году, Бизе писал: «Я ненавижу педантизм и ложную эрудицию... Крючкотворствуют, вместо того чтобы творить. Композиторов становится все меньше, зато партии, секты множатся до бесконечности. Искусство беднеет до полной нищеты, но технология обогащается многословием... Будем же непосредственны, правдивы — не станем требовать от великого художника тех чувств, которых ему недостает, и воспользуемся теми, которыми он обладает. Когда страстный, буйный, даже грубый темперамент, вроде Верди, дарит искусству произведение живоесильное, слепленное из золота, грязи, желчи и крови, не вздумаем сказать ему холодно: "Но, сударь, это не изысканно". Изысканно?.. А разве Микеланджело, Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Рабле и з ы с к а н н ы ..»

Эта широта взглядов, но вместе с тем и принципиальность позволили Визе многое любить и уважать в музыкальном искусстве. Наряду с Верди среди ценимых Бизе композиторов должны быть названы Моцарт, Россини, Шуман. Из опер Вагнера он знал далеко не все (произведения послелоэнгриновского периода еще не были известны во Франции), но преклонялся перед его гением. «Очарование его музыки невероятно, непонятно. Это сладострастие, наслаждение, нежность, любовь!.. Это не музыка будущего — ибо такие слова ничего не означают, — но это... музыка всех времен, так как она прекрасна» (из письма 1871 года). С чувством глубокого уважения Бизе относился к Берлиозу, однако более любил Гуно и с сердечной доброжелательностью отзывался об успехах своих современников — Сен-Санса, Массне и других. Но выше всех он ставил Бетховена, которого боготворил, называя титаном, Прометеем; «...в музыке его, — говорил Бизе, — всегда сильна воля». Именно волю к жизни, к действию Визе воспевал в своих произведениях, требуя, чтобы чувства выражались «сильными средствами». Враг расплывчатости, претенциозности в искусстве, он утверждал: «Прекрасное — это единство содержания и формы»; «Без формы нет стиля». От своих учеников Визе требовал, чтобы все было «крепко сделано». «Старайтесь, чтобы ваш стиль был более мелодичен, модуляции определеннее и отчетливее». «Будьте

музыкальны, — добавлял он, — пишите, прежде всего, красивую музыку». Подобная красота и отчетливость, порыв, энергия, сила и ясность выражения присущи творениям Бизе.

Основные его творческие достижения связаны с театром. Влечение к театрально-сценической выразительности, вообще свойственное французской музыке, очень характерно для Бизе. Однажды он сказал Сен-Сансу: «Я не рожден для симфонии, мне нужен театр: без него я ничто». Бизе был прав: ему принесли мировую славу не инструментальные сочинения, хотя их художественные достоинства несомненны, но театральные работы — музыка к драме «Арлезианка» и опера «Кармен». В этих произведениях полностью раскрылся гений Бизе, его мудрое, ясное и правдивое мастерство в показе драмы людей из народа, красочных картин жизни.

В годы консерваторского обучения Бизе создал немало произведений. Лучшее среди них — Симфония C-dur, написанная 17-летним автором в очень сжатые сроки — за 17 дней. Эта симфония, впервые опубликованная в 1935 году, ныне с успехом исполняется. Ее музыка привлекает классической отточенностью формы, ясностью и живостью выражения, светлым колоритом, что позже станет неотъемлемым качеством индивидуального стиля Бизе. Для широты его взглядов характерно также, что в год окончания консерватории, сочинив кантату на древний легендарный сюжет, он принял участие в объявленном Оффенбахом конкурсе на написание одноактной оперетты. Вместе с произведением Лекока, в дальнейшем прославившегося в этом жанре, премии была удостоена оперетта Бизе «Доктор Миракль».

Однако если к этому времени о Бизе-композиторе говорили лишь как о многообещающем даровании, то в качестве пианиста он добился всеобщего признания. Позже, в 1863 году, Берлиоз писал: «Бизе несравненно читает партитуры... Его пианистический талант настолько велик, что в фортепианной транскрипции оркестровых партитур, которую он делает с листа, его не могут остановить никакие трудности. После Листа и Мендельсона не много исполнителей его силы». Несколько ранее, в 1861 году, о том же говорил и сам Лист. Прослушав Бизе, он воскликнул: «Я думал, что нас только двое (Лист имел в виду себя и Ганса фон Бюлова), но, оказывается, есть еще третий, и справедливости ради надо сказать: самый молодой среди нас (т. е. Бизе) — наиболее смелый, блестящий виртуоз!..»

1857—1860 годы Бизе, как лауреат консерватории, провел в Италии. Это годы жадного впитывания различных жизненных впечатлений, среди которых, однако, музыкальные стояли на последнем месте. «Дурной вкус отравляет Италию, — жаловался Бизе. — Это для искусства потерянная страна». Зато он много читал, путешествовал, знакомился с бытом крестьян, пастухов. Его творческая фантазия, как это будет и позже, загоралась многими планами. «Голова полна Шекспира... Но где взять либреттиста!» — сетовал Бизе. Его волновали и сюжеты Мольера, Гюго, Гофмана, Гомера. Чувствовалось, что он еще не нащупал близкой себе темы, творчески разбрасывался. Но одно было ясно: его интересы лежали в сфере театральной музыки.

Музыкальный театр влек Бизе, его письма полны расспросов о парижских оперных премьерах. В результате он решился написать комическую оперу, названную «Дон Прокопио», в основе которой лежал сюжет, близкий «Севильскому цирюльнику» Россини. Да и самый склад музыки выдает влияние последнего, а также Доницетти. Присланная в Париж партитура не получила одобрения со стороны маститых профессоров, хотя все же отмечалась «непринужденная и блестящая манера, свежий и смелый стиль» автора. Суровое порицание вызвала тематика этого сочинения. Но клерикальные сюжеты чужды Бизе. И после краткой творческой паузы он принялся за симфонию-кантату «Васко да Гама» на сюжет «Лузиады» (1572) — известной эпической поэмы классика португальской литературы Луиса Камоэнса. Он обратился к вокально-симфоническому жанру, распространенному во Франции со времен Берлиоза, и к ориентальной тематике, популярность которой была упрочена успехом оды-симфонии Фелисьена Давида «Пустыня» (1844). Далее Бизе создал ряд оркестровых пьес; некоторые впоследствии войдут в симфоническую сюиту «Воспоминания о Риме» (окончательная редакция — симфония «Рим», 1871). Теперь уже отчетливее проявились своеобразные черты стиля композитора с его тягой к воплощению красочных народных сцен.

После трехлетнего пребывания в Италии Визе возвратился в Париж, уверенный в своих силах. Но его ждало горькое разочарование: путь к общественному признанию во Второй империи был труден и тернист. Он отказался от карьеры пианиста, которая, несомненно, сулила ему более скорый и эффективный успех. Но Бизе хотел безраздельно отдаться композиторской деятельности и поэтому отбрасывал все, что могло ей помешать. Его привлекали многие и разнообразные оперные замыслы, некоторые были доведены до конца, но требовательный автор забирал из театра уже законченные партитуры. Так

произошло, например, с оперой «Иван Грозный», обнаруженной лишь в 30-х годах нашего века. Однако две оперы были поставлены на сцене.

В 1863 году состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга». Ее сюжет традиционен. Это модная в то время во Франции ориентальная тема: ей отдали дань Мейербер («Африканка»), Гуно («Царица Савская»), Массне («Король Лахорский»), Сен-Сане («Самсон и Далила»), Делиб («Лакме») и другие. Опера Бизе находится в ряду тех произведений, которые открывают этот список. Ее действие происходит на острове Цейлон среди ловцов жемчуга. На фоне красочных песен и плясок разыгрывается драма ревности Зурги и любовь охотника Надира и Лейлы — «чистой девы», которая своим пением укрощает морских богов. Несмотря на шаблонные драматургические ситуации и условность сценического действия, музыка Бизе убеждает мелодическим богатством, естественностью и красотой вокальных партий, полнотой жизнеощущения. Это не прошло мимо Берлиоза, отметившего в своей рецензии, что партитура оперы «содержит множество прекрасных выразительных моментов, полных огня и богатого колорита». Сам композитор более всего ценил в I акте Andante дуэта Надира и Зурги и ставший популярным романс Надира; во II — закулисный хор и каватину Лейлы; в III — арию Зурги. Яркостью отличаются также массовые сцены, обрамляющие лирические либо драматические эпизоды оперы. В этом юношески незрелом произведении все же заметно сказываются индивидуальные черты стиля композитора, а кое-что звучит предвосхищением его дальнейших достижений. Так, от оркестрового вступления и хора II акта тянутся нити к «Арлезианке», а в первом рассказе Надира содержатся элементы темы роковой любви.

Неудача на время разоружила Бизе. «Я прохожу через кризис», — говорил он. Именно в эти годы Бизе выступил с уже упомянутой, единственной опубликованной им в печати статьей. Он много читал — художественную литературу, труды по философии. Брался за различные сюжеты, но бросал их, хотя утверждал, что у него «готовы три оперы». Писал романсы (изданы под названием «Листки из альбома»), закончил симфонические картины в трех частях (в позднейшей редакции — в четырех) «Воспоминание о Риме», задумал симфонию.

Франко-прусская война и недолгие дни Парижской коммуны внесли в душу Бизе еще больший разлад. Он был аполитичен, хотел остаться в стороне от схваток и, по

собственным словам, равно не симпатизировал «подлецу 2 декабря» (имеется в виду Наполеон III, совершивший в этот день переворот в 1851 году) и «идиотам 4 сентября» (речь идет о тех, кто сверг Наполеона в 1870 году). Тьер, жестоко подавивший Коммуну, был ему противен, так же как и «господа из Версаля». Он написал с огромной душевной болью: «Будущая жизнь во Франции мне представляется невозможной... Между яростью белых и красных для честных людей не найдется места». В результате самоотверженного творческого труда, счастливо преодолев кризис конца 60-х годов, Бизе вступил в недолгий период художественной зрелости.

Он написал ряд концертных произведений: драматическую увертюру для оркестра «Родина», 12 детских пьес в четыре руки, из которых позже составил Маленькую оркестровую сюиту в пяти частях. Но по-прежнему его главные помыслы были связаны с музыкальным театром.

В 1872 году была поставлена одноактная опера Бизе «**Джамиле**» — лирическая поэма, воспевающая верность в любви. В опере использован сюжет поэмы Альфреда Мюссе «Намуна». Речь в ней идет о пресыщенном жизнью Гаруне; он живет в Каире, где ежемесячно меняет рабынь, своих любовниц, не испытывая при этом угрызений совести. Но одна из них — Джамиле — полюбила его и, когда наступил срок расставания, переодетая, под видом якобы новой невольницы предстала перед Гаруном. Пораженный такой привязанностью, он, полюбив ее, перерождается.

Эта опера, по сравнению с «Искателями жемчуга», представляет собой значительный шаг вперед в правдивой и поэтичной трактовке ориентального сюжета, в создании тонких по рисунку и колориту пейзажных и жанровых сцен.

Осенью того же 1872 года состоялась премьера другого произведения Бизе. Это великолепная по краскам и выразительности музыка к пьесе Альфонса Доде «**Арлезианка**». Композитор насытил спектакль большим количеством музыкальных номеров, порой представляющих собой художественно законченные пьесы (всего, включая мелодрамы, связки и частично повторяющиеся куски музыки, 27 номеров). В основном он ограничил свою задачу передачей общей атмосферы драмы, повествующей о гибельной страсти мечтательного юноши Фредери, сына фермерши, к женщине «с сомнительным прошлым» из города Арля (действие протекает на юге Франции, в Провансе). Любовь простой крестьянской девушки Виветты не может излечить его от роковой страсти: во время ночного праздника под звуки фарандолы Фредери кончает

самоубийством. Нетрудно усмотреть в этих сюжетных положениях сходство с драматическими перипетиями «Кармен». Музыка, обладающая такими выдающимися художественными достоинствами, пережила пьесу Доде, утвердившись на концертной эстраде. Две сюиты из «Арлезианки» (первая составлена самим автором в 1872 году, вторая — его другом Эрнестом Гиро в 1885-м) вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе отдавал себе отчет в том, какую большую роль сыграла музыка к «Арлезианке» в его творческой эволюции. Он писал: «Что бы ни произошло, я удовлетворен, что вступил на этот путь, который я не должен покинуть и с которого не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу». Эта дорога привела его к «Кармен».

Бизе заинтересовался сюжетом **«Кармен»** еще во время работы над «Джамиле», а в 1873—1874 годах вплотную приступил к отделке либретто и написанию музыки. 3 марта 1875 года прошла премьера в театре Комическая опера; спустя же три месяца, 3 июня, Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд своих работ.

Его преждевременная смерть, вероятно, была ускорена тем светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Пресыщенные буржуа — обычные посетители лож и партера — нашли сюжет оперы скабрезным, а музыку — слишком серьезной и сложной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. В начале следующего, 1876 года «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, и в то же время начался ее триумфальный успех на театральных подмостках зарубежных стран[30]. В Париже постановка «Кармен» была возобновлена лишь в 1883 году. После ее перехода на сцену «Гранд опера» Эрнест Гиро заменил первоначальные диалоги речитативами и добавил балетные сцены в последнем акте (заимствованы из музыки «Пертской красавицы» и «Арлезианки»). Отныне «Кармен» достойно заняла одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Но еще задолго до того Чайковский отметил ее выдающуюся художественную ценность. Уже в 1875 году он имел клавир «Кармен», в начале 1876 года видел ее на сцене парижской Комической оперы. В 1877 году Чайковский писал: «...я выучил ее наизусть, всю от начала до конца». А в 1880 году утверждал: «По-моему, это в полном смысле слова шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи». И далее пророчески предрекал: «Я убежден, что лет через десять "Кармен" будет самой популярной оперой

в мире...». Сюжет оперы заимствован из новеллы Проспера Мериме «Кармен» (1847), точнее сказать, из ее третьей главы, содержащей рассказ Хозе о драме его жизни. Опытные мастера театральной драматургии Мельяк и Галеви создали превосходное, сценически действенное либретто, драматические ситуации и текст которого выпукло обрисовывают характеры героев пьесы. Но при разработке этого сюжета под руководством Бизе были внесены существенно важные новые моменты.

Прежде всего, изменился образ Хозе (в испанском произношении — Хосе). У Мериме это известный бандит, на совести которого немало преступлений. Он суров, горд, мрачен и чем-то напоминал писателю «мильтоновского Сатану». В трактовке композитора Хозе человечен, прост, лишен черт индивидуальной исключительности. Не бесстрашного, волевого, романтически одинокого героя описал Бизе, а своего современника, человека честного, прямого, несколько слабовольного, мечтающего об уютном и спокойном счастье, но в силу роковых обстоятельств вырванного из привычных условий существования. Это и служит причиной его личной драмы.

Коренное переосмысление образа Хозе привнесло новые моменты в его взаимоотношения с Кармен. И этот образ стал иным. Но изменения здесь шли в противоположном направлении: было снято все, что связано с обрисовкой хитрости, воровской деловитости Кармен, иначе говоря, все то, что принижало этот образ. В опере Бизе он приподнят, сделан благороднее и, опять же, человечнее и даже наделен под конец чертами трагического величия. Не порывая с первоисточником, авторы оперы активнее подчеркнули вольнолюбие, прямоту смелого характера героини. Они приблизили существо этого образа к той романтической трактовке цыганского как синонима свободолюбия, независимости в личных отношениях, противопоставляемых ханжеству буржуазной морали, что нашло свое наиболее яркое воплощение в «Цыганах» Пушкина.

Но главное — м у з ы к а Бизе наделила Кармен чертами н а -р о д н о г о характера. Для того чтобы композитор смог этого до-

биться, либреттисты изменили место действия: они вынесли его на площади и необозримые просторы гор, населили их массами народа, полными оживленной и деятельной радости, находящимися в непрестанном движении. Жизнь бурно закипела

вокруг героев оперы, и их связи с действительностью — особенно у Кармен — стали крепче и многостороннее.

Введение народных сцен, занимающих важное место в опере, придало иное освещение, другой колорит новелле Мериме, более того, иную идейную направленность: мрачная по краскам драма приобрела характер оптимистической трагедии. Силой жизнелюбия, излучаемой народными сценами, пронизан и образ героини. В прославлении открытых, простых и сильных чувств, непосредственного, импульсивного отношения к жизни основная особенность оперы Бизе, ее высокая этическая ценность. «"Кармен", — писал Ромен Роллан, — вся вовне, вся жизнь, вся свет без теней, без недосказанности».

Концентрируя действие, сжимая его, освобождая от побочных интриг, но одновременно р а с ш и р я я для усиления роли народного начала, авторы оперы насытили драматургию жизненно достоверными контрастами, придали ее развитию энергию и динамику. В противовес Хозе тореадор Эскамильо приобрел волевую, героическую, хотя и несколько внешнюю характеристику, а антитезой к Кармен явилась ласковая и нежная Микаэла — образ, созданный либреттистами на основе вскользь брошенной писателем фразы о «девушке в голубой юбке и с светлыми косами». Эта антитеза также имеет прочную литературную традицию. Можно напомнить противопоставление образов Клелии и герцогини в «Пармской обители» Стендаля или в его же романе «Красное и черное» — госпожи Реналь и Матильды де Ламоль. В конкретном контексте оперы данная антитеза помогла разносторонне показать душевную драму Хозе, его мучительные поиски счастья.

Музыка Бизе еще более подчеркнула контрастность и динамику драматургического развития: ей свойственны живость, блеск, разнообразие движений. Эти качества, типичные для композитора, как нельзя лучше соответствовали метко передал испанский национальный колорит. Он не впервые к нему обращался: симфония-кантата «Васко да Гама» (1859), обработка шести испанских песен (1867), цыганские песни и пляски в «Перг-ской красавице» (1867) — а черты цыганской музыки входят в качестве важного элемента в фольклор южных областей Испании — и незавершенная опера «Сид» (1873—1874) — таковы этапы творческих исканий Бизе в обнаружении своего метода воспроизведения

испанского национального духа. Существенна также роль «Ар-лезианки», ибо фольклор Прованса, равно как и его язык, отчасти близок испанскому.

Лишь три подлинные народные мелодии использованы в партитуре оперы: это Хабанера I акта, музыка которой дает свободную обработку песенки кубинского происхождения, изданной в 1864 году в одном из сборников (примеры 193 а, б); поло (народный испанский танец) из оркестрового вступления к IV акту — его мелодия навеяна песней известного испанского певца Мануэля Гарсиа (см. пример 283в на с. 611) — и мелодия дерзкого ответа Кармен Цуниге в I акте (пример 194), для которого либреттисты воспользовались также текстом песни Земфиры из пушкинских «Цыган» в переводе Мериме.

Бизе виртуозно владел приемами о б о б щ е н и я устойчивых бытовых жанров, что послужило основанием доходчивости его музыки. Показательна в этом отношении увертюра, праздничное звучание которой утверждает оптимистическую идею оперы. Инструментовка увертюры блестяща (полный состав медных, высокие регистры деревянных духовых, литавры, тарелки и пр.). В ее основном разделе, написанном в трехчастной форме, проходит музыка народного празднества и куплетов тореадора. Обращают на себя внимание богатство и свежесть гармонических последовательностей, что вообще так свойственно стилю Визе[31]. Этому разделу про тивостоит тревожное звучание темы роковой страсти (у виолончелей, подкрепленных кларнетом, фаготом и трубой на фоне тремоло струнных, пиццикато контрабасов). Так в ином музыкальном воплощении Визе возвращается к замыслу ранее созданной прелюдии к «Арлезианке», задача которой — резко обнажить противоречия жизни.

«Роковая» тема, в которой используются обороты лада с двумя увеличенными секундами (так называемая «цыганская гамма»), пронизывает музыкальную ткань оперы. Эта тема имеет два облика. В своем основном виде — в напряженно медлительном движении, с протянутым начальным звуком и широким распевом увеличенной секунды — она врывается в важные драматургические моменты, словно предвосхищая трагический исход любви Хозе и Кармен (например, в I акте, когда Кармен бросает Хозе цветок, во время диалогической сцены II акта и главным образом в финале оперы, вплоть до заключительного возгласа Хозе):

Вообще, вся музыкальная характеристика Кармен на протяжении первых двух актов вырастает из песенно-танцевальной стихии, чем особенно подчеркивается близость героини народу. Во второй же половине оперы ее партия драматизируется, отвлекается от танцевально-жанровых средств выразительности. В этом плане важнейшим переломным моментом является трагический монолог Кармен из III акта. Такое изменение средств характеристики обусловлено развитием взаимоотношений героев драмы: в первой половине оперы Кармен завлекает Хозе — здесь преобладают радостные тона, народный колорит; во второй же половине она его отталкивает, порывает с ним, судьба Кармен приобретает трагический отпечаток.

В отличие от Кармен, романсовая стихия главенствует в партии Хозе. С наибольшей отчетливостью она выявлена в так называемой «арии о цветке» из II акта. Порой же у Хозе то прорывается близость бесхитростному складу французских народных песенок, как это имеет место в дуэте с Микаэлой, то возникают напряженно Оба центральных образа охарактеризованы в музыке Визе в росте-развитии.

Три развернутых дуэта или, точнее, диалогические сцены знаменуют три стадии драмы. «Сквозное действие» взаимоотношений Кармен и Хозе раскрывается в динамике этих встреч. В первой (Сегидилья и дуэт) главенствует Кармен. Во второй (во II акте) дано столкновение двух воззрений на жизнь и любовь: «ария о цветке» (Des-dur) и гимн свободе — две высшие точки этого столкновения, где разделяющей гранью служит ostinato pianissimo на доминанте C-dur'a. Последний дуэт, по существу, монологичен: мольба, страсть, отчаяние, гнев Хозе сметаются непреклонным отказом Кармен. Усиливая конфликт, четырежды вторгаются крики толпы, приветствующей тореадора. Эти возгласы повышаются в тесситуре (G-dur — A-dur — Es-dur — Fis-dur), а тем самым в экспрессии. Драматургической же основой финальной сцены служит противопоставление праздничного звучания народных сцен трагическому лейтмотиву роковой страсти; этот контраст, экспонированный в увертюре, получает здесь интенсивное симфоническое развитие[32].

Последний пример показывает, как мастерски Бизе подчеркивает многосторонние связи душевного мира героев с окружающей их средой. Можно еще напомнить контраст сопоставленденного веселья Фраскиты и Мерседес и мрачной решимости Кармен в терцете III акта или яркое воплощение переломных моментов музыкально-сценического

действия путем «вторжений»: драка на табачной фабрике в I акте, приход Цуниги — во II и т. д.

Для композиции оперы в целом Бизе избрал так называемую номерную структуру: партитура состоит из архитектонически расчлененных, внутренне завершенных номеров. Но он связал их воедино непрерывностью развития. Многие факторы этому способствуют.

Такова, во-первых, продуманная логика ладотонального движения; например, важное драматургическое значение во всей опере имеет тональность fis-moll — она используется в сцене драки на фабрике и «отражается» в финале оперы в пониженной VI ступени тональности Fis-dur, завершающей все произведение; не менее велико значение празднично звучащей тональности A-dur (см. также приведенный выше анализ заключительной сцены финала). Во-вторых, важную роль играет свободное и гибкое использование обоих обликов лейтмотива роковой страсти, темы радости любви. Гиро чутко ввел эти темы и отдельные обороты, характерные для героев оперы, в речитативы, чем еще более способствовал непрерывности музыкального развития. В-третьих, существенны приемы интонационно-жанрового обобщения или, шире (пользуясь терминологией Асафьева), «драматургии интонаций», последовательно и психологически обоснованно примененные в опере.

Эти принципы драматургии сближают «Кармен» с такими выдающимися произведениями музыкального театра XIX века, как «Отелло» Верди и «Пиковая дама» Чайковского. Но историческое значение оперы Бизе не только в ее непреходящей художественной ценности, а в том, что в ней впервые на подмостках оперной сцены была с таким мастерством обрисована драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека, прославляющая народ как источник жизни, света, радости.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БИЗЕ

Произведения для театра

«Доктор Миракль», оперетта, либретто Баттю и Галеви (1857) «Дон Прокопио», комическая опера, либретто Камбиаджо (1858—1859, при жизни композитора не была исполнена)
«Искатели жемчуга», опера, либретто Карре и Кормона (1863)

«Иван Грозный», опера, либретто Леруа и Трианона (1862—1865, при жизни композитора не была исполнена)

«Пертская красавица», опера, либретто Сен-Жоржа и Адени (1867)

«Джамиле», опера, либретто Галле (1872)

«Арлезианка», музыка к драме Доде (1872; Первая сюита для оркестра — 1872; Вторая составлена Гиро после смерти Бизе)

«Кармен», опера, либретто Мельяка и Галеви (1875)

Симфонические и вокально-симфонические произведения

Симфония C-dur (1855, при жизни композитора не была исполнена) «Васко да Гама», симфония-кантата на текст Делартра (1859—1860) «Рим», симфония (1871; первоначальная редакция — «Воспоминания о Риме», 1860—1868) Маленькая оркестровая сюита (1871)

«Родина», драматическая увертюра (1874)

Фортепианные произведения *Для фортепиано в 2 руки*

Большой концертный вальс, ноктюрн (1854) «Песня Рейна», 6 пьес (1865) «Фантастическая охота», каприччио (1865) 3 музыкальных эскиза (1858) Хроматические вариации (1868)

«Пианист-певец», 150 легких фортепианных переложений вокальной музыки (1866—1868)

Для фортепиано в 4 руки

«Детские игры», сюита из 12 пьес (1871; 5 из этих пьес вошли в Маленькую оркестровую сюиту) Ряд переложений произведений других авторов

Песни

«Листки из альбома», 6 песен (1866) 6 испанских (пиренейских) песен (1867) 20 песен, сборник (1868)

Характеристика симфонического творчества Франка. Симфония ре минор.

Инструментальная музыка Франции развивалась в музыкальном театре. Это было традиционно. Исключение составляют: 1. творчество французских клавесинистов (17 век). 2. музыка французской революции. Инструментальные жанры Госсека. Его «Траурный марш». 3. созданный на протяжении веков тип французской увертюры (медленная, в ее основе развитие контрастных образов). 4. Берлиоз – первая половина XIX века – создатель программного симфонизма и симфонии французского типа (приближена к драматическому спектаклю).

Вторая половина XIX века: французы создают свою инструментальную школу.

1. создание общественных инструментальных концертов (1861 г.).
2. в 1871 году организуется Национальное общество музыки. его цель – использование классического наследия и пропаганда творчества французских композиторов. Во главе этого общества стояли Франк, Сен-Санс.
3. На основе национального общества в 1873 году возникают концерты Эдуарда Колонна (он арендует театр). Исполняются произведения французских и зарубежных композиторов: современная музыка и классические произведения. Дешевые билеты – доступность, популярность.
4. в 80-е годы функционирует Общество новых концертов. Его возглавляет Шарль Ламурё (с 1881-го). Начали систематически даваться и камерные концерты.

Выдвигается ряд композиторов: Цезарь Франк, Камилл Сен-Санс, Эдуар Л а л о , Эмманюэль Ш а б р и е и др.

В их творчестве проступают 2 тенденции: 1. развитие традиций классических жанров (симфонии, сонаты, квартета, увертюры). 2. интерес к жанрам XIX века: симфоническая поэма, программная сюита.

Главной образной сферой является лирическая экспрессия.

В жанре симфонии работают Цезарь Франк (1 симфония ре минор), Сен-Санс (5 симфоний непрограммного типа), Лало («Испанская симфония – обобщенная программность), развитие традиций Берлиоза, роль жанровых частей возрастает – 2, 3,4, 1 и 5 части написаны в сонатной форме. Стилизация испанской музыки, черты сюитности).

Инструментальная музыка Франка представлена: органными произведениями (около 130), фортепианными произведениями (прелюдии, баллады), камерно-инструментальными произведениями (трио, квартеты, квинтеты, сонаты). Наиболее яркой предстает симфоническая музыка:

«Искупление» - поэма-симфония для сопрано, хора и оркестра, «Эолиды» - симфоническая поэма, «Проклятый охотник» - симфоническая поэма, «Джинны» - симфоническая поэма для фортепиано и оркестра, «Симфонические вариации» для фортепиано и оркестра, «Психея» симфоническая поэма для оркестра и хора, Симфония ре минор.

Симфония ре минор Франка (1886 – 1888)

Франк – нравственный идеал эпохи французской музыки. Хранитель и продолжатель традиций. «Все испытывали на себе его неотразимое обаяние».

Франк сумел совместить приемы традиционных жанров и современной музыки.

Раскрытие внутреннего мира, это содержание композитор облекал в законченные формы. Симфония ре минор продолжает традиции классической симфонии. Она не программна. Но в ней обнаруживаются и черты новой трактовки жанра. В ней 3 части. Развернутое вступление. Вторая часть сочетает признаки второй и третьей части (медленное скерцо).

Это лирико-драматическая симфония.

Тяготение к оптимистическому финалу. Это видно с первой части симфонии.

Тема вступление - 2 элемента, цитата Листа («Прелюды») мрачное вступление. 2 элемент – активная роль.

ГП вырастает из темы вступления.

ПП – в ней 2 темы – 1 – лирическая, созерцательная, песенная. 2 – гимнического характера. Интонационный комплекс – используется в финале.

Вторая часть – лирико-созерцательного характера. Сложная трехчастная форма. Крайние разделы – менуэт. Средний раздел – скерцозный, полетный.

Третья часть – моторная тема ГП. ПП – лирическая. Тема ГП начинается сращиваться со второй темой ПП партии первой части – это кода.

Цезарь Франк первым из французских композиторов обратился к созданию симфонической поэмы (вторая половина 40-х годов). Были замыслы, но многое не было осуществлено. Затем ряд произведений в этом жанре создают другие французские композиторы («Пляска смерти» Сен-Санса, «Прялка Омфалы», «Фаэтон»).

Затем Франк пишет «Джинны» (сюжет В. Гюго, стихотворение «Джинны»). 1884 г.

Джинны – у Гюго – духи зла, воздействуют на человека, хотят погубить его личность. 2 сферы – человек и джинны.

Тема джинов – у оркестра, тема человека – у фортепиано. Но интонации тем близки.

В разработке – столкновение двух тем.

Победа человека.

В коде – соло фортепиано. Лишь в конце как воспоминание звучит тема джиннов, но она изживается.

Характеристика творчества К. Сен-Санса. Инструментальные произведения

Инструментальная музыка представлена следующими жанрами: 3 симфонии, 5 фортепианных концерта, 3 скрипичных концерта, концерт для виолончели, симфонические поэмы «Прялка Омфалы», «Фаэтон», «Пляска смерти», «Юность Геркулеса».

Сонаты для фортепиано, для скрипки, фортепианный цикл «Карнавал животных».

Большое значение приобретает жанр концерта. Сен-Санс обращается к традиционному трехчатному концерту. Он возрождает принцип соревновательности, концертности. Его концерты блестящи, ярки, виртуозны.

Например, концерт №2, соль минор.

Камерно-инструментальные произведения - классический сонатный цикл. Соотношения частей: быстро-медленно – быстро. Возрождает традиции барочной сюиты.

Пишет полифонические произведения. Но опирается не на традиции Баха, а на традиции Генделя – четкая Экспозиция, но свободной развитие материала в средних частях.

Создает программную сюиту «Карнавал животных» для камерно-инструментального ансамбля. Варьируется инструментальный состав:

«Кукушка» - духовые инструменты, «Слон» - медные духовые, «Лебедь» - струнные.

Это программная романтическая сюита с зоологической темой (это не часто встречается).

Но это произведения вписывается в традиции французского искусства: красочность, пышность, карнавальность. Традиции клавесинистов.

Цикл состоит из 14 пьес, из них 13 – образы представителей зоомира. №14 – финал.

«Антилопа» – пьеса этюдного плана, «Черепаха» – секундовые интонации, ползущие гексахорды, «Слон» - вальс неповоротливый, «Кенгуру» - скерцозная пьеса, «Лебедь» - лирическая кульминация цикла.

Концертность – внимание к инструментовке, характерно для французской школы.

Характеристика чешской музыкальной культуры второй половины XIX века

Истоки чешской музыкальной культуры уходят в прошлое, ее зарождение началось в начале X века. О музыке западных славян не сохранилось исторических сведений, но можно говорить об общности с песенной культурой южных и восточных славян. Родственными являются образы народных песен, связанные с жизнью и бытом простых крестьян и картины родной природы. Но героический эпос возникает в ней позднее. Героические песни появляются в Чехии в XV веке. Они были отголоском народного патриотического движения – гуситских войн. Религиозные по содержанию, героические по духу, гуситские песни являлись первыми образцами чешской песни.

Судьба чешской культуры складывалась сложно в связи с тяжелым политическим положением Чехии, ее борьба за удержание самостоятельность и независимость. Уже с XIII века немецкие рыцари начали захват территорий Чехии. Поэтому движение против немцев приобретает характер всенародный и демократический. Пять крестовых походов были отражены народной армией под предводительством национальных героев Яна Жижки и Прокопа Великого.

Но в 1526 году к власти пришел представитель австрийский Габсбургов Фердинанд, который нарушил слово сохранить независимость Чехии. Начался захват Чехи Австрией, Чехия включена в состав австрийской империи.

В XVII и XVIII веках уничтожаются следы самостоятельности Чехии. Единым государственным языком становится немецкий.

Тяжелый гнет вынуждает многих чешских музыкантов покинуть родину и обосноваться в странах Европы. Расцвет симфонизма XVIII века и создание симфонической школы в Мангейме, в Вене отмечены деятельностью чешских музыкантов. Например, семья Стамиц, Й. Бенда, Ян Ваньхаль, Мыслевечек, Дусик.

Но национальная культура продолжает существовать и развиваться в самой Чехии. Прага – один из музыкальных центров Европы.

Чешская народная музыка продолжает развиваться в XIX веке, но процесс становления национальной оперы и развития симфонической и камерной музыки замедлен.

С середины XIX века наступает новый этап культурного обновления страны. В центре внимания поэтов и писателей – показ порабощенного народа и раскрытие его богатого душевного мира, его борьба за национальную независимость и социальную свободу.

Решающим стал 1859 год, когда поколебались устои австрийской империи Габсбургов, потерпевших поражение с Италией и Францией. Народу Чехии дали некоторые демократические свободы, что способствовала более мощному подъему отечественной культуры.

В литературе – Ян Неруда, в живописи – Йозеф Манес, в музыке – Бедржих Сметана, Антонин Дворжак, Зденек Фибих.

Большое значение в чешской культуре имеет танцевальная музыка – полька, соуседка, матеник и др.

Необходимо было соединить воедино фольклорное, народно-бытовое начало и возвышенно-патетическое.

Основоположником чешской музыки стал **Бедржих Сметана** (1824 – 1884).

Его называют «чешский Глинка» - подобно русскому композитору он поднял чешскую музыку до уровня мировой музыкальной культуры. Композитор, пианист и дирижер, музыкально-общественный деятель.

Его творчество было подчинено одной идее – помочь музыкой чешскому народу в его борьбе за свободу и независимость, вселить в него веру в победу.

Композитор всегда находился в центре общественной жизни. Своим творчеством он способствовал расцвету всей культурной жизни своей страны.

Свое предназначение он осознал после революции 1848 года, а, начиная с 60-х годов, его деятельность развернулась в полной мере: он возглавляет, как дирижер, симфонические концерты в Праге, руководит оперным театром, выступает как пианист, пишет критические статьи.

В 50 лет Сметана оглох. Но не прекратил свое творчество, хотя с исполнительской деятельностью было покончено.

Главная тема творчества – родина, борьба за ее независимость, патриотические идеи.

Наивысшие достижения композитора связаны с областью оперной и симфонической музыкой.

Опера привлекла композитора тем, что именно этот жанр способен раскрыть актуальные, злободневные вопросы становления национальной культуры. Чтобы заявить о себе как о композиторе, основоположнике композиторской школы, необходимо сочинять в крупных жарах. Им создано 8 опер.

Главная черта опер Сметаны – воплощение образов простых людей из народа и героев, борющихся за свое счастье, независимость.

В операх композитор придерживался 2 направлений – героические и комические оперы. В героических операх действуют герои с исключительной судьбой в исключительных обстоятельствах, характерны исторические сюжеты, сюжеты из народных легенд.

В комических операх – главные герои – простые люди, сюжеты – современные, взятые из повседневной жизни, характерно множество бытовых сцен.

Однако все оперы индивидуальны по своему воплощению. Так, среди героических встречаются оперы, раскрывающие личную драму, в которой участвует народ («Брандербужцы в Чехии»), и трагедию, где все действие разворачивается вокруг одного главного героя («Далибор»), опера, представляющее эпическое сказание («Либуше»).

Комические оперы тоже разнообразны. Деревенский уклад жизни («Проданная невеста»), усадебная жизнь («Две вдовы»), быт горожан («Тайна»).

Есть и другие отличия. Например, в одних произведениях ярче подчеркнуты комические ситуации («Проданная невеста»), в других – лирические моменты («Поцелуй»).

Однако всем операм свойственна идея патриотизма, они воспевают лучшие качества чешского народа.

В области симфонической музыки («Ликующая увертюра», «Торжественная симфония», 9 симфонических поэм, в том числе симфонический цикл «Моя родина», состоящий из 6 симфонических поэм) композитор придерживался принципа программность. Он считал, что программность позволит композитору конкретизировать свой замысел и произведение будет правильно понять слушателями. Он считал, что

именно программная музыка донесет до слушателей патриотические идеи. Однако он не строго придерживался избранной программы. Музыкальное развитие не всегда подчинено развитию сюжета. Пояснительный текст призван пробудить поэтическую фантазию слушателя, помочь понять замысел композитора.

Применяет принцип сквозного развития, традиции Листа (принцип поэмности). Однако он по-новому трактовал жанр симфонической поэмы. Реже использует сонатность, вариационные методы развития.

Отличие от Листа в том, что Сметана создает реалистические картины, а не романтические философские поэмы, как Лист.

Композитор писал музыку для хора, фортепиано, струнного квартета и др.

Симфоническое творчество А. Дворжака. Симфония №5 «Из Нового света» ми минор, (1893)

Дворжак (1841 – 1904) – младший современник Сметаны, его творчество получило мировую известность.

У этих композиторов много общих черт. Идеи патриотизма, любовь к родине. Музыкой прославляют свой народ, его подвиг и его веру.

Однако есть отличия. Они прежде всего обусловлены временем. Расцвет Сметаны приходится на 60 – 70-е годы, для Дворжака – 80 – 90-е годы.

На протяжении этих десятилетий в социальной и культурной жизни Чехии произошли значительные изменения. Страна по-прежнему находилась под властью Габсбургов. Но национальный гнет ослаб, и чешская музыкальная культура окрепла. Дворжаку было на кого опереться – достижения Сметаны. В целом, музыкальная жизнь Праги стали иной, развернулась концертная жизнь, стали появляться оперные постановки, на концертах исполнялись произведения чешских композиторов, функционировали музыкально-педагогические учреждения.

Однако общественная обстановка страны сильно усложнилась. Если национальный гнет ослаб, то социальный усилился. Крестьяне и пролетариат противостояли аристократам и буржуазии. Дворжак был на стороне народа, простые люди были ему ближе, чем представители власти. Хотя открыто Дворжак нигде не выступал. Сметана – борец по натуре, он принимал активное участие в общественной жизни, а Дворжак нет.

В своем творчестве он охватил все жанры. Опера (10: «Русалка», «Армида», «Якобинец», «Хитрый крестьянин»), симфонические произведения (их около 40): 9 симфоний, 5 симфонических поэм, увертюры, 3 сольных концерта (для фортепиано, для скрипки и виолончели), рапсодии, танцы (2 цикла «Славянских танцев»).

Оратории, камерная музыка, кантаты, вокальная музыка.

Симфоническая музыка – главная область творчества. Глубокая по содержанию, мелодична, сочетает песенные интонации народной музыки и танцевальные ритмы. Непрограммные произведения в первый период творчества и программные симфонические поэмы во втором периоде творчества.

Возродил классические традиции, сонатную форму (но трактует ее свободно).

Конфликтная драматургия, драматический симфонизм.

Широко представлены все образные сферы: лирическая, драматическая, эпическая.

Пятая симфония – остро драматичная (связь с симфониями Брамса, Чайковского). Но в отличие от них в симфониях Дворжака сильнее выявлены героико-патриотические черты. Подзаголовок «Из Нового света». В ней отразились впечатления Дворжака от

природы, поэзии и музыки США. Особое внимание Дворжак уделял судьбе угнетенных народов США – негров и индейцев, на него произвели впечатления музыка негров – спиричуэлсы – духовные песни негров-рабов.

Однако Пятая симфония пронизана национальным характеров: чешскими интонациями, ритмами, хотя есть и обороты негритянской музыки, индейский фольклор. Но это произведения – чешское.

Главная идея – думы о родине, тоска по родному краю, героические порывы, мятежные чувства. В симфонии преобладают героико-драматические мотивы, борьба. Эти настроения запечатлены в лейтмотиве, который проходит через всю симфонию, воспринимается как призыв к борьбе. Эта тема зарождается еще в медленном вступлении первой части.

Норвежская музыкальная культура второй половины XIX века. Фортепианное творчество Э. Грига.

В XIX веке в зарубежной культуре выдвинулись северные скандинавские страны – Норвегия, Швеция, Дания. Наиболее яркий вклад в развитие музыкальной культуры внесла Норвегия. Норвежский народ, начиная с XVI века, находился в экономической зависимости от Дании, вплоть до XIX века, от Швеции (в XIX веке). Подавлялась национальная культура, национальный язык. В середине XIX века в Норвегии началось национально-освободительное патриотическое движение. Это время называют «периодом бурной весны» - расцветом норвежской культуры, которая проходила под знаком национального утверждения самосознания норвежцев.

Появляется норвежская грамматика и словарь (Ивар Осен), на основе которой была разработана профессиональная литература. До этого речь основывалась на манер светского датского языка. Появляются новые имена в области литературы, поэзии, музыки.

В области театра – драматурги Генрих Ибсен, Бьёрнсон, в поэзии – Генрик Вергеланд. В живописи – Тидеман. В музыке – Кьерульф (автор романсов), Нурдрок (автор гимна Норвегии), Свенсен (2 симфонии, рапсодии, камерные сочинения), Синдиг (опера, 3 симфонии), скрипач – Уле Булль («Северный Паганини»).

Вершина норвежской музыки – творчество Эдварда Грига (1843 – 1907) – композитора, пианиста, просветителя, общественного деятеля.

Своим творчеством Григ возвысило норвежскую музыку до вершин мировой классики. Творчество Грига пронизано темами, образами. Его творчество – утверждение национальных идей. В нем композитор воплощает картины народной жизни, суровую природу норвежского края, норвежскую фантастику, характерные особенности народно-песенного и инструментального фольклора.

Музыкальный язык Грига пропитан элементами, ритмами и интонациями норвежской музыки.

Норвежская музыка, к которой обращался Григ, представлена старинными жанрами периода язычества и средневековья. Это искусство скальдов – древних сказителей. Это лирико-эпические песни. Они отличаются декламационностью, речевыми оборотами. Характерна опора на тритон, обилие секундовых интонаций.

Другую группу старинных народных жанров составляют инструментальные наигрыши. Они были связаны с бытом пастухов в горной местности. Это песни-призывы. Для них характерны призывный характер, квартовые интонации, триольная ритмика, сложная орнаментика.

Следующая область норвежской музыки составляют трудовые песни. Изменчивость, вариантность построения, контрастность в них придают им балладный характер.

Песни-веснянки – призыв весны, характерно – острый ритм. Акценты, пунктирный ритм.

Издавна в Норвегии сложились танцы, которые исполнялись на норвежской скрипке – это скрипка с маленькой шейкой, выделяется дека и звук более металлический. Характерна концертная манера исполнения. Форшлаги, украшения, трели, морденты.

Халлинг – мужской сольный двухдольный танец. Для него характерна смена движений, в мелодии – скачки. Танец активный и передает молодецкую удаль.

Спрингданс (спрингар) – это прыжковый парный танец, размер трехдольный.

Гангар – танец-шествие, в умеренном темпе, трехдольный размер – 6/8, близок к маршу. Он обычно исполнялся на свадьбах.

В мелодическом отношении для норвежской музыки характерен плавный нисходящий ход к V ступени (от I). В ля-миноре: ля – соль-диез – ми.

Этот мелодический оборот распространен в народной музыке и в творчестве Грига. Он бывает секвенционным.

Распространенным является ход на кварту. Использование пентатоники, лидийский, дорийский лады.

Жанры творчества – важнейшая область фортепианной музыки (около 150 произведений, множество пьес, 70 из них содержится в 10 «Лирических тетрадях»), среди крупных произведений – соната, баллада в форме вариаций, пьесы для фортепиано в 4 руки.

Камерно-инструментальные произведения: 3 скрипичных сонаты, квартет.

Симфонические произведения – увертюра «Осенью», фортепианный концерт ля-минор, сюиты, оркестровые пьесы.

Театральная музыка – музыка к пьесе Ибсена «Пер Гюнт».

Хоровые произведения.

Финская музыкальная культура второй половины XIX века. Характеристика творчества Я. Сибелиуса.

Характеристика чешской музыкальной культуры второй половины XIX века

Истоки чешской музыкальной культуры уходят в прошлое, ее зарождение началось в начале X века. О музыке западных славян не сохранилось исторических сведений, но можно говорить об общности с песенной культурой южных и восточных славян. Родственными являются образы народных песен, связанные с жизнью и бытом простых крестьян и картины родной природы. Но героический эпос возникает в ней позднее. Героические песни появляются в Чехии в XV веке. Они были отголоском народного патриотического движения – гуситских войн. Религиозные по содержанию, героические по духу, гуситские песни являлись первыми образцами чешской песни.

Судьба чешской культуры складывалась сложно в связи с тяжелым политическим положением Чехии, ее борьба за удержание самостоятельность и независимость. Уже с XIII века немецкие рыцари начали захват территорий Чехии. Поэтому движение против немцев приобретает характер всенародный и демократический. Пять крестовых походов были отражены народной армией под предводительством национальных героев Яна Жижки и Прокопа Великого.

Но в 1526 году к власти пришел представитель австрийский Габсбургов Фердинанд, который нарушил слово сохранить независимость Чехии. Начался захват Чехи Австрией, Чехия включена в состав австрийской империи.

В XVII и XVIII веках уничтожаются следы самостоятельности Чехии. Единым государственным языком становится немецкий.

Тяжелый гнет вынуждает многих чешских музыкантов покинуть родину и обосноваться в странах Европы. Расцвет симфонизма XVIII века и создание симфонической школы в Мангейме, в Вене отмечены деятельностью чешских музыкантов. Например, семья Стамиц, Й. Бенда, Ян Ваньхаль, Мыслевечек, Дусик.

Но национальная культура продолжает существовать и развиваться в самой Чехии. Прага – один из музыкальных центров Европы.

Чешская народная музыка продолжает развиваться в XIX веке, но процесс становления национальной оперы и развития симфонической и камерной музыки замедлен.

С середины XIX века наступает новый этап культурного обновления страны. В центре внимания поэтов и писателей – показ порабощенного народа и раскрытие его богатого душевного мира, его борьба за национальную независимость и социальную свободу.

Решающим стал 1859 год, когда поколебались устои австрийской империи Габсбургов, потерпевших поражение с Италией и Францией. Народу Чехии дали некоторые демократические свободы, что способствовала более мощному подъему отечественной культуры.

В литературе – Ян Неруда, в живописи – Йозеф Манес, в музыке – Бедржих Сметана, Антонин Дворжак, Зденек Фибих.

Большое значение в чешской культуре имеет танцевальная музыка – полька, соуседка, матеник и др.

Необходимо было соединить воедино фольклорное, народно-бытовой начало и возвышенно-патетическое.

Основоположником чешской музыки стал **Бедржих Сметана** (1824 – 1884).

Его называют «чешский Глинка» - подобно русскому композитору он поднял чешскую музыку до уровня мировой музыкальной культуры. Композитор, пианист и дирижер, музыкально-общественный деятель.

Его творчество было подчинено одной идее – помочь музыкой чешскому народу в его борьбе за свободу и независимость, вселить в него веру в победу.

Композитор всегда находился в центре общественной жизни. Своим творчеством он способствовал расцвету всей культурной жизни своей страны.

Свое предназначение он осознал после революции 1848 года, а, начиная с 60-х годов, его деятельность развернулась в полной мере: он возглавляет, как дирижер, симфонические концерты в Праге, руководит оперным театром, выступает как пианист, пишет критические статьи.

В 50 лет Сметана оглох. Но не прекратил свое творчество, хотя с исполнительской деятельностью было покончено.

Главная тема творчества – родина, борьба за ее независимость, патриотические идеи.

Наивысшие достижения композитора связаны с областью оперной и симфонической музыкой.

Опера привлекла композитора тем, что именно этот жанр способен раскрыть актуальные, злободневные вопросы становления национальной культуры. Чтобы заявить о себе как о композиторе, основоположнике композиторской школы, необходимо сочинять в крупных жарах. Им создано 8 опер.

Главная черта опер Сметаны – воплощение образов простых людей из народа и героев, борющихся за свое счастье, независимость.

В операх композитор придерживался 2 направлений – героические и комические оперы. В героических операх действуют герои с исключительной судьбой в исключительных обстоятельствах, характерны исторические сюжеты, сюжеты из народных легенд.

В комических операх – главные герои – простые люди, сюжеты – современные, взятые из повседневной жизни, характерно множество бытовых сцен.

Однако все оперы индивидуальны по своему воплощению. Так, среди героических встречаются оперы, раскрывающие личную драму, в которой участвует народ («Брандербужцы в Чехии»), и трагедию, где все действие разворачивается вокруг одного главного героя («Далибор»), опера, представляющее эпическое сказание («Либуше»).

Комические оперы тоже разнообразны. Деревенский уклад жизни («Проданная невеста»), усадебная жизнь («Две вдовы»), быт горожан («Тайна»).

Есть и другие отличия. Например, в одних произведениях ярче подчеркнуты комические ситуации («Проданная невеста»), в других – лирические моменты («Поцелуй»).

Однако всем операм свойственна идея патриотизма, они воспевают лучшие качества чешского народа.

В области симфонической музыки («Ликующая увертюра», «Торжественная симфония», 9 симфонических поэм, в том числе симфонический цикл «Моя родина», состоящий из 6 симфонических поэм) композитор придерживался принципа программность. Он считал, что программность позволит композитору конкретизировать свой замысел и произведение будет правильно понять слушателями. Он считал, что именно программная музыка донесет до слушателей патриотические идеи. Однако он не строго придерживался избранной программы. Музыкальное развитие не всегда подчинено развитию сюжета. Пояснительный текст призван пробудить поэтическую фантазию слушателя, помочь понять замысел композитора.

Применяет принцип сквозного развития, традиции Листа (принцип поэмности). Однако он по-новому трактовал жанр симфонической поэмы. Реже использует сонатность, вариационные методы развития.

Отличие от Листа в том, что Сметана создает реалистические картины, а не романтические философские поэмы, как Лист.

Композитор писал музыку для хора, фортепиано, струнного квартета и др.

Симфоническое творчество А. Дворжака. Симфония №5 «Из Нового света» ми минор, (1893)

Дворжак (1841 – 1904) – младший современник Сметаны, его творчество получило мировую известность.

У этих композиторов много общих черт. Идеи патриотизма, любовь к родине. Музыкой прославляют свой народ, его подвиг и его веру.

Однако есть отличия. Они прежде всего обусловлены временем. Расцвет Сметаны приходится на 60 – 70-е годы, для Дворжака – 80 – 90-е годы.

На протяжении этих десятилетий в социальной и культурной жизни Чехии произошли значительные изменения. Страна по-прежнему находилась под властью Габсбургов. Но национальный гнет ослаб, и чешская музыкальная культура окрепла. Дворжаку было на кого опереться – достижения Сметаны. В целом, музыкальная жизнь Праги стали иной, развернулась концертная жизнь, стали появляться оперные постановки, на концертах исполнялись произведения чешских композиторов, функционировали музыкально-педагогические учреждения.

Однако общественная обстановка страны сильно усложнилась. Если национальный гнет ослаб, то социальный усилился. Крестьяне и пролетариат противостояли аристократам и буржуазии. Дворжак был на стороне народа, простые люди были ему ближе, чем представители власти. Хотя открыто Дворжак нигде не выступал. Сметана – борец по натуре, он принимал активное участие в общественной жизни, а Дворжак нет.

В своем творчестве он охватил все жанры. Опера (10: «Русалка», «Армида», «Якобинец», «Хитрый крестьянин»), симфонические произведения (их около 40): 9 симфоний, 5 симфонических поэм, увертюры, 3 сольных концерта (для фортепиано, для скрипки и виолончели), рапсодии, танцы (2 цикла «Славянских танцев»).

Оратории, камерная музыка, кантаты, вокальная музыка.

Симфоническая музыка – главная область творчества. Глубокая по содержанию, мелодична, сочетает песенные интонации народной музыки и танцевальные ритмы. Непрограммные произведения в первый период творчества и программные симфонические поэмы во втором периоде творчества.

Возродил классические традиции, сонатную форму (но трактует ее свободно).

Конфликтная драматургия, драматический симфонизм.

Широко представлены все образные сферы: лирическая, драматическая, эпическая.

Пятая симфония – остро драматичная (связь с симфониями Брамса, Чайковского). Но в отличие от них в симфониях Дворжака сильнее выявлены героико-патриотические черты. Подзаголовок «Из Нового света». В ней отразились впечатления Дворжака от природы, поэзии и музыки США. Особое внимание Дворжак уделял судьбе угнетенных народов США – негров и индейцев, на него произвели впечатления музыка негров – спиричуэлсы – духовные песни негров-рабов.

Однако Пятая симфония пронизана национальным характеров: чешскими интонациями, ритмами, хотя есть и обороты негритянской музыки, индейский фольклор. Но это произведения – чешское.

Главная идея – думы о родине, тоска по родному краю, героические порывы, мятежные чувства. В симфонии преобладают героико-драматические мотивы, борьба. Эти настроения запечатлены в лейтмотиве, который проходит через всю симфонию, воспринимается как призыв к борьбе. Эта тема зарождается еще в медленном вступлении первой части.

Норвежская музыкальная культура второй половины XIX века. Фортепианное творчество Э. Грига.

В XIX веке в зарубежной культуре выдвинулись северные скандинавские страны – Норвегия, Швеция, Дания. Наиболее яркий вклад в развитие музыкальной культуры внесла Норвегия. Норвежский народ, начиная с XVI века, находился в экономической зависимости от Дании, вплоть до XIX века, от Швеции (в XIX веке). Подавлялась национальная культура, национальный язык. В середине XIX века в Норвегии началось национально-освободительное патриотическое движение. Это время называют «периодом бурной весны» - расцветом норвежской культуры, которая проходила под знаком национального утверждения самосознания норвежцев.

Появляется норвежская грамматика и словарь (Ивар Осен), на основе которой была разработана профессиональная литература. До этого речь основывалась на манер светского датского языка. Появляются новые имена в области литературы, поэзии, музыки.

В области театра – драматурги Генрих Ибсен, Бьёрнсон, в поэзии – Генрик Вергеланд. В живописи – Тидеман. В музыке – Кьерульф (автор романсов), Нурдрок (автор гимна Норвегии), Свенсен (2 симфонии, рапсодии, камерные сочинения), Синдиг (опера, 3 симфонии), скрипач – Уле Булль («Северный Паганини»).

Вершина норвежской музыки – творчество Эдварда Грига (1843 – 1907) – композитора, пианиста, просветителя, общественного деятеля.

Своим творчеством Григ возвысило норвежскую музыку до вершин мировой классики. Творчество Грига пронизано темами, образами. Его творчество – утверждение национальных идей. В нем композитор воплощает картины народной жизни, суровую природу норвежского края, норвежскую фантастику, характерные особенности народно-песенного и инструментального фольклора.

Музыкальный язык Грига пропитан элементами, ритмами и интонациями норвежской музыки.

Норвежская музыка, к которой обращался Григ, представлена старинными жанрами периода язычества и средневековья. Это искусство скальдов – древних сказителей. Это лирико-эпические песни. Они отличаются декламационностью, речевыми оборотами. Характерна опора на тритон, обилие секундовых интонаций.

Другую группу старинных народных жанров составляют инструментальные наигрыши. Они были связаны с бытом пастухов в горной местности. Это песни-призывы. Для них характерны призывный характер, квартовые интонации, триольная ритмика, сложная орнаментика.

Следующая область норвежской музыки составляют трудовые песни. Изменчивость, вариантность построения, контрастность в них придают им балладный характер.

Песни-веснянки – призыв весны, характерно – острый ритм. Акценты, пунктирный ритм.

Издавна в Норвегии сложились танцы, которые исполнялись на норвежской скрипке – это скрипка с маленькой шейкой, выделяется дека и звук более металлический. Характерна концертная манера исполнения. Форшлаги, украшения, трели, морденты.

Халлинг – мужской сольный двухдольный танец. Для него характерна смена движений, в мелодии – скачки. Танец активный и передает молодецкую удаль.

Спрингданс (спрингар) – это прыжковый парный танец, размер трехдольный.

Гангар – танец-шествие, в умеренном темпе, трехдольный размер – 6/8, близок к маршу. Он обычно исполнялся на свадьбах.

В мелодическом отношении для норвежской музыки характерен плавный нисходящий ход к V ступени (от I). В ля-миноре6 ля – соль-диез – ми.

Этот мелодический оборот распространен в народной музыке и в творчестве Грига. Он бывает секвенционным.

Распространенным является ход на кварту. Использование пентатоники, лидийский, дорийский лады.

Жанры творчества – важнейшая область фортепианной музыки (около 150 произведений, множество пьес, 70 из них содержится в 10 «Лирических тетрадях»), среди крупных произведений – соната, баллада в форме вариаций, пьесы для фортепиано в 4 руки.

Камерно-инструментальные произведения: 3 скрипичных сонаты, квартет.

Симфонические произведения – увертюра «Осенью», фортепианный концерт ля-минор, сюиты, оркестровые пьесы.

Театральная музыка – музыка к пьесе Ибсена «Пер Гюнт».

Хоровые произведения.

Финская музыкальная культура второй половины XIX века. Характеристика творчества Я. Сибелиуса.

Характеристика музыкальной культуры рубежа XIX – XX веков

1. Основные черты эпохи.

Начальный этап развития музыки XX века совпадает с важной полосой мировой истории, завершившийся окончанием первой империалистической войны и революцией 1917 года. Это время утверждения империализма в государствах Европы и Америки, годы военных потрясений, классовых битв.

Музыкальная культура этого периода отражает обостряющиеся противоречия времени. В ней сказываются черты субъективизма, обостренной нервозности, неверия в гуманистические идеалы.

В эти годы продолжается деятельность Грига, Сибелиуса, Пуччини и Яначека.

Выдвигается группа музыкантов, представляющих новые художественные направления рубежа веков: Дебюсси, Равель, Барток, Фалья, Шимановский.

Типичными чертами эпохи становятся расизм и пренебрежение к «толпе», неверие в человека и воскрешение средневековых мистических концепций, культ страха и одиночества, безверия и аморальности.

В конце XIX начале XX веков в жизнь вошли величайшие завоевания технического прогресса: двигатель внутреннего сгорания, телефон и радио, кинематограф Л. Люмьера. В 1911 году – открытие Э. Резердорфа (теория атомного ядра). Некоторые из технических новинок (радио, кино, граммофон) открыли богатейшие возможности для массового распространения искусства, для расширения его социальной базы. Однако общественные пороки восприпятствовали этому. Так, кинематограф и граммофон с первых лет своего существования стали объектом коммерческой деятельности, массовыми распространителями третьеразрядной развлекательной культуры.

Социально-бытовые условия, в которых развивалась музыка, были различны. Придворно-феодальное музицирование, концертное предпринимательство, искусство модернистских салонов.

В Австро-Венгрии, Германии, России – еще существовали императорские театры, где по-прежнему господствовали личные вкусу особ царствующей фамилии. Вильгельм II и Николай II лично вмешивались в формирование оперного репертуара.

Р. Штраус и Г. Малер, занимавшие должности «генералмузикдиректоров», вынуждены были подчиняться. Примером может служить оперный театр в Байрейте.

Не прекращались попытки католической и полицейской властей регламентировать современный музыкальный репертуар. Так, церковь подвергла запрету оперу «Саломея» Р. Штрауса, мистерию «Мученичество св. Себастьяна» Дебюсси. Царская цензура в России запрещала исполнение «Тоски» Пуччини, «Золотого петушка» Римского-Корсакова.

Организация музыкальной жизни на рубеже XX века зависела от предпринимательства, меценатов. Крупнейшие композиторы испытывали материальную зависимость от своих богатых заказчиков или влиятельных издательских фирм. Достаточно напомнить о взаимоотношениях Скрябина с фирмой С. А. и Н. К. Кусевицких.

Сатирический вокальный цикл Р. Штрауса «Зеркало торгаша» (1918) направлен против унизительного для художников денежного гнета коммерсантов-нотоиздателей.

Музыканты начала XX века тяжело переживали подчиненность требованиям музыкального рынка или зависимость от богатых покровителей. Испытывали денежные затруднения, метались в поисках постоянного заработка Скрябин, Шенберг, Дебюсси, Стравинский.

Смертельно больной Малер нес непосильное бремя концертных обязательств перед американскими менеджерами, молодой Шенберг вынужден был дирижировать в кабаре, оркестровать низкопробные сочинения.

Ощущение непрочности, шаткости их социального положения, ненужности творчества во многом объясняет атмосферу одиночества, пессимизма.

2. Философия и эстетика эпохи.

1) Ряд течений в конце Х/Х века развивается под воздействием пессимистической философии Артура Шопенгауэра, рассматривавшего мир как порождение жесткой «мировой воли», против которой бессильна «Жалкая воля» к жизни отдельного человека. Отсюда поэтизация страданий, стремление создать особый замкнутый в себе художественный мир, далекий от объективной реальности. Идеи Шопенгауэра нашли продолжение в философских трудах Ницше, Бергсона.

2) Фридрих Ницше выдвинул – в противовес пассивному пессимизму Шопенгауэра – идею «воли к власти», присущей «расе господ». Он воспел героического «сверхчеловека», лишенного чувства сострадания и отбросившего понятия добра и зла. Его эстетика оправдывала творческий эгоцентризм, аристократическое избранничество, презрение к массе непосвященных.

3) Преклонение перед интуицией и внутренним созерцанием – в противовес научному познанию реального мира – характерно для философских трудов француза Анри Бергсона, немца Эдмунда Гуссерля, итальянца Бенедетто Кроче. Постижение действительности, согласно Бергсону, осуществимо только путем таинственного духовного прозрения художника. Внутренний мир человека – единственная реальность, доступная сфере искусств. Художественное воздействие музыки, приравнивается к гипнотическому внушению.

4) русский философ Владимир Соловьев провозгласил утопическую идею добра и красоты, которая, по его мнению, воплощена в символе «вечной женственности», которая должна спасти и возродить мир.

3. **Художественные течения.**

Их принято называть декадентскими: французский поэтический символизм, английский эстетизм (Оскар Уайльд), русский символизм.

Их объединяло разочарование в художественном наследии XIX века, сознательный отказ от реального отображения социальных противоречий жизни, стремление замкнуться в сфере сугубо личных ощущений. Это искусство пронизано мотивами пессимизма, безверия, аморализма, ожидания гибели мира. Происходит культ, обожествление собственного «Я».

Художественные крайности, присущие искусству поэтического декаданства: 1) пристальный интерес к уродливым, низменным, дисгармоничным явлениям жизни («Обманы, сумасшествие, позор, безумный ужас – все мне видеть сладко», - писал К. Д. Бальмонт).

2) Устремленность к свету, празднику, идеалу.

Композиторы этого периода тесно связаны с модернистской поэзией, драматургией, живописью. Хорошо известны факты личного общения и творческих контактов Скрябина с Бальмонтом, Р. Штрауса с Оскаром Уайльдом, Дебюсси с М. Метерлинком, Малларме, Арнольда Шенберга с Василией Кандинским (абстракционизм).

Даже некоторые композиторы классической школы, отвергавшие все новое в музыкальном языке, постепенно эволюционировали в своем эстетическом мышлении в

сторону образной исключительности. Например, А. К. Лядов: «Я «прозой жизни» так объелся, что хочу только необыкновенного…»

Римский-Корсаков, презиравший музыку Р. Штрауса и Дебюсси, как проявление музыкального упадка, охотно изучал произведения Ницше, Уайльда, Метерлинка, противопоставлял их реалистические традиции русским передвижникам и М. Горького.

4. Периодизация.

Первый этап – от начала 1890-х до конца 1900-х годов – характерно выдвижение новых музыкальных течений. Появляются новые направления: импрессионизм Дебюсси во Франции, Симфонизм Скрябина в России, оперный веризм Пуччини в Италии, новые тенденции в симфонической музыке Германии и Австрии (Р. Штраус, Малер).

Живут и классические традиции – Чайковский («пиковая дама» - 1890, симфония №6 – 1893), Верди («Фальстаф» - 1893), Дворжак («Из Нового света» - 1893), Танеев («Орестея» - 1894, симфония до минор – 1898), Римский-Корсаков («Китеж» - 1904, «Кащей бессмертный» - 18902), Рахманинов (фортепианный концерт №2 – 1901, «скупой рыцарь» - 1904), Глазунов (симфония №7 – 1902).

Второй период – с 1909 – 1917 – преодоление символистских, импрессионистских идей, появляются новые направления. «Предэкспрессионистские» - произведения Г. Малера, оперы Р. Штрауса, атональные произведения Шенберга.

Рождение в 1909 году нервно-экспрессивной «драмы крика» «Ожидание» и трех атональных пьес ор. 11 дало повод некоторым западным историкам объявить эту дату началом нового периода, пришедшего на смену тональному мышлению.

Конец 900-х годов был отмечен еще некоторыми важными событиями:

1907 – появление брошюры Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», предсказавшей коренное стилистическое перевооружение всей современной музыки.

1906 – 1910 – рождение первых экспрессионистических групп в изобразительном искусстве Германии и Австрии, первых кубистических полотен Пикассо.

1909 – начало русских балетных сезонов С. Дягилева в Париже.

1909 – 1910 – опубликование первых манифестов итальянского футуризма. Начало шумовых экспериментов музыкантов – футуристов – Б. Прателла, Л. Руссоло, Дж. Болла.

Трагическим символом завершения прошедшей эпохи была смерть двух выдающихся музыкантов – лидеров европейской музыки – Скрябина в 1915 году и Дебюсси в 1918 году.

5. Судьба музыкальных жанров.

В начале XX века менялась привычная жанровая иерархия, сложившаяся на протяжении XVIII – XIX веков.

1) Снизился интерес к большой многочастной симфонии;

2) отмечались первые черты кризиса европейской оперы;

3) более замкнутой, рафинированной, утонченной становилась область вокальной лирики. Она теряет связь с бытом.

Расцвета достигают:

1) жанр балета (Стравинский, Равель, Прокофьев, Барток, Фалья);
2) симфония-кантата (Малер, Танеев, Рахманинов);
3) жанровые синтезы.

В традиционных классических жанрах видели чрезмерную регламентированность, скованность профессиональными правилами. Преобладание чувственного, утонченно-эмоционального начала над логическим, философско-концепционным не влечет за собой интереса к симфонии и опере.

Французский импрессионизм. Творчество К. Дебюсси

Художественная жизнь Франции последней трети XIX века отличалась поразительной пестротой и контрастами. С одной стороны, появление реалистической оперы «Кармен» и целого ряда глубоких по замыслу, художественно значительных симфонических и камерных произведений Франка, Сен-Санса, Форе, Дебюсси. С другой – утвердившееся господство в музыкальной жизни Парижа таких учреждений, как парижская консерватория, Академия изящных искусств с их культом «академических» традиций.

Контраст составляют и распространившиеся демократические формы музыкальной жизни, такие как массовые певческие общества, деятельность парижских шансонье. Наряду с этим появилось новое крайне субъективное направление во французском искусстве – символизма, которое являлось «искусством для избранных».

В такой сложной обстановке родилось одно из самых интересных, ярких направлений во французском искусстве второй половины XIX века – импрессионизм.

Импрессионизм впервые возник во французской живописи, когда группа художников выступила со своими оригинальными картинами на парижских выставках 70-х годов XIX века. Вспомним этих художников: К. Моне, К. Писсаро, А. Сислей, Э. Дега, О. Ренуар. Их объединяла на первых порах ненависть к официальному «академическому» искусству, чуждому жизни современной Франции, лишенному настоящей человечности и непосредственного восприятия окружающего. «Академисты» отличались исключительным пристрастием к эстетическим нормам античного искусства, к мифологическим и библейским сюжетам.

1) Импрессионисты вышли из мастерских на пленэр и стали писать с натуры.

2)Научились воспроизводить мгновенное впечатление от того или иного явления.

3)Обратили своё внимание на современника, на будни человеческой жизни.

Их искусство резко отличалось от приглаженных и безликих работ тогдашних живописцев-академистов: импрессионисты вышли из стен мастерских на вольный воздух, научились воспроизводить мгновенное впечатление (само французское слово impressio означает – впечатление). Итак, впервые они научились воспроизводить игру живых красок природы, сверканье солнечных лучей, разноцветные блики на подвижной речной глади, пестроту праздничной толпы.

---- Почему же, внимательно посмотрев картины, можно прийти к выводу, что здесь изображено мимолетное впечатление, неуловимое движение? Видимо все дело в технике написания этих полотен. Техника легких, летящих, скользящих мазков.

Живописцы применяли особую технику беглых пятен-мазков, которые вблизи казались беспорядочными, а на расстоянии рождали реальное ощущение живой игры красок, причудливых переливов света.

Позднее, в 80 – 90-е годы, идеи импрессионизма и его творческие приемы нашли свое выражение в поэзии (Поль Верлен, Пьер Бодлер) и музыке.

1) Музыканты позаимствовали у художников темы, образы для своих произведений: **состояния природы**, портреты современников, будничную жизнь, жанровые зарисовки.

2) В своих произведениях композиторы, как и художники, стремились запечатлеть мимолетные, зачастую трудно уловимые настроения, впечатления от какого-либо явления.

3) В обиход музыкантов входят определения: звуковая краска, инструментальный колорит, гармонические пятна, тембровая палитра. В связи с этим, большое значение в музыкальных произведениях стала играть гармония: красочные аккорды, созвучия, динамика, фактура.

Первым из композиторов откликнулся на новое направление **Клод Дебюсси,** увлекший за собой Мориса Равеля, испанца Альбениса, поляка Шимановского и Игоря Стравинского.

Первые творческие опыты Дебюсси и Равеля встретили недоброжелательное отношение со стороны руководства консерватории. Им пришлось пробивать дорогу в искусстве в одиночестве, у них почт не было единомышленников и соратников.

Большинство произведений Дебюсси (1862 - 1918) программны. Произведение называется программным, если она имеет определенное название, основано на литературном источнике, имеет сюжет, литературное предисловие или эпиграф.

Названия многих его произведений звучат как поэзия: "Девушка с волосами цвета льна", "Что видел западный ветер", "Звуки и запахи реют в вечернем воздухе".

Содержание творчества. Наиболее широко в творчестве Дебюсси представлены картины природы. "Лунный свет" из "Бергамасской сюиты".

Красочная гармония, фактура, динамика. Мелодия, как средство выразительности, уходит на второй план.

Ребята, вспомните еще одно произведение другого композитора, также связанное с картиной лунной ночи. Бетховен. Соната №14 "Лунная".

Хотя это произведение назвал не сам Бетховен, оно прочно закрепилось за ним и многие любители музыки знают это произведение именно под этим названием.

Вы услышали 2 произведения со схожим названием. Однако похожи ли они по своему музыкальному воплощению, по характеру и настроению? В чем сходство, различие?

В произведении Дебюсси: пейзаж, со всеми нюансами, тонкими штрихами.

В произведении Бетховена: На фоне лунной ночи - глубокое размышление о чем-то серьезном, значительном, быть может, воспоминание о только что пережитом или думы о будущем. В нем чувствуется драматизм.

Образам природы Дебюсси посвятил немало оркестровых произведений: это Ноктюрн "Облака", сюита для оркестра "Море", состоящая из 3-х частей: "На море от зари до полудня", "Игра волн", **"Разговор ветра с морем"**).

Образы моря всегда привлекали к себе композиторов различных направлений и национальных школ. Вспомним их: Мендельсон, Вагнер, Римский-Корсаков: "Садко", "Шехерезада", "Сказка о царе Салтане". В отличие от Римского Корсакова, Дебюсси ставит в своем сочинении не сюжетные, а колористические задачи. Он стремится передать средствами музыка смену красок на море в разное время дня, различные состояния моря – спокойное, взволнованное, бурное. Если море Римского-Корсакова можно сравнивать с картинами Айвазовского, то музыку Дебюсси можно "услышать" с полотен художников-импрессионистов.

---Каким же море предстает в 3-ей части оркестровой сюиты "Море"?

Из неподвижной, застывшей картины спокойного моря, развертывается картина бури.

---Какие музыкальные средства помогают в создании этой картины? Сначала слышны краткие мотивы, которые проходят в виде диалога у низких струнных и двух гобоев. Затем подключаются другие инструменты. Тембровое развитие.

Таким образом, композитор пытался передать образ моря в движении, изменении.

Безусловно, главной темой творчества Дебюсси была природа. Одновременно с этим в каждом произведении живет и сложная гамма настроений, чувств, душевных переживаний.

Наиболее ярко это отразилось в произведениях, где композитор рисует **портрет** того или иного героя. Дебюсси в облике изображаемого человека интересуют те наиболее характерные свойства его натуры и черты внешности, которые проявляются очень

заметно и дают сделать мгновенный набросок. Среди таких произведений прелюдия для фортепиано **"Девушка с волосами цвета льна".**

---Как вы считаете, производит ли эта прелюдия впечатление законченного парадного портрета или рисунка, сделанного по воспоминаниям о когда-то увиденном человеке или навеянного образом, возникшем в фантазии автора? Почему?

Ощущение зыбкости, расплывчатости. Почему возникает такое ощущение? Красочная гармония, размытые созвучия, pp, тихая спокойная, мягкая, лирическая мелодия.

---Чем же привлекает нас этот образ "Девушки"? Женственный, грациозный, обаятельный, хрупкий.

Подобно художникам-импрессионистам Дебюсси волновала тема будничной жизни современников. Поэтому в его творчестве есть немало жанровых сцен, где композитор "рисует" будни. Одним из самых ярких таких картин композитор создает во второй части "Ноктюрнов" для оркестра – "Празднества".

Это – "движение, пляшущий ритм атмосферы со взрывами внезапного света… - писал автор музыки. – Это праздник, смешение музыки со светящейся пылью…"

---Какой пейзаж художника-импрессиониста с его расплывчатыми бликами разноцветной толпы, напоминает эта музыка?

--- Что способствует созданию ощущению праздничности?
Энергичный ритм, танцевальность, стремительность, быстрая смена музыкальных тем.

---Ритм какого танца здесь ощущается? Тарантелы.

Как чуткий музыкант, откликающийся на все новые веяния времени, Дебюсси вносил в свои произведения острые джазовые ритмы и прихотливую мелодию.

В фортепианной сюите "Детский уголок" есть замечательная, яркая пьеса "Кукольный кэк–уок". Это блестящее и явно ироническое подражание звучанию ранних джаз-бандов.

В переводе означает – "шествие с пирогом". Этот танец был распространен в среде северно-американских негров. А позже стал связан с традицией награждать пирогом победителей танцев.

Жанры творчества.

Фортепианная музыка. Эта область занимает в творчестве Дебюсси важнейшее место. Будучи первоклассным пианистом, Дебюсси обращается к фортепианным произведением на протяжении всей жизни. Фортепианные циклы: «Бергамасская сюита», «Маленькая сюита», «Детский уголок», цикл из 24 прелюдий, «Эстампы», «Образы».

Его фортепианные произведения представляют собой миниатюры, каждая из которых запечатлела одно состояние, одно впечатление, один образ. Дебюсси сохранил стройность и цельность композиций. Он избегает расплывчатости формы, его формы имеют четкое деление на внутренние разделы при помощи цезур, фермат, остановок в движении.

Дебюсси стал создателем нового фортепианного стиля, заключающего в себе многоплановость фактуры, мелодию, скрытую в гармоническом фоне, сложный ладогармонический язык, основанный на неожиданных сменах весьма далеких тональностей, на частом употреблении неразрешенных созвучий, особенно прихотливую и изменчивую ритмику.

Композитор создает новые приемы фортепианной техники, основанные на сложных комбинациях аккордов и октав, гаммообразных и арпеджированных пассажей, попеременного чередования рук. Для многих сочинений Дебюсси характерна

неожиданная перемена фактуры, вызванная сменой образов или их красочных оттенков. Нередко Дебюсси использует одновременное звучание крайних регистров фортепиано без заполнения середины. Это создает эффект объемности и позволяет сохранить прозрачность фактуры.

Стиль фортепианных произведений неотделим от исполнительской манеры Дебюсси. Это камерный стиль. Сочинения Дебюсси отличаются особо тонкой и сложной педализацией (с широким применением полупедали). Они отличаются тонкой нюансировкой и градацией динамических оттенков. Во многих произведениях можно найти огромное количество авторских указаний для исполнителей, раскрывающих образную сторону исполнения («как нежная и грустная жалоба», «вспыльчиво», «нервозно и с юмором»). Подобные указания можно найти в песнях Мусоргского, где они также помогают исполнителю в раскрытии замысла произведения.

Симфоническое творчество. Симфонические произведения: Симфония №1, симфоническая ода «Зулейма», симфоническая сюита «Весна», симфоническая кантата с хором «Дева-избранница», прелюд «Послеполуденный отдых Фавна» по поэме С. Малларме (1892), «Ноктюрны» (1897 – 1899), три симфонических эскиза «Море» (1903 – 1905) и «Образы» для симфонического оркестра (1909).

Симфонический метод Дебюсси прямо противоположен методу Бетховена, его масштабности форм, резкой контрастности образов, из напряженному развитию.

Романтических симфонизм Листа и Берлиоза оказал влияние на Дебюсси отдельными чертами (программность, некоторые красочные приемы гармонизации и оркестровки). Принцип программности Дебюсси (стремление воплотить лишь общую поэтическую идею, сформулированную в названии, а не сюжетный замысел) ближе к Листу, чем к Берлиозу. Но Дебюсси была чужда идейно-образная сфера программных симфонических произведений Берлиоза и Листа. Ему оказались близкими темброво-колористические находки Балакирева и ясность и живописность стиля Римского-Корсакова.

Дебюсси отказался в своем творчестве от жанра циклической симфонии, от программной симфонии. Ему была чужда сонатность как метод музыкальной драматургии. Для воплощения характерных живописно-поэтических тем Дебюсси был гораздо ближе жанр сюиты с относительной свободной композицией цикла и отдельных частей.

Характерный принцип развития – вариационость – тембровое, фактурное, динамическое варьирование.

Оркестровый стиль Дебюсси отличается особо ярким своеобразием. Каждый музыкальный образ Дебюсси рождается сразу в определенном оркестровом воплощении. Более того, логика оркестрового развития часто преобладает над логикой мелодического развития. В партитурах Дебюсси преобладают «чистые» тембры. Группы оркестра смешиваются редко. Центральное место в партитурах занимают деревянные инструменты в силу яркой характерности тембров. Арфа играет в партитурах Дебюсси значительную роль, т. к. придает прозрачность, ощущение воздуха.

Опера «Пеллеас и Мелизанда». По одноименной драме бельгийского писателя-символиста Мориса Метерлинка. В этом сочинении мало внешнего действия, место и время его почти не меняются. Все внимание автора сосредоточено на передаче тончайших психологических нюансов в переживаниях героев: Голо, его жены Мелизанды, брата Голо Пеллеаса. Сюжет этого произведения привлек Дебюсси, по его словам, тем, что в нем «действующие лица не рассуждают, а претерпевают жизнь и

судьбу». Обилие подтекста, мыслей как бы «про себя» давало возможность композитору осуществить свой девиз: «Музыка начинается там, где слово бессильно».

Стилевая новизна оперы заключается в том, что она написана на прозаический текст («Женитьба» Мусоргского). Вокальные партии оперы заключают в себе тонкие оттенки и нюансы разговорной французской речи. Мелодическое развитие оперы представляет собой выразительную напевную декламацию. В момент наивысшего напряжения действия Дебюсси остается верен своему принципу – максимальной сдержанности и полному отсутствию внешнего проявления чувства. Так, сцена признания Пеллеаса Мелизанде в любви исполняется как бы «полушепотом». В таком же плане решена и сцена смерти Мелизанды.

До оперы «Пеллеас и Мелизанла» композитор работал над оперой «Родриго и Химена» по трагедии Корнеля «Сид». Работа не завершена. После постановки «Пеллеаса» обращается к написанию опер на сказочные сюжеты Эдгара По – «Гибель дома Эшеров» и «Черт на колокольне». Работа не завершена.

Особенности стиля Дебюсси.

1. Показ мгновенного состояния, изменчивости, первого впечатления, мимолетности, попытка нарисовать движение.
2. В муз. языке – подобно живописцам на первом месте – красочность, колористичность. Это красочная гармония, красочные тембры, фактура, динамика. Значение мелодии как главного выразительного средства ослабляется.

   Вопрос: Как вписывается творчество Дебюсси с его импрессионистической направленностью в общую картину эпохи? Что свойственно произведениям Дебюсси: ощущение безнадежности, страха, тревоги или стремление к свету, любование окружающим миром?

   Творчество Дебюсси отличает полное отсутствие болезненной утонченности. Смакования ужасного и уродливого. Искусство Дебюсси воспевает мир естественных человеческих переживаний, чаще передает радостное ощущение жизни. Оно по-настоящему оптимистично.

Закончить сегодняшнее занятие мне хочется словами французского писателя Жана Кокто:

"Дебюсси существовал до Дебюсси. Это – архитектура, которая, отражаясь, колышится в воде; облака, которые нагромождаются и распадаются; засыпающие ветви, дождь на листьях; сливы, которые падают, разбиваются и истекают золотом. Но все это бормотало, лепетало, не могло обрести человеческого голоса, чтобы высказаться. Тысяча неуловимых чудес природы нашли, наконец, того, кто смог их выразить".

Творчество М. Равеля (1875 – 1937)

Творчество Равеля представляет собой одно из самых ярких и самобытных явлений во французском музыкальном искусстве.

Морис Равель вошел в историю западноевропейской музыки как продолжатель традиций Дебюсси. Но весь творческий путь Равеля обнаруживает не подчинение импрессионистской эстетике, а скорее процесс постепенного освобождения из-под ее влияния. Отход от преувеличенного чувства колорита.

Равель опирается на классические традиции. Он изучал традиционную полифоническую и гармоническую технику, а уже затем экспериментировал. Любовь к музыкальному искусству и литературе классической эпохи сохранилась у Равеля на всю жизнь. Она проявилась не только в выборе сюжетов и названиях его произведений, в

использовании старинных музыкальных жанров (менуэта, токкаты, паваны), обращении к жанру сонаты, но и в стремлении сохранить ясность мироощущения, свойственную произведениям классиков, пропорциональность и внутреннее единство крупной композиции, в тяготении к сонатной форме.

Однако Равель никогда не стремился к стилизации. Обращаясь к любому традиционному музыкальному жанру, он подчинял его новому содержанию. Привязанность к античным сюжетам, классическим музыкальным традициям сочетается у Равеля с яркой национальной основой творчества (французской и испанской), со стремлением раскрыть в ряде произведений психологически углубленные темы, с тонким чувством колорита и краски в музыке.

Этот сплав традиций и новаторства дол ряд выдающихся произведений в самых различных жанрах – симфонической музыке, опере, балете, фортепианной, вокальной и камерной инструментальной музыке.

Темы. Образы творчества.

1) испанская тема – «Хабанера» для двух фортепиано – тонкая передача жанровых и стилистических особенностей испанского фольклора. «Испанская рапсодия» (1907). Опера «Испанский час». «Мадагаскарские песни».
2) античная тема – «Античный менуэт».
3) Скорбь – «Павана на смерть инфанты»
4) Пейзаж – «Игра воды» для фортепиано, «Отражения», сюита «Призраки ночи», вокальный цикл «Естественные истории».
5) Сказочная тема - Балет «Сон Флорины», сюита для фортепиано в 4 руки «Моя мать – гусыня», опера «Дитя и чудеса».
6) Восточная тема – вокально-симфоническая поэма «Шехерезада».

Жанры творчества.

Фортепианные произведения.

«Античный менуэт», «Хабанера» для двух фортепиано, «Павана на смерть инфанты» «Игра воды» для фортепиано, «Отражения», сюита «Призраки ночи», сюита для фортепиано в 4 руки «Моя мать – гусыня», цикл фортепианных пьес «Гробница Куперена»

Симфонические произведения:

«Испанская рапсодия» для симфонического оркестра, «Болеро», Концерты для фортепиано с оркестром.

«Болеро» явилось своеобразным итогом творчества Равеля. Оно было создано в 1928 году по заказу известной балерины Иды Рубинштейн. Равель должен был сделать для нее в качестве хореографического номера переложение цикла фортепианных пьес «Иберия» испанского композитора Исаака Альбениса. Композитор отказался инструментовать чужое сочинение. Но возникшая в связи с этим заказам мысль о создании на основе оригинальной темы в духе популярного испанского танца привела к сочинению «Болеро».

Популярность «Болеро» как симфонического произведения объясняется ярко национальной испанской природой его единственной темы, динамикой ее развития, богатством, блеском оркестровки.

Образно-смысловое содержание «Болеро» выходит за рамки танца как прикладного музыкального жанра. Хотя это сочинение и не имеет литературной программы, художественный замысел его ясен и конкретен, что позволяет говорить даже о сюжетности. В кажущейся «механистичности» движения, вызванной многократным

повтором почти неизменной темы в одном и том же темпе, постепенно раскрывается из медленного, несколько томного вначале танца образ грандиозного массового танца-шествия, в котором участвуют тысячи людей.

В «Болеро» сказались некоторые стилистические черты прежних сочинений Равеля: особый интерес к испанскому фольклору, его образной сфере и всему арсеналу средств выразительности. Удивительно тонкое и красочное использование оркестра, стремление выявить оркестровыми средствами выразительные возможности темы.

Вместе с тем принципиально новыми в сочинении являются метод и принципы симфонического развития. Это грандиозные симфонические вариации на одну тему. В каждой из 18 вариаций почти целиком сохраняются ее мелодический и ритмический рисунок, ладогармоническое наполнение и темп. Пользуясь почти исключительно лишь средствами оркестрового, динамического и фактурного развития, Равель достигает колоссальной напряженности в развертывании основного образа.

«Болеро» является примером удивительного цельного и последовательного воплощения драматургического замысла. Развитие его единственного образа построено по принципу сплошного нарастания с кульминацией в конце произведения.

Музыкально-театральные произведения.

Оперы: «Испанский час» (1907) на сюжет одноименной комедии Франка Ноэна. В основе лежит бытовой комический сюжет. Большой интерес представляла для композитора возможность передать средствами музыки своеобразный игрушечный, но полный очарования мир часов.

Сюжет оперы довольно традиционен. Действие происходит в испанском городе Толедо в XVIII веке. Любовные приключения юной Консепсион – жены старого часовщика – приводят к тому, что она случайно назначает у себя дома свидание одновременно двум своим возлюбленным. Они долго прячутся друг от друга в футлярах от стенных часов, которые вынужден перетаскивать с места на место силач Рамиро – погонщик мулов. Стремясь избежать разоблачения со стороны вернувшегося мужа, неудачливые влюбленные вынуждены купить у него те самые часы с футлярами, в которых они прятались.

Опера-балет «Дитя и чудеса» (1925) – в основе сюжет французской писательницы Анри Колет. Равель заинтересовался необычайностью комических ситуаций, возможностью показать мир глазами ребенка, одушевляющего вещи.

Перед Равелем открылись огромные перспективы в воплощении вокальными и оркестровыми средствами мира сказки и игрушек. Композитор проявил остроумие и изобретательность в поисках характерных инструментальных тембров для музыкальных характеристик кресла (контрфагот), растрепанной книги (арфа с тромбоном), порыва ветра (элиофон). Для того, чтобы придать особую комичность происходящему на сцене, в некоторые эпизоды (дуэт чайника и чашечки) Равель вводит ритмы современного модного танца фокстрота.

Композитор находит для каждого действующего лица свой круг выразительных интонаций.

Балеты: «Дафнис и Хлоя» (1912), «Аделаида» - в основе «Благородных и сентиментальных вальсов» (1912), «Сон Флорины» (1912) – на основе фортепианного цикла «Моя мать – гусыня».

Лучший из балетов – «Дафнис и Хлоя» - написан на сюжет древнегреческого мифа о пастухе Дафнисе и его возлюбленной Хлое, которую похищают пираты в разгар праздника. Бог плодородия Пан освобождает ее в момент вакханалии, и балет

заканчивается гимном, которым радостные пастухи и пастушки восхваляют Пана. Радостный, светлый тон музыки балета воспринимается как гимн жизни и природе. Балету свойствен красочный, живописный гармонический язык, но при этом рельефный мелодический рисунок и ясный тональный план. Строгая логика симфонического развития в балете дала полное право самому композитору назвать его «хореографической симфонией».

Интересно в этом смысле сопоставить два эпизода из третьей картины балета – «Восход солнца», в котором изображаются спящий Дафнис, еле слышимое журчание ручейков, стекающих со скал, и общий праздник в конце балета, на котором пастухи и пастушки славят бога Пана.

Тончайшая музыкальная живописность первого из этих эпизодов, ощущение полной тишины, застывшего воздуха перед восходом солнца передано в оркестре хроматической мелодией у виолончелей и контрабасов с сурдинами и мелодия альтов на фоне пассажей у флейт, еле слышимыми на пианиссимо, и глиссандо арф. Начало дня возвещают птицы (форшлаги у флейты пикколо и флажолеты скрипок).

Совершенно другими средствами передана картина общего праздника в конце балета – стихией танцевальных ритмов, стремительным восходящим и нисходящим движением гамм у деревянных духовых инструментов в самом высоком регистре, глиссандо струнных и арф, введением смешанного хора, поющего с закрытым ртом, участием большого количества ударных инструментов, включая тарелки, треугольник, большой и малый барабаны, колокольчики, кастаньеты, и заключительным тремоло на огромном крещендо всего оркестра.

Камерные вокальные произведения.

«Баллада о королеве, умершей от любви» для голоса и фортепиано, три арии для голоса с оркестром «Шехерезада», три поэмы на слова Стефана Малларме, 4 песни для голоса с фортепиано: испанская, французская, итальянская, еврейская. Вокальный цикл «Естественные истории».

Австрийская музыкальная культура XX века

Во второй половине XIX века – начале XX века Вена продолжала оставаться одним из крупнейших культурных центров Европы. Расцвет литературы, театральной и музыкальной жизни происходил в Вене. В Вене получили развитие импрессионизм, символизм.

Возникает новое направление – экспрессионизм.

Экспрессионизм – (от латинского «expressio» - «выражение»). Это направление зародилось в литературе и живописи Германии и Австрии в первом десятилетии XX века. Предшественником литературного экспрессионизма отчасти является Ф. Достоевский. Наиболее ранние образцы экспрессионистской литературы (Ф. Кафка), оказавшие влияние на писателей следующих поколений, в том числе – на Б. Брехта, принадлежит Ф. Ведекинду. В театре экспрессионизма появилась так называемая «драма крика». Эмоциональное состояние выдвигается на первый план. В изобразительном искусстве экспрессионизм сложился в творчестве художников дрезденского объединения «Мост» (1905 – 1913) и мюнхенского «Синий всадник» (1911 – 1914). Суть экспрессионизма отчасти заключается в доведенном до крайнего предела преувеличении мрачных сторон жизни – как невыносимых условий существования в обществе социальной несправедливости, так и скрытых животных инстинктов в самом человеке.

Главный смысл этого стиля – предельно острое выражение (то есть экспрессия) субъективных эмоций одинокой личности. Одиночество это настолько велико, что герой как бы лишается всяких социальных связей и примет вплоть до того, что о нем ничего неизвестно: кто он и откуда. Круг эмоций также специфичен: господство настроений подавленности, тоски, отчаяния, страха, крайнего ужаса.

Накануне Первой мировой войны молодежь приветствовала новое направление, видя в нем некое революционное начало. Деятелей культуры привлекала гуманистическая направленность экспрессионизма, внимание к страданиям «маленького человека». Наиболее последовательное выражение данный стиль нашел в творчестве А. Шенберга и А. Берга. Черты экспрессионизма можно обнаружить в творчестве Г. Малера.

В основе музыкального экспрессионизма – речевая интонация, господство которой очевидно даже в инструментальных композициях. От возбужденного вопля до бессильного шепота. Отсюда и свойство мелодики. Она теряет свою протяжность, распевность, насыщается диссонансными «невокальными» ходами, резкими скачками. Мелодическая линия представляет собой цепь кратких мотивов, вытесняющих друг друга, неустойчивая, незавершенная. Непрерывность, текучесть преобладают над расчлененностью. Это речь человека, лишившегося опоры, мятущегося и беспокойного.

Атональность. В творчестве Шенберга и Веберна формируется двенадцатитоновая организация, заменившая традиционную мажоро-минорную систему. Все 12 звуков равноправны. Отсутствует функциональность. Диссонантное созвучие может стать устоем.

Ритм – нерегулярный, синкопы, акценты, неквадратные фразы.

Нетрадиционный состав оркестра и трактовка тембров.

Характеристика творчества Густава Малера (1860 – 1911)

Композитор - философ. Его творчество - поиск философской истины. Философские проблемы. Композитор-симфонист. Второй по значению жанр в творчестве Малера – песня.

Жанры творчества: 10 симфоний и «Песнь о земле», вокальная музыка: «Песни странствующего подмастерья» (тексты Малера), «Волшебный рог мальчика», «Песни об умерших детях» (стихи Рюккерта), «7 песен из последних лет» (5 из них на стихи Рюккерта).

Малер – представитель позднего романтизма, его творчество является предтечей нового направления в музыке – экспрессионизма.

Малер ярко воплотил романтические идеи, темы:

- Раскрыл тему трагического разлада между художником и миром,
- Борьба с обывательщиной,
- Воспел романтические идеалы: гармонии человека и природы, религиозной веры;
- Однако, нет темы любви (очень мало),
- В духе романтизма поэтизировал народную жизнь, хотя есть и насмешка – «Карнавал»,
- образы самоиронии, ирония над собой (Малер – чудак, который знает все, но над ним смеются. Подобно Дон-Кихоту, князю Мышкину. Человек со множеством иллюзий).

Черты экспрессионизма:

- Малер раскрывает собственное видение мира,
- выражение состояния крайнего напряжения, боли (мотив боли – малая нона вверх – в симфонии №5),

- музыкальный язык – опора на речевые интонации, возгласы, крик. Порой хаотичная фактура, перебивание тем. Музыкальное изложение подобно потоку сознания. У него нет симметричных форм, традиционных приемов развития. (Например, симфония №5, первая часть, разработка – эпизод).

Музыкальный язык. В основе музыкального языка – бытовые жанры. Черты песни, марша, танцевальных жанров.

Через бытовые жанры раскрываются сложные философские проблемы. Они во всех этапах музыкальной формы. Это особенность Малера. Он не считал, что бытовые жанры упрощают мысль.

Характерно взаимодействие симфонии и песни. Взаимовлияние. Песня влияет на тематизм симфонии, ее форму. Симфония тоже влияет на песенные жанры – создание песен для голоса с оркестром.

Малер – композитор стилистически не ровный. Он использует приемы разных стилей. Его обвиняли в эклектизме и даже в вульгарности (гротеск в симфонии №1). Стилизация классической музыки, романтической музыки, предвосхищение экспрессионизма, включение музыкально-банального (музыка улиц).

Характеристика симфонического творчества.

Малер работал в 2 жанрах – симфония и песня. Проблема творчества: взаимовлияние этих жанров.

Симфония у Малера получает своеобразное толкование. Много необычного:

Количество частей,

Может быть текст,

Иного тем в сонатном аллегро (до 20 тем в симфонии №8, №1),

Переход тем из одной части в другую,

Переход тем из одной симфонии в другую.

Симфонии Малера – это симфонии финалов. Финал – зерно симфонии – главная идея.

Для Малера – симфония – это проповедь, оригинальность симфоний Малера идет от этого понимания. То есть симфония – это больше, чем музыкальное произведение.

Это нравственное воздействие на людей, пытается открыть глаза людей на некие философские истины, раскрывает путь поиска истины.

Например, жизнь и смерть, бессмертие.

Сам Малер назвал свои симфонии: автобиографии духовных исканий (в молодые годы метался – стать философом или композитором. Малер раскрылся как философ через музыку). Малер философски осмыслил мир через жанр симфонии!

Традиции

Малер продолжает традиции Бетховена - создает философские симфонии-драмы.

Малера сравнивают с Шубертом. Малер пытается облачить свои произведения в демократическую музыкальную форму. Песенный симфонизм.

Идеи мессианства. Влияние Скрябина. Через искусство человечество может избавиться от всех пороков.

Периодизация симфонического творчества

Первые четыре симфонии – первая тетралогия (иногда рассматривают так: первая симфонии – это пролог, а вторая, третья и четвертая – трилогия).

Симфонии №5, 6, 7- вторая трилогия,

№8 – генеральная кульминация,

«Песнь о земле» и симфония №9, 10 – эпилог.

Симфония №1 – тема гармонии человека и природы, ее нарушение и через различные коллизии и борьбу вновь обретение гармонии. Мысль – обретение покоя в сельской жизни.

Симфония №2 – «я хороню героя из первой симфонии» (Малер).

Первая часть – поминовение героя (он погиб), появляется мысль о воскресении. Это идеал христианской веры, вера в загробную жизнь.

Симфонии №3, 4, - своеобразные арки. №3 – арка с №1, №4 – арка с №2.

№3 – идеи пантеизма, осмысливает идею гармонии человека и природы. Идеи одушевления природы – что рассказывают цветы, камни, деревья, звери, затем человека, а затем что расскажет мне Бог.

Программой симфонии является философский трактат.

Симфонии №4 – возврат к идее утверждения христианской веры глазами ребенка.

Использует текст песни «Мы вкушаем небесные радости» из цикла Малера «Волшебный рог мальчика».

Первая часть – написана в духе раннего Моцарта, стилизация. Моцарт – символ детства.

Симфонии №5,6 ,7 – вторая трилогия. Но здесь нет текста, это инструментальные произведения.

На первый план выходит личное «Я» Малера. Раскрытие собственных мечтаний.

Здесь нет цитат из ранних вокальных циклов. Здесь темы из позднего цикла «Песни об умерших детях».

№5 – в финале – крах мира, а затем утверждение созидательности. Много цитат – тема из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. Форма двойной фуги (проявилось мастерство Малера).

№6 – трагический финал – всё гибнет, разочарование во всем.

№7 – это арка к симфонии №5. попытка возрождение классических форм.

№8 – генеральная кульминация. «Симфония тысячи участников». 2 солиста, 2 хора.

В симфонии 2 части – они объединяют 2 истины первой тетралогии. Первая часть – религиозные тексты, утверждение христианской веры.

Вторая часть – тексты Гете из «Фауста», утверждение истины в вечном стремлении к совершенству.

№9, 10 и «Песнь о земле» - эпилог.

«Песнь о земле» - путь к камерности. Использует тексты китайских поэтов средневековья. Идея пантеизма.

№9, 10 – та же идея пантеизма.

Особенности симфонизма Малера были по-разному оценены. Некоторые считают, что это закат симфонизма, другие – что это новый виток симфонизма.

Существует мнение, что музыкальные формы Малера развиваются по законам литературной формы. В основе форма философского трактата, романа. У Малера музыкальная тема является носителем философской идеи. Форма построена таким образом, что происходит поиск темы-истины, ее становление и утверждение в финале.

Принципы развития – литературного жанра и театрального произведения (театральные эффекты, явления тем, вторжение темы).

Процессуальность – истина раскрывается в процессе поиска – процесс становления темы.

Нововенская школа. Характеристика творчества А. Шёнберга. Принципы серийной техники.

Нововенская школа – Арнольд Шенберг, Антон Веберн, Альбано Берг.

У этих композиторов эстетические установки и стилистические истоки различны.

А. Шенберг – глава экспрессионизма. В его творчестве значительно влияние символизма. Он связан с традициями Малера, Брамса.

Берг – экспрессионизм, натурализм, реализм.

Веберн – неоклассицизм, символизм, абстракционизм. На него оказала влияние строгая полифония. Веберна называют «строгий стиль XX века».

Этих композиторов объединяет Вена, так как Гайдна, Моцарта и Бетховена. А может даже в большей степени. Все они родились в этом городе, там выучились, встретились и создали новое направление в музыке.

Этих композиторов объединяет двенадцатитоновая техника.

Создателем серийной техники является Арнольд Шёнберг (1874 - 1951), хотя более строго она была воплощена в произведениях Антона Веберна и его последователей. Целью этой техники является эффект додекафонии (буквально «12 звуков») – особой звукорядной системы из 12 равноправных тонов в условиях равномерно-темперированного строя. Для достижения этого равноправия необходимо, чтобы ни один из звуков не повторялся чаще других и не мог прозвучать прежде, чем остальные одиннадцать. Порядок следования тонов задает серия – ряд из 12 разных тонов. При этом ни один звук не должен повторяться до конца изложения серии. В ней не может быть использована хроматическая гамма в привычной последовательности, ходы по трезвучиям, так как они дадут ощущение тонального устоя и ладовой определенности. Нежелательно использование подряд одинаковые интервалы более двух (так как последовательность двух секунд подряд может напомнить о диатонической гамме). Рекомендуется чередовать большие и малые интервалы, не выходя за пределы октавы или ноны. Тема может проходить в обычном виде, в виде обращения (как в фугах И. С. Баха), ракоход (движение от конца к началу) и инверсия ракохода, то есть его обращение. Каждая из этих форм может иметь 12 высотных позиций (транспонироваться).серия не является ни темой, ни мелодией, хотя ее звуки составляют основу и того и другого. Она задает набор интервалов, который определяет весь интонационный строй произведения.

В тех случаях, когда на основе серийного ряда организуется не только звуковысотная сторона музыки, но и другие параметры – например, ритм или тембр – можно говорить о сериализме (сериальности).

В результате музыка становится атональной.

Периодизация творчества Шенберга:

1 период - с середины 90-х по 1908 год – «романтический, тональный».

2 период – с 1908 – по 1923 год – период экспрессионистский, атональный,

3 период – с 1923 – по 1953 год – период додекафонный.

В первый период творчества Шенберг тяготеет к традициям Шуберта, Вагнера, Малера. Он обращается к романтическим жанрам.

Романтический период творчество связан с личными событиями. Лето 1899 года Шенберг провел в местечке Пайербах вместе с Цемлинским (друг Шенберга по студенчеству) и его сестрой Матильдой. В душе композитора зародилось сильное чувство к молодой девушке. К счастью, скоро обнаружилось, что оно было взаимным. Через год молодые люди обвенчались.

Им написаны симфоническая поэма «Пеллеас и Мелизанда» (по пьесе Ф. Метерлинка), струнный секстет «Просветленная ночь», оратория «Песни Гурре» для шести солистов, чтеца, нескольких хоров и огромного по составу оркестра, баллады.

В этом произведении формируется вокальный стиль Шенберга. Он впервые применил изобретенный им прием «Sprechstimme» (шпрехштимме) – «пение говорком». Вокальная партия исполняется ритмически точно, но интонация при переходе от одного звука к другому «скользит», как в разговорной речи. Большое внимание уделяет изобразительным деталям (романтизм).

Второй период – в 1908 году происходит перелом в творчестве. Шенберг писал в новой экспрессионистской манере. Живя в Вене, Шенберг входил в объединение художников-экспрессионистов. Можно сказать, что к музыкальному экспрессионизму композитор пришел через живопись. В 1910 году его картины впервые были представлены в одной из частных художественных галерей Вены, а на следующий год – на выставке группы «Синий всадник» в Мюнхене. Он сближается с художниками этой группы Василием Кандинским и Оскаром Кокошкой.

Шенберг пишет, что перенес эстетику их сферы живописи в сферу музыки. По началу, Шенберг тесно связан со словом.

Первое произведение, в котором произошел стилевой перелом – второй квартет, где третья и четвертая части с партией сопрано (стихи Стефана Георги – австрийский символист).

Цикл «Книга висячих садов» на стихи Георги.

Вершина второго периода – «Лунный Пьеро» (1912). Жанр: мелодрама или вокальный цикл. Соединение традиций вокального цикла, стихотворения с музыкой, черты мелодрамы (чередуются чтение и музыка). Исполняет произведение не певица, а драматическая актриса, одетая в костюм Пьеро. «Непосредственно-животное выражение чувственных и психических переживаний».

Создано на основе стихов бельгийского поэта Альберта Жиро. Новый вокальный стиль – «шпрехштимме» («разговорное пение»).

«Лунный Пьеро» - яркий пример атональной музыки.

Далее фортепианные пьесы, оперы «Ожидание» (1909), «Счастливая рука» (для солиста, смешанного хора и большого оркестра, 2 пантомимические роли).

Опера «Ожидание» - первая моноопера на либретто Мари Паппенхайм. Традиции Вагнера, Р. Штрауса. Это пример экспрессионизма.

Опера длится 30 минут.

Текст оперы не содержит никакого внешнего действия и сосредоточен вокруг переживаний единственного безымянного персонажа – Женщины.

Содержание: Женщина, измученная трехдневным ожиданием возлюбленного бежит по ночному лесу в состоянии безотчетного страха. Пугающим для нее становится и поваленное дерево, и сучья деревьев, цепляющиеся за ее платье, и даже свет луны, придающий всему оттенок призрачности. Женщина подбегает к одинокому заколоченному дому, где живет ее предполагаемая соперница, и с ужасом наталкивается на неподвижное человеческое тело. Это – ее возлюбленный. Он мертв.

В ней 4 сцены: 1 сцена – экспозиция: женщина в белом ждет в лесу свиданья; 2 сцена – лесная чаща, страх усиливается, 3 сцена – у дома соперницы; 4 сцена – кульминация, разговор с мертвецом (труп возлюбленного). Завершается состоянием прострации.

Цель авторов – передать чувство напряженного ожидания, страха, предчувствия чего-то трагического.

Опера атональна, отказ от жанрово-бытовой основы, музыкальное развитие основано на мозаике коротких мотивов. В основе речевые интонации. Вокальная партия – экспрессивна, передает возбужденную речь.

«Счастливая рука» (1908 – 1913) – драма с музыкой. На собственный текст. Экспрессионизм. Условность персонажей. Символичность. Например, Господин – владыка мира, Рабочие – символ труда, Женщина – воплощение иллюзорного счастья. Человек – главный герой – в поисках свободы и счастья попадает в руки Монструма – зверя, носителя идеи Зла. Нет действия.

Партии Человека и хора – вокальный, остальные – мимические.

Новое в этом сочинении – предельно разработанные указания всех передвижений актеров, их мимики и жестикуляции. Самое необычное заключено в том, что в произведении выписана партия света. Освещение играет важную роль в передаче состояния героя. Значение «лейтсвета».

Третий период – серийная техника, додекафония. В 1923 году заканчивается период длительного молчания композитора. Он завершает новые произведения: 5 пьес для фортепиано ор. 23, серенаду ор. 24, Сюиту для фортепиано ор. 25. За ним уже закрепилась репутация композитора, всегда идущего против течения. Но в этих произведениях он совершает воистину эпохальный поворот – демонстрирует метод сочинения музыки посредством ряда из 12 неповторяющихся тонов.

Первые серийные произведения, в которых господствовал почти математический расчет, ознаменовали уход от стихийности экспрессионизма. В них конструктивизма сочетался с идеями неоклассицизма. С одной стороны, жесткое, «антиклассическое» звучание, с другой – четкие, ясные формы, традиционные жанры.

Сюита для фортепиано, трех кларнетов и струнных, вариации для оркестра ор. 31, Третий струнный квартет. Создает комическую оперу «С сегодня на завтра».

Опера «Моисей и Аарон». Либретто на сюжет из ветхого Завета он пишет сам.

Затем переворот 1932 года. Национал-социалисты захватили власть. Последствия нацистского переворота для немецкой культуры были катастрофическими – были разрушены ее основы. Искусство оказалось насильственно поставлено на службу фашистской пропаганде. Страну покидали творческие люди, судьба многих талантливых людей, покинувших родину, в большинстве случаев сложилась трагично.

Шенберг не сразу поверил в долговременность всего происходящего – даже после того, как на заседании академии было объявлено, что евреям. Возможно, придется ее покинуть. Его уволили. В первый момент композитор воспринял это как еще одно проявление антисемитизма. Но впоследствии стало ясно, что с ним поступили бы точно так же, даже если бы он был немцем. Его школу объявили в «культурбольшевизме»! вскоре было запрещено исполнение произведений Шенберга и его учеников.

Шенберг окончательно покинул Германию. Для него это было личной трагедией. Он был настолько связан с традициями немецкой культуры, что чувствовал себя оторванным от корней. Париж, США. Преподавал в Джульярдской школе, выступал с докладами в университете Чикаго. Профессор калифорнийского университета. Живет в Голливуде, дружба с Гершвиным.

В Америке Шенберг продолжает создавать додекафонные произведения: Четвертый струнный квартет, струнные трио, концерты для скрипки и фортепиано с оркестром, «Ода Наполеону Бонапарту» (по Дж. Байрону), Фантазия для скрипки и фортепиано. Оратория «Лестница Иакова».

После войны создает одно из самых известных своих произведений «Уцелевший из Варшавы» - для чтеца, мужского хора и оркестра. Это был настоящий приговор фашизму, обнажающий его античеловеческую сущность. В основе сочинения – рассказ человека, сумевшего вырваться из варшавского гетто, все обитатели которого были обречены. Композитор вновь возвращается к экспрессионизму.

Речь идет от участника событий.

Автор текста – Шенберг. В тексте свободно сочетается точное описание подробностей страшенного дня с галлюцинациями-воспоминаниями о родных.

Помимо сочинения музыки, Шенберг завершает теоретические работы – «Структурные функции гармонии», «Основы музыкального сочинения», «Стиль и идея».

Характеристика творчества Антона Веберна (1883 – 1945)

Веберн учился у Шенберга с 1904 по 1908 гг., но творческие контакты длились всю жизнь. Считают, что Шенберг учит своему стилю и заставляет ученика ему следовать. Это неправда. Шенберг учил своих учеников на классических образцах, учил писать тональную музыку, анализировали классические произведения. Шенберг охлаждал учеников писавших «под Шенберга». Под руководством Шенберга Веберн вырабатывал свою тональную технику письма.

Важной эстетической установкой Шенберга был тезис о новизне. «Искусство – это всегда новое искусство».

Строгость серийной техники Веберна можно считать абсолютной и превосходящей строгость Шенберга. То есть Веберн превзошел своего учителя в ортодоксальном следовании творческому методу серийности.

Ранние произведения – еще связаны с классическими традициями. Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели, Пассакалия для оркестра.

Второй период творчества – как и у Шенберга атональный, экспрессионистский. Пишет пьесы для оркестра. Выступает как дирижер.

Третий период творчества – серийный – струнное трио, струнный квартет, квартет для скрипки, кларнета, тенор-саксофона и фортепиано, Вариации для оркестра. Но понятие «крупная форма» по отношению к этим циклам весьма условно – каждый из них звучит менее 10 минут! Веберн применял серийную технику в своих произведениях наиболее строго и последовательно – в этом он превзошел Шенберга!

Читает цикл лекций для группы любителей музыки («Путь к новой музыке»).

Кантаты на стихи поэтессы Хильдегард Йоне.

В творчестве Веберна отсутствуют опера, балет, сольный концерт, фантазии. Не свойственна театральность, не свойственна танцевальность, опора на бытовые жанры.

Музыка Веберна экспрессивна, символична (Веберна волнует глубокий, непостижимый смысл).

Творчество Альбана Берга (1885 – 1935). Опера «Воццек».

Ученик Шенберга. Прошел тот же путь, что и его учитель – от позднего романтизма к экспрессионизму, от тональной музыки к додекафонии.

Жанры – инструментальная музыка, камерно-вокальная музыка, концерт, музыкальная драма.

Опера «Воццек» (1921). Асафьев: «правдивейший документ современности», «зеркало эпохи».

Литературный источник – драма немецкого писателя начала XIX века материалиста Георга Бюхнера «Войцек». Пьеса, написанная в 1837 году, оказалась необычайно

актуальной спустя почти 100 лет. История «маленького человека», солдата австрийской армии, над которым измываются все кому не лень и в конце концов доводят до гибели, напоминала сюжеты Ф. Достоевского и соответствовала духу экспрессионистских устремлений композитора. воццек убивает из ревности жену. Драматурга и композитора заинтересовали причины преступления: обстановка травли и унижения, которым подвергался Воццек со стороны тех, от кого зависел.

Опера «Воццек» была закончена в 1922 году. Либретто А. Берга. Берг по-своему «прочел» драму Бюхнера. Он отобрал 15 сцен (вместо 27), стремился к концентрированной драматургии.

Углубил психологическую сторону драмы, ослабевает социальная острота. Усилил натурализм.

Жанр – опера-симфония или психологическая музыкальная драма.

Воццек находится в постоянном конфликте с окружающей его средой (капитан, Доктор, Мари). Чувство к Мари и сыну заставляет Воццека воспринять ее измену как катастрофу и искать выхода в смерти Мари и своей смерти.

Берг отказался в драме от традиционных оперных форм – арий, дуэтов, развернутых хоровых сцен.

Заменив арии монологами, а дуэты диалогами, он строит действие по сценам. Использует принципы формообразования как в симфоническом произведении.

Все первое действие он задумал как 5 характерных пьес (сюита, рапсодия, марш, колыбельная, пассакалия, рондо).

Второе действие – как симфонический цикл в 5 частях.

Третье действие – как 6 инвенций.

В музыкальной драматургии большую роль играют симфонические антракты, почти к каждой картине. Они разнообразны: от жанровых картин (вступление к сценам в саду из 2 д., в кабаке 3 д.) и картин природы (вступление и заключение к сценам в поле из 1 д., у пруда из 3 д.) – к финальному выводу всей драмы в антракте перед заключительной картине (3 д.).

Роль оркестра – велика. Он помогает в создании дополнительного напряжения и разрядки, способствует мгновенному переключению из одного эмоционального состояния в другое.

Берг использовал 4 оркестра – большой симфонический, камерный, военный и сценический (с народными инструментами).

Лейтмотивная система: Воццека, капитана, доктора, Мари.

Приемы вокального стиля: песенный, ариозный, вокальная декламация, чистая разговорная речь, прием «шпрехштимме», голосовые эффекты (фальцет, кашель, смех).

Выбор гармонических средств – свобода. Тональные отношения, атональная музыка, серийная техника.

Гармония выполняет разные функции: передача оттенков различных эмоциональных состояний, в обострении психологических контрастов, для создания гротескных образов, в колористических целях.

Неоклассицизм. Музыкально-стилевая тенденция, которая основывается на следующих принципах:

1. воскрешение приемов, форм, жанров, языка.
2. переосмысление, осовременивание старинной музыки. Это осуществляется при помощи новых композиторских техник XX века.

3. синтез современных средств с классическими жанрами.

Первая волна неоклассицизма – 1860 - 1870-е годы – Танеев, Регер, Штраус.

Вторая волна – 1920-е годы – Прокофьев, Стравинский, Хиндемит.

Третья волна – реакция на неоклассицизм Стравинского. Принцип вариаций на чужой стиль. Характерным признаком становится включение знаковых элементов стилистики Стравинского.

Музыкальная культура Германии первой половины XX века.

В конце XIX – начале XX века Германия оставалась музыкальной страной. Она прославилась своей дирижерской школой (Артур Никиш, Феликс Мотль, карл Мук), Байрейтскими фестивалями (ставились драмы Вагнера), крупными нотоиздательскими фирмами («Петерс», «Брейткопф и Хертель», «Шот»), наукой о музыке. Появляется новое поколение композииторов – рихард Штраус, Макс Регер, пауль Хиндемит, Карл Орф и др. каждый их них искал свой путь в искусстве и жизни.

В начале века очень высок был авторитет Р. Штрауса. Его симфонические поэмы, оперы «Саломея» и «Электра» были тогда своего рода ориентирами для многих молодых музыкантов различных стран. Штраус увлекал новизной художественных идей, бурной экспрессией, техническим мастерством, роскошью оркестровых красок, неожиданностью приемов изложения тем. До Первои мировой воины его музыка отвечала тогдашнему идеалу искусства: она была выражением индивидуалистического сознания, соответствовала тем понятиям о мире, человеке, которые рождали в немцах философские идеи Ф. Ницше (культ силы, самоутверждения личности, ее волевой энергии как главного стимула человеческих деяний). Но Р. Штраус не остался на тех же позициях - его творчество по-своему откликалось на происходящее, оно эволюционировало от 90-х и 900-х годов к 10 - 30-м (XX века), хотя всегда было достаточно «удалено» от того главного, чем жила эта эпоха,- бурь и потрясений войны, фашизма. Гитлеровские глашатаи «культурной политики» сочли, что Штраус, в 30-е годы маститый немецкий музыкант,- подходящая фигура для пропаганды «новых истин». Однако к концу 30-х годов и он, и даже Пфицнер, которого фашисты сделали неким духовным вождем, были признаны «нежелательными авторами». Это - один из примеров того, сколь трудным для искусства и его создателей был этот период истории Германии.

В первое десятилетие века Германия жила еще в привычном ритме «доброго старого времени». Но люди творческие - художники, писатели, музыканты – сознательно и бессознательно ощущали новые веяния. В это время складывается эстетика и искусство экспрессионизма, формируются принципы будущего неоклассицизма.

Немалую роль в определении позиции неоклассицизма в Германии сыграло и творчество Регера, чье влияние на молодых композиторов (тех, кто заявил о себе особенно в 20-е годы) было очень значительным, и художественные воззрения и музыка Ферручио Бузони, итальянского музыканта, с 1894 года жившего в Германии. Вскоре неоклассицизм становится одним из главных истоков творчества большинства композиторов Германии, таких, как Карл Амадеус Хартман, Макс Буттинг, в ранние годы – Курт Вайль (ученик Бузони), затем Карл Орф, наконец, крупнейший из мастеров немецкой музыки первой половины XX века - Пауль Хиндемит. Неоклассицистские принципы были для композиторов того поколения, что входило в сознательную творческую жизнь с середины 1910-х годов и заявило о своих новаторских исканиях в 20-е годы, своеобразной реакцией и на внешнюю декоративность позднего романтизма, и на эмоциональную перенапряженность экспрессионизма.

Экспрессионизм широко распространился в немецкой литературе, драматургии, поэзии, живописи, графике, музыке в конце и после первой мировой войны. Через его влияние прошли Генрих Манн и Арнольд Цвейг, йоганнес Бехер и Анна Зегерс и даже Бертольд Брехт - писатели, поэты, драматурги. Ярко выражен экспрессионизм в графике Отто Дикса, Георга Гросса, в живописи Оскара Кокошки. Именно на немецкой земле возникли (еще в начале века) известные объединения художников этого направления - «Мост» (Дрезден, 1905), «Синий всадник» (Мюнхен, 1911). Горячо была воспринята в Германии премьера оперы «Воццек» А. Берга. Экспрессионизму не остался чужд даже Хиндемит (на рубеже 10-х и 20-х годов). Но, как и другие немецкие музыканты этого поколения, он быстро миновал этап влияния экспрессионизма, противопоставив ему объективность, ясность и гармоничность «новой классичности». Неоклассицизм стал для немецких композиторов выходом из субъективности и эмоциональной перегруженности экспрессионизма, способом обретения и новой техники, и новой стилистики, но также и новой духовной опоры, в которой так нуждалось искусство трудной послевоенной поры с ее переоценкой этических и эстетических ценностей.

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

В городах Германии развернулось молодежное музыкальное движение (в нем участвовал и Хиндемит как автор прикладной музыки - «Gebrauchsmusjk» - «Музыка для обиходного употребления»). При всей своей принципиальной аполитичности это движение неизбежно соприкасалось и с политической тематикой (прежде всего через тексты Б. Брехта). Главная же цель его - объединить молодежь через любительское музицирование, раскрепостить ее, освободить от гнетущего воздействия старых буржуазных форм быта, для чего и создавалась музыка, отличная как от «серьезной» профессиональной, рассчитанной на слушателей концертных залов, так и от пошлой новой «массовой» продукции.

Это - одна из форм культурного просвещения масс, к чему были устремлены помыслы немецких музыкантов (и не только музыкантов) тех лет. Другая - агитпропгруппы, организованные коммунистами. В их работе самое деятельное участие принимал Ханс Эйслер, ученик Шёнберга. В этом же русле шло и творчество крупнейшего драматурга XX века Брехта, создавшего в 20-х годах особый вид театра с ярко выраженнои агитационнои направленностью. В формировании художественных позиций Брехта-драматурга велико значение литературнополитических кабаре, которые существовали тогда во многих немецких городах. Брехт выступал в таких кафе (в Берлине и Мюнхене), исполняя под гитару свои стихи в пародийном стиле, используя примитивные сентиментальные мотивы для заостренного до шаржа, гротескного текста. Здесь и рождались принципы, которые вскоре определили характер сотрудничества Брехта с композиторами. Брехт не мыслил своего театра без музыки, но музыки, совершенно особой, далекой от традиционной «театральной» (об этом он специально писал в статьяхо театре).

Театр Брехта был призван пробуждать мысль зрителя, воспитывать его сознание. Вместо того чтобы вызывать иллюзию реальности происходящего на сцене, его театр

показывает события как бы со стороны. Возникает «эффект отчуждения» (вместо «эффекта перевоплощения» в романтическом театре). Свой театр Брехт называет «эпическим». В его истолковании это – синтетическая форма театра, где чрезвычайно важны комментарии к событиям - в виде надписей, щитов с изображениями - иллюстрациями, заголовков сцен («литературизация театра»), и вставные песенные интермедии - «зонги», которые недвусмысленно формулируют «идею» каждой сцены. Таковы пьесы «Трехгрошовая опера», «Возвышение и падение города Махагони», «Господин Пунтилла и его слуга Матти», «Мамаша Кураж и ее дети» и многие другие. В поисках наиболее действенных театральных форм Брехт сродни советским режиссерам той поры: А. Таирову, Е. Вахтангову, В. Мейерхольду. Успех агитационного театра Брехта определила Сенсационная постановка в 1928 году «Трехгрошовой оперы» с музыкой К. Вайля, а затем - «Возвышение и падение города Махагони». В них авторы утвердили новое понимание общественно-публицистическои значимости музыки. Драматургическая роль ее определена словами Эйслера - «драматический контрапункт действию». Музыка образует второй план, активизируя зрительское восприятие, побуждая критически анализировать разыгрываемое на сцене. Брехт высказал свое отношение к музыке в театре следующим образом: «Музыка должна во *что* бы то ни стало ...не допускать, чтобы ее низводили до роли бездумной служанки. Она должна не "сопереживать", а пояснять действие». Приемы пародирования фарса, старинные формы народного творчества образовали своеобразный «конгломерат» в Музыке этих пьес.

Особенную публицистическую остроту заключали в себе хлесткие, плакатно броские, четко ритмованные «зонги». Они родились в результате переработки творческим сознанием поэта-драматурга и композитора эстрадных шлягеров, уличных песен, баллад певцов-актеров (исполнявшихся в литературно-поэтических кафе), джаза, пришедшего в Европу в 1918 году. Элементарно простые интонации и ритмы в зонгах пародийно заострены, подача текста-содержания парадоксальна в своей «отстраненности», «отчужденности» (никакого «вчувствования»).

В театре Брехта работали Музыканты и старшего и более молодого поколения - *Курт* Вайль (1900-1950), Пауль Дессау (1894-1979), Вернер Эгк (1901--1984), Гюнтер *Кохан* (род. 1930). Особенно плодотворным и длительным (27 лет) было сотрудничество Брехта с Эйслером.

Творчество и творческая деятельность Х а н с а Э й с л е р а (1898-1962) - единственное в своем роде явление в музыкальной культуре запада. Композитор *был* воспитан на традициях национальной классической музыки, прошел школу композиторского мастерства у своего учителя Шёнберга, овладел современным профессионализмом, начал сочинять в атональной, затем в серийнои технике, усвоил и принципы экспрессионизма нововенской школы.

В основу своего творчества положил задачи политическои пропаганды, связал его с пролетарской борьбой. Именно он был главным создателем боевых песен

немецкого пролетариата, Kampflieder, нового вида массовой революционной музыки 20-х годов. Соединяя в *себе* высокопрофессионального музыканта и убежденного борца за идеалы пролетарского движения, Эйслер стал творцом и особого жанра, и соответствующего *стиля.*

Стиль Kampf1ieder синтезировал уже сложившиеся традиции революционного песенного фольклора разных стран и бытовой музыки, героико-маршевой классической (особенно немецкой) музыки и современные речевые, митинговые интонации. Четкое, резкое произнесение слов в пении, волевая сила маршевых ритмов,

простая, «плакатная» по своей броскости мелодия и при этом (в основном) минорный лад - таковы общие признаки знаменитых песен Эйслера: «Коминтерн», «Красный Веддинг», «Песня солидарности», «Синие знамена», «Песня Единого фронта» и др. В музыку нередко вплетаются лаконичные восклицания (например, в «Красном Веддинге» - «Левой, левой, левой», по-немецки - «Links, Links, Links»), звучавшие властно, призывно; мерная поступь ритма (традиционно - четверти с «пунктирами») разнообразится паузами, синкопами; голос поет подчеркнуто поп legato, без лирической распевности. Пропагандистом боевых песен Эйслера стал певец Эрнст Буш, «знаменосец пролетарского Берлина» (как называл его композитор). Сила воздействия Kampfljeder была гипнотической, ошеломляющей. Недаром многие из них попали в «черный список» Прусского министерства внутренних дел. Велик был резонанс этих песен за границами Германии; многие были переведены и на русский язык, звучали в СССР.

Другая линия творчества Эйслера - музыка к театральным пьесам, больше всего - Брехта. В сотрудничестве с ним написано множество произведений. Среди них - «Высшая мера», в жанре поучительнои пьесы кинофильм «Куле Вампе», инсценировка романа М. Горького «Мать», а позже - музыка к пьесам Брехта «Крутоголовые и остроголовые», «Страх и отчаяние в Третьей империи», «Жизнь Галилея», «Швейк во второй мировой войне».

Творчество Эйслера, как и Брехта, стало своего рода связующим звеном между разными периодами развития художественной культуры Германии. Композитор, так же как и драматург, успел вовремя уехать из страны (их обоих неминуемо ждали фашистские застенки, промедли они еще немного). В эмиграции Эйслер продолжал свою деятельность борца-антифашиста, участвовал во многих интернациональных объединениях, переезжая из одной европейской страны в другую (бывал и в сражающейся Испании, и в Советском Союзе). С 1938 года в течение десяти лет он жил на положении эмигранта в США. В годы эмиграции написаны такие значительные сочинения Эйслера, как «Немецкая симфония», ставшая откликом композитора на трагические события 30-х годов в Германии, реквием «Ленин» - К 20-летию Октябрьской революции (оба сочинения - в сотрудничестве с Брехтом) помимо музыки к пьесам Брехта и массовых песен.

С 1921 года в немецком городе Донауэшингене (а затем и в Баден-Бадене) регулярно проводились фестивали хоровой музыки. Здесь пришло признание к Хиндемиту, ставшим самой «яркой звездой» фестивалей. Здесь прозвучало множество сочинении и других крупнеиших композиторов, как немецких (Буттинга, Вайля, Эйслера), так и инонациональных (в том числе Игоря Стравинского и Белы Бартока). Признанными центрами музыкальной жизни становятся не только Берлин, но и Лейпциг, Дрезен, Кёльн, Франкфурт-на-Майне..

К началу 30-х годов потенциал немецкой художественной культуры был чрезвычайно высок. Литература, изобразительные искусства, театр, музыка были представленЫ яркими творческими личностями. Не потеряв высокой духовности и философской обобщенности, так свойственных немецкому искусству XIX века, в 20-е и в начале30-х годов оно обогатилось новыми чертами: демократизмом тематики, политической остротой, социально-критической направленностью, боевым духом. Искусство в разных его жанрах и формах разоблачало наступающийфашизм, вставало на защиту человеческого разума и достоинства, национальных культурных ценностей. Его диапазон был широчайшим - от «политического театра» режиссера Эрвина Пискатора,

поучительных пьес Брехта и агитационно-пропагандистской музыки Эйслера до философских и исторических романов Томаса Манна и Лиона Фейхтвангера, серьезной и глубокой, обращенной к умам слушателей музыки Хиндемита. Приход в 1933 году к власти нацистов оборвал поступательное развитие художественной культуры Германии. Огромное множество ученых, писателей, поэтов, артистов, музыкантов покинуло родину. Для одних это было с самого начала вопросом жизни и смерти - фашисты уничтожили бы их как своих идейных врагов; другие приняли решение об отъезде, несмотря на то что им пока непосредственно ничего не угрожало,- остаться означало бы погибнуть духовно.

Эмиграция не была для немецкой интеллигенции «легким делом», особенно после того, как Гитлер развязал вторую мировую войну: отношение к представителям страны, принесшей такие бедствия человечеству, было двойственным. И все же немецкая эмиграция боролась с фашизмом. В 1933 году с приходом к властн Гитлера Шёнберг, как «неариец», был уволен со своего поста; ему пришлось навсегда покинуть Германию. Среди эмигрантов - композиторы Хиндемит, Эйслер, Майер, Дессау, дирижеры К. Ранкль, Г. Шерхен, певец Э. Буш и другие.

В фашистской Германии на площади перед Берлинским университетом пылали костры - горели книги писателей, классиков и современников, в которых нацисты усмотрели идейную опасность. Здесь были и сочинения Брехта. В музыке официальные власти насаждали примитивные по складу, милитаристские по содержанию песни и марши, убогие по своей сути инструментальные и вокальные опусы; фальсифицируя историческое прошлое, национальные традиции, они «присваивали» себе классику и романтизм, извращали подлинное содержание музыки Бетховена и Вагнера. Была запрещена музыка Хиндемита, Вайля, Эйслера, Хартмана, композиторов нововенской школы, очень многое объявлялось «нежелательным». Некоторой части оставшихся на родине музыкантов (и не только музыкантов) удалось прожить эти годы в своеобразной «внутренней эмиграции» - они не исполнялись, их «не замечали» (и это было спасением). Один из примеров этого - жизнь Карла Орфа, современника Хиндемита, чья творческая зрелость наступила именнов 30-е годы. Он прожил все годы фашистского режима в родном городе Мюнхене, не привлекая к себе особого внимания властей. Сочинения Орфа этих лет получили распространение и известность только в послевоенное время. Те, кто согласились сотрудничать с нацистами, «потеряли себя», предавая свое искусство. Это черное время нанесло большой урон художественной культуре страны.

Ее восстановление началось вскоре после падения «третьего рейха». В 1949 году была образована Германская Демократическая Республика, ставшая социалистическим государством. С образованием второго, капиталистического государства на немецкой земле, Федеративной Республики Германии, пути развития художественной культуры в них оказались различными.

Музыка в ГДР. В конце 40-х годов в ГДР, на родину, возвратились многие эмигрировавшие при нацистах художники. Среди них - Брехт и Эйслер, Дессау, Майер, Буттинг. В строительстве новой музыкальной культуры важную роль сыграли ее новые организационные формы: Союз композиторов ГДР, Академия искусств, ченами которой являются и композиторы (Эйслер, Майер, Буттинг), Институт музыковедения, многочисленные общества, изучающие творчество композиторов классической эпохи. На съездах и конференциях музыкантов обсуждаются вопросы «для кого и зачем сочиняется музыка», какой она должна быть в нашу эпоху в социалистическом обществе.

Признанным главой новой школы стал Эйслер. Эйслер до конца жизни продолжал активную творческую деятельность. Выступления на конгрессах и фестивалях, педагогическая работа в Берлинской Высшей школе музыки, первые исполнения сочинений периода эмиграции, создание новой музыки (многих песен и песенных циклов на стихи Й. Бехера и других поэтов, музыки к спектаклям, в том числе к пьесам Шекспира, Шиллера, а также советских драматургов). Эйслер - автор государственного гимна ГДР.

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

Музыка в ФРГ. В 50-е годы эта страна - один из центров музыкального авангардизма. Регулярно проводились фестивали новой музыки, семинары по изучению различных систем композиции; шли бурные дебаты вокруг вопросов, связанных с жизнеспособностью и целесообразностью вновь рождающихся техник. Музыкознанием ФРГ много сделано для изучения путей и перепутий современной музыки. Об этом говорят труды по философско-эстетическим проблемам Т. Адорно, Х. Штуккеншмидта и др. Здесь живут и работают композиторы различной ориентации - К. Штокхаузен, ученик О. Мессиана, последователь «поствебернианства», М. Кагель (переселившийся из Америки), также связанный с авангардом; рядом с ними - В. Эгк (1901-1984), К. А. Хартман (1905-1963), из более молодого поколения - Б. А. Циммерман (1918-1970), Г. Клеббе, Б. Блахер - композиторы, близкие более традиционному направлению в современной музыке.

Музыкальная жизнь в ФРГ протекает интенсивно. Славятся своими исполнительскими силами опера в Мюнхене, Гамбурге, Франкфурте-на-Майне, оркестры радио. Здесь постоянно выступали крупнейшие дирижеры современности - Г. Караян, Э. Иохум, Х. Кнаппертсбуш, В. Фуртвенглер, певец Д. Фишер-Дискау,- хорошо известные и у нас в стране (главным образом по грамзаписям). В ФРГ до 1982 года жил и работал один из интереснейших музыкантов Германии XX века - Карл Орф.

Симфонические поэмы Рихарда Штрауса (1864 – 1949). Оперы Р. Штрауса.

Композитор, крупнейший немецкий дирижер. Его путь совпал с историческими событиями, которые потрясли Европу: объединение германии, франко-прусская война, эпоха Вильгельма II, первая мировая война, Веймарская республика, фашистский переворот 1933 года, вторая мировая война (крах государства).

Как это отразилось на творчестве?

С одной стороны – Штраус далек от политических событий. В музыке это не отражал. Аполитичен, асоциален. Исключение: в 1938 году он поставил оперу «День мира» (ее назвали «солдатская опера», антивоенная).

С другой стороны – опосредованная связь с событиями есть. Нервность, импульсивность, взвинченность, гротеск, соединение гротеска с героикой.

Периодизация творчества.

Первый период – до 1886 года – романтик

Второй период - 1886 – 1903 – поздний романтик (симфоническая музыка).

Третий период – 1903 – 1918 – переход от экспрессионизма к неоклассицизму. В 1911 году пишет оперу «кавалер роз» - поворот к неоклассицизму.

Четвертый период – 1918 – 1949. неоклассицизм. Жанр оперы.

Программный симфонизм

Симфонические поэмы Штрауса – высшее достижение программной симфонической музыки XIX века. Он тяготел к конкретно-сюжетной программности.

Написал 10 симфонических поэм (7 из них симфонические поэмы в чистом виде, 3 – ближе к симфонии). «Дон Жуан», «Макбет», «Смерть и просветление», «Тиль Эйленшпигель», «Жизнь героя», «Домашняя симфония».

Развивает тип симфонической программности Листа. Литературные герои, в центре симфонических поэм Штрауса обобщенный образ: Дон-Жуан, дон-кихот, Макбет.

Однако это иной тип программности – конкретно-сюжетный (Берлиоз). Портрет раскрывается через многочисленные сцены жизни. Рядом с главным героем характеристика других персонажей.

Тяготение к изобразительности (иллюстративности). В этом влияние эстетики натурализма. В этом уникальность Штрауса. Обычно натурализм связан с оперой (Пуччини, Берг «Воццек»). Уникальность в том, что целое раскрывается как цепь иллюстраций. Конкретность доведена до автобиографичности («Домашняя симфония» - ГП – герой, СП – злобные критики, ПП – жена).

Театральность. Штраус опирается на достижения Вагнера. Использует метод индивидуальных характеристик (муз. портрет), темы становятся лейтмотивами.

Штраус – создатель комических симфонических поэм («Тиль»)

Оркестровка – опора на реальность натуры. Приемы звукоподражания. Оркестровые открытия – нетрадиционное сочетание инструментов, шумовые инструменты, неудобные регистры. Большой состав оркестра (все видовые инструменты, шумовые, старинные инструменты, саксофон).

Оперное творчество Р. Штрауса.

15 опер, писал на протяжении всей жизни. Ранние: «Гунтрам», «Без огня» - малооригинальны, под влиянием Вагнера, проба пера.

Открытием стали оперы «Саломея», «Электра».

Штраус отошел от традиций Вагнера, создал экспрессионистский музыкальный театр. Открыт новый оперный жанр: сценическая поэма!

Эти оперы объединяют литературные источники. Они написаны по драмам Оскара Уайльда (переосмысление библейских и античных сюжетов). Либреттист – Гофмансталь (модернист).

Акцент на психической стороне и психической трактовке легенд. Отпечаток теории Фрейда. Доминирует подсознательное. Герои – маньяки, психически неуравновешенные.

Саломея (дочь ирода) увидела Иоанна-Крестителя, влюбилась, он ее отверг (пророк). У нее страсть – мечта поцеловать мертвую голову Иоанна Крестителя. Кульминация оперы – монолог с мертвой головой и танец Саломеи (слов, интонаций не хватает). Этот танец назван танец семи покрывал – Саломея танцует вокруг головы, снимая одежду.

Ирод приказывает убить Саломею - ее раздавливают воины.

Чувства двигают драму, подчеркиваются патологические чувства, эротика,

Электра – трагедия Софокла в оперной интерпритации отразила актуальную проблему, стоявшую перед искусством рубежа XIX – XX веков: бунт творческой индивидуальности против социальной обусловленностей.

Электра одержима идеей справедливого возмездия, бросает вызов властям хочет убить свою мать – маньячка.

Неофольклоризм и его преломление в европейском музыкальном театре

Характеристика творчества Карла Орфа (1895-1982)

Неофольклоризм – интерес к древним, архаичным пластам фольклора. Это не воссоздание фольклора, а соединение его с современными техниками. Барток, Стравинский.

Орф – немецкий педагог (увлечен идеей синтеза искусств, воспитание музыки в синтезе искусств). В творчестве – те же идеи.

Дирижер, драматический актер.

Музыкальный стиль – неофольклоризм.

Ведущая роль мелодии, вариантно-вариационный принцип развития, песенные истоки, большая роль ритма, ясная тональная основа.

Жанры творчества: драма-оратория, музыкальная сказка («Луна», «Умница»), разговорная музыкальная драма («Бернауэрик»), античная драма («Антигона», «Эдип»), мистерия («Пасхальная», «Рождественская»).

Популярное произведение: «Триумфы» - сценическая кантата, состоящая из 3 частей. Первая часть - «Кармина Бурана» (светлые песни для солистов, хора с инструментальным сопровождением и сценическими картинами) – использованы стихи безымянных поэтов XII – XIII веков.

Вторая часть – «Катулле кармина» (сценические игры) – 7 хоров акапелла. Поэзия Катулла.

Третья часть – «Триумф Афродиты» (сценический концерт) – сюжет – свадебный обряд. Поэзия Катулла, Сафо, трагедия Еврипида.

Во всех трех частях композитор использует только подлинные литературные тексты

Хоровая музыка.

Обработка Страстей по Луке - произведения неизвестного автора, приписывавшегося Баху. Орф задумал это сценическое представление в стиле «поучительной пьесы», в те годы любимого жанра Брехта использовав основной прием брехтовского «эпического театра» - прием «отчуждения» (композитор выступил одновременно режиссером и дирижером постановки, состоявшейся в 1932 году). Неслучайно эту постановку, имевшую шумный успех, позже называли «Трехгрошовыми страстями» - по аналогии с «Трехгрошовой оперой» Брехта - Вайля (1928).

Аналогичное сценическое воплощение получила орфовская обработка «Истории воскресения» Шютца.

В 1930-1931 годах Орф создает десять хоров a cappella на стихи древнеримского поэта Катулла, ставших первым вариантом одного из его центральных произведений - сценической кантаты «Песни Катулла».

ЗРЕЛОЕ ТВОРЧЕСТВО. СЦЕНИЧЕСКИЕ КАНТАТЫ

Центральный период творчества Орфа начинается в середине 30-х годов, уже после нацистского переворота, и охватывает примерно два десятилетия. Композитор приходит к главному своему жанру - музыкальному театру, обобщая найденное в вокальных сочинениях и педагогической практике предшествующего периода. Возникают наиболее популярные его сочинения: сценические кантаты, комедии и трагедии, составляющие новаторский театр Орфа.

Произведения синтетического жанра известны и у других композиторов XX века (правда, у тех они не образуют столь последовательно развивающейся линии и нередко соседствуют с оперой). В своих исканиях Орф мог опереться на различные образцы. В их числе - «Мученичество святого Себастьяна» Дебюсси, в основе которого лежит драма г. д' Аннунцио на стилизованном в старинном духе французском языке, с действием,

представляемым средствами пантомимы, а также первая редакция «Ариадны на Наксосе» Р. Штрауса, где опера на античный сюжет сочетается с комедией Мольера «Мещанин во дворянстве». Большую роль должны были сыграть сочинения столь высоко ценимого Орфом Стравинского, появления которых, по собственному признанию, он всегда ждал с нетерпением («каждая новая партитура Стравинского для меня открытие», говорил композитор). Это синтетические действа «Байка про лису, кота да барана», «Свадебка», «Сказка о солдате» и опера-оратория на латинский текст «Царь Эдип» с чтецом-спикером, разъясняющим происходящее по-французски; почти одновременно с первой сценической кантатой Орфа Стравинским была написана «Персефона» - мелодрама с танцами и пантомимой. Тогда же появилась «Жанна д' Арк на костре» Онеггера - оратория, рассчитанная на сценическое воплощение, с драматической актрисой в главной роли.

Обрамляют центральный период творчества Орфа две сценические кантаты: «Carmina Burana» (1936), которая выдвинула его в число композиторов европейского масштаба, и «Триумф Афродиты» (1951), где Орф в последний раз использовал симфонический оркестр. «С "Carmina Burana" начинается мое собрание сочинений», - утверждал композитор, заявив после премьеры (1937) издателю: «Все, что я до сих пор написал, а вы, к сожалению, издали, можете уничтожить».

«С а r m i n a B u r a n a» («Бойренские песни» - от названия монастыря бенедиктинцев в Баварских Альпах) латинское наименование рукописного сборника XIII века, данное в 1847 году его издателем И. А. Шмеллером, известным лингвистом, знатоком баварского диалекта, «баварским Якобом Гриммом» (позже Орф обращался к его Баварскому словарю при работе над драмой «Бернауэрин»). Сборник включает более двухсот пятидесяти текстов на средневековой латыни, старонемецком и старофранцузском языках. Все они принадлежат вагантам - странствующим средневековым поэтам (студентам, школярам, беглым монахам и др.), которые воспевали земные радости, прославляли любовь, вино и античных богов, осмеивали аскетическую церковную мораль (предвосхищая Мотивы эпохи Возрождения), за что постоянно подвергались преследованиям церкви, считавшей их еретиками, приверженцами сатаны. Однако в поэзии вагантов присутствовал и мотив бренности всего земного, непрочности человеческого счастья, олицетворением чего служило колесо Фортуны – излюбленная аллегория моралите, средневековых нравоучительных представлений. Внимание Орфа. сразу же привлекло открывающее сборник изображение колеса Фортуны, в центре которого богиня удачи, а по краям - четыре человеческие фигуры с латинскими надписями: «Я буду царствовать» - «Я царствую» - «Я царствовал» - «Я есмь без царства».

Композитор отобрал двадцать четыре текста, преимущественно на средневековой латыни, но также на средневековом немецком и старофранцузском - от нескольких куплетов до одной строки. Сочинение музыки заняло менее месяца, а работа над партитурой - более двух лет. Все тексты оставлены без перевода, ибо Орфа волновали «захватывающий ритм и картинность стихов, напевность и единственная в своем роде краткость латыни». И авторское определение жанра «Carmina Burana» - также латинское: «cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis *atque* imaginibus magicis» - «светские песни для певцов и хора в сопровождении инструментов с представлением на сцене». В подавляющей части номеров участвуют хоры (большой, малый, хор мальчиков). Состав оркестра - тройной симфонический, с расширенной ударной группой и двумя фортепиано

Сценическое представление не предполагало последовательного развития сюжета, взаимоотношений конкретных героев; по определению А. Лиса, первого исследователя творчества Орфа, «эта театральная фантазия - не сюжетная драма, а статический театр живых картин».

В соответствии с группировкой народных текстов пролог и каждая из трех частей кантаты посвящены раскрытию одной поэтической темы.

Пролог *(№№* 1-2), носящий название «Фортуна - повелительница мира», утверждает безраздельную власть судьбы - Фортуны, изменчивой, как луна.

Первый хор не только обрамляет всю кантату, будучи полностью повторен в эпилоге (*№* 25), но и содержит интонационное зерно, которое затем прорастает во многих номерах. Вступительный четырехтакт-эпиграф - мерные, тяжеловесные аккорды хора и всего оркестра на остинатном басу - построен на оборотах фригийского тетрахорда, символизирующего власть судьбы и являющегося основой всего первого номера:

Здесь сконцентрированы типичные черты зрелого стиля Орфа. Мелодика диатоническая, без распевов, с преимущественно секундовым движением. Гармония построена на аккордах секундово-квартовой структуры с выдержанным тоном.

Фортепианная звучность играет ведущую роль, причем фортепиано трактуется как ударный инструмент. Равномерное движение крупными длительностями с обилием остинато мелодических, гармонических, ритмических - создает особую напряженность. Простая строфическая форма обладает завораживающей силой неуклонного нарастания - благодаря ускорению темпа, усилению динамики, повышению вокальной и инструментальной тесситуры, уплотнению фактуры, включению медных и ударных инструментов и, наконец, смене минора на одноименный мажор в коде. Такие приемы, уходящие своими корнями в архаические фольклорные заклинания, сближают Орфа со Стравинским или Бартоком.

N2 образно и интонационно близок к предыдущему - это простая куплетная хоровая песня с унисонным запевом, припевом в терцию и плясовым оркестровым отыгрышем.

Первая часть кантаты *(N* 3-10), озаглавленная «Ранней весной», рисует пробуждение природы, любовное томление и резко контрастирует с прологом. Однако начальные хоры N3 («Весна приближается») и N 5 («Вот благая долгожданная весна») роднит с прологом мелодический оборот фригийского лада и общность выразительных средств. Оркестровка типична для Орфа: примечательны отсутствие струнных при большом значении ударных и челесты *(N* 3), колокольность, звончатость *(N* 5).

В сцене «На лугу» *(N* 6 -10) наряду с латынью использован старонемецкий язык и в музыке отчетливо ощущается опора на баварские народно-танцевальные истоки (ритмическая переменность, напоминающая о баварских цвифахерах, трехдольность, ассоциирующаяся не только с австрийским лендлером, но и с баварским дреером). В оркестре - при возросшем значении струнных и исчезновении тембра фортепиано - слышится грубоватое звучание деревенского инструментального ансамбля, в хорах - звукоподражания. Всю сцену объединяют общие интонационные обороты и тональность C-dur: в ней написаны N 6, 9, 10, а расположенные между инструментальными танцами хоры N 7 и 8 - в тональности доминанты, G-dur. К тому же N 1О носит итоговый, финальный характер.

Резкий контраст образует самая краткая, вторая часть «В кабаке». Это картина буйного веселья бесшабашных вагантов, не помышляющих о спасении души, а услаждающих плоть вином и игрой в кости. Темная звучность только мужских голосов

(хор и два солиста - баритон и тенор-альтино), использование лишь минорных тональностей роднят эту часть с прологом, причем вариант нисходящего фригийского тетрахорда-эпиграфа приобретает здесь еще более роковой характер, сближаясь с известной средневековой секвенцией «Dies irae».

N 11, «Пылая изнутри» (на текст «Исповеди» знаменитого ваганта Архипиита Кёльнского), - большое соло баритона, представляющее собой многоплановую пародию: и на предсмертное покаяние с оборотами «Dies irae», и на героическую оперную арию (с высокими нотами, которые выпеваются на ritenuto, с эффектным октавным скачком в заключительном кадансе, с маршевым пунктирным ритмом, впервые появляющимся здесь). Прямая пародия на погребальные плачи следующий далее «Плач жареного лебедя»: это куплеты тенора-альтино с гротесковой мелодической линией и ироническим кратким хоровым припевом.

За предсмертной исповедью и оплакиванием следует столь же пародийная проповедь - N 13 («Я - аббат»). Это соло баритона в духе церковной псалмодии без сопровождения, не упорядоченной тактовыми чертами; в паузах вступает хор (с криками «караул!») и оркестр (медь и ударные), звучание которого напоминает разнообразные колокола.

Финал второй части, хор N **14** («Когда мы в кабаке»), кульминация разгула. Бесконечное повторение одной-двух нот рожденное повторами текста (например, на протяжении шестнадцати тактов двадцать восемь раз фигурирует глагол «bibit» - «пьет»), в сопоставлении со скачками на октаву и нону; длительные остинато, нарастания звучности, уплотнение фактуры, постепенное завоевание верхнего регистра; господство минора, сменяющегося в коде одноименным мажором, - все эти приемы сближают финал второй части с прологом и эпилогом. Так в трехчастной композиции кантаты обнаруживаются черты рондальности, что подчеркнуто и тональным планом (мелодия хора N **14** начинается в d-moll, аналогично N 1, 2 и 25).

Третьей части, самой светлой и восторженной, Орф дал галантный французский заголовок «Двор любви». Эта часть резко контрастирует предыдущей и перекликается с первой -не только по настроению, но и по построению (два раздела, в первом - три номера)

1. Оркестровое вступление к N 15 («Амур летает повсюду») с переливами высоких деревянных инструментов, с фортепиано в верхнем регистре родственно началу первой части - вступительным тактам N 3, а N 16 («День, ночь и все мне ненавистно») образует арку с N 4. Близок и их исполнительский состав *(N* 4 - соло баритона в сопровождении виолончелей, N 16 - соло баритона с квартетом струнных), и народный тип мелодии, четко членящейся на двутакты, с обилием вариантных попевок. Однако в третьей части выражение любовных чувств более индивидуализировано: если в первой части N 4 был единственным соло, то здесь сольные номера многочисленны, а в первом разделе следуют друг за другом. Появляются и новые, впервые используемые в N 15 нежные вокальные краски: прозрачное соло сопрано, удвоенное флейтой пикколо, на фоне пустых квинт челесты и струнных, обрамлено унисонным хором мальчиков. Два последних сольных номера *(N* 16 и 17) тесно связаны между собой общей тональностью, ритмическим и гармоническим остинато аккомпанемента (этот синкопированный ритм неоднократно варьируется во многих номерах - от конца пролога до N 22, нередко ассоциируясь с образом рока).

Последний раздел третьей части *(N* 18-24), где на смену нежной лирике приходят более бурные и откровенные излияния любви, строится на контрастном чередовании развернутых хоровых номеров со звонким аккомпанементом (при неизменном участии

ударных и фортепиано) и кратких соло и ансамблей - a capplla или с камерным сопровождением (без фортепиано и ударных). При этом три первых номера объединены некоторыми общими мелодическими и фактурными приемами изложения (параллельные трезвучия, антифонные переклички). Таковы N 18 («В груди моей») - запев баритона на латинском языке с хоровым припевом на старонемецком, N 19 («Если парень с девицей») - мужской секстет a cappella и N 20 («Приходи, приходи же») - два шестиголосных хора с аккомпанементом двух фортепиано и большой группы ударных. Последующие контрасты резче. Два лирических соло сопрано N 21 («На неверных весах сердца»), целиком звучащий на pianissimo, и N 23 («Нежнейший мой»), свободная каденция с предельно высокими нотами почти без сопровождения, разрываются двойным хором с солистами N 22 («Время приятно»), который продолжает шумное веселье, звучавшее в N 20. Новой ступенью массового ликования, его кульминацией служит финал, N 24 («Бланшефлёр и Елена»; в этом заголовке объединены имена знаменитых красавиц средневековья и античности) - гимнический хор «Привет тебе, прекраснейшая» с колокольными перезвонами. В басу, однако, мощно звучит роковой нисходящий тетрахорд (в лидийском варианте), который в последних тактах превращается в секвенцию «Dies irae», предвещая трагический эпилог *(N* 25) - возвращение первого хора («О Фортуна»).

Вторая сценическая кантата под латинским названием «Catulli carmina, ludi scaenici» - «П е с н и К а т у л л а, с це н и ч е с к и е и г р ы» - была завершена семь лет спустя, хотя первый ее эскиз возник еще до «Carmina Burana» под впечатлением посещения в июле 1930 года полуостров Сирмион на озере Гарда близ Вероны. Здесь стояла вилла римского поэта Гая Валерия Катулла (87 - *около* 54 года До н.э.), прославившегося любовной лирикой. Тогда Орф написал семь хоров a cappella, повествующих *о* несчастной любви Катулла к Лесбии, через тринадцать *лет* - еще три номера на стихи Катулла и присоединил к ним хоровой пролог и эпилог на собственный текст на средневековой латыни.

В отличие от «Carmina Burana», здесь имеется последовательно развивающийся сюжет. Это история горестной любви Катулла к прекрасной, но не признающей никаких моральных запретов Лесбии: она покидает поэта ради волокит, перед которыми пляшет в таверне, а затем предается любви с его вероломным другом Целием. Катулл пробует утешиться с красоткой Ипситиллой и безобразной потаскухой Амеаной, но тщетно: он не в силах ни забыть, ни простить Лесбию. Прологи эпилог, носящие латинские названия «прелюзио» и «эксодиум» (так называлась заключительная часть античной комедии), также играют иную роль, чем в «Carmina Burana»: они придают «Песням Катулла» назидательность, сближая с «поучительной пьесой», с притчей. Вечно повторяющаяся история обманутого влюбленного, ветреной красавицы и коварного друга должна послужить наглядным уроком, аргументом в споре, возникшем в прологе между распаленной страстью молодежью и скептически настроенными старцами.

Персонажи пролога, согласно режиссерским указаниям Орфа, располагаются на авансцене: слева - юноши (тенора), справа - девушки (сопрано), в центре на помосте - девять старцев (басы). Они остаются на своих местах в течение всего спектакля и молча созерцают «сценическую игру» (лишь дважды старцы выражают одобрение происходящему краткими речевыми возгласами). Центральный раздел произведения собственно «Песни Катулла» - представляет собой пантомиму с пением в трех актах и двенадцати номерах, которую разыгрывают мимы (Катулл, Лесбия, Целий, гетеры, волокиты). Хора cappella и два солиста - тенор и сопрано – помещаются в оркестре.

Таким образом, «сценическая игра» близка, с одной стороны, мадригальной комедии эпохи Возрождения или Воинственным и любовным мадригалам любимого Орфом Монтеверди, а с другой - «Байке про лису» не менее ценимого Стравинского.

Даже самые интимные любовные излияния совсем не обязательно поручаются солистам (что заставляет вспомнить прием «очуждения» в «эпическом театре» Брехта). Так, трагическое признание «Ненавижу и все же люблю», открывающее первый акт и без изменения повторенное в третьем *(№* 8), - плакатный, четко ритмизованный хор, то с примитивной унисонной восходящей темой, то с излюбленным Орфом трехзвучным остинато. Хор служит и характеристикой отчаявшегося Катулла *(№* 11 - «Несчастный Катулл»). Этот самый развернутый номер «сценической игры» - по определению *О.* Леонтьевой, хор-монолог, отпевание любви - построен в форме вариаций на basso ostinato и отмечен жесткой аккордовой темой из септим и кварт. Завершающие его реплики солистов очень кратки («Катулл!», «Лесбия!») и не имеют мелодической высоты обозначены лишь ритм и оттенки исполнения.

В первой любовной сцене *(№* 3 - «Катулл и Лесбия располагаются у колонны. Катулл засыпает на груди Лесбии») наряду с хором участвуют оба солиста. Однако соло тенора лишено песенности, это омузыкаленное произнесение слова, где ритм и мелодика определяются стихом: чередование двух-трех звуков по принципу слог - нота, в свободном темпе, без *обо*значения размера, с тактами неравной длины. Концы фраз, как эхо, подхватывает сопрано, а затем декламацию тенора повторяет пятиголосный хор. Трагическое прозрение Катулла, узнавшего, что его любимая Лесбия за большие деньги продается в переулках любому римлянину, воплощено в чисто речевом номере *(№* 4): солист-тенор, затем мужской хор произносят текст в четко обозначенном размере, темпе, оттенках, и лишь последний возглас «о моя Лесбия» озвучен октавным скачком. В любовной сцене, открывающей второй акт *(№* 6 - «Ночь. Катулл спит на улице перед домом Лесбии. Грезя, видит себя в доме Лесбии, в ее объятиях. Лесбия ласкает возлюбленного»), как и в аналогичной сцене первого акта, преобладает звучание хора, и только фразы Лесбии широко распеты солирующим сопрано, завершаясь истаивающей на piaпissiшo высокой нотой.

В «сценические игры» не вошел N 3 из сборника 1930-1931 годов.

Единственный в кантате сольный номер *(№* 9) посвящен отнюдь не раскрытию сложных любовных переживаний поэта: это непритязательная песенка на достаточно ироничный текст письма к красотке Ипситилле распаленного страстью Катулла («пообедав, хочу тебя проведать» и т. п.). Близок ей по настроению следующий номер - «Амеана, потрепанная девка», только здесь фразы солиста чередуются со смехом Хора.

Иные выразительные средства применены в обрамляющих «сценическую игру» хорах. Они ближе к первой кантате Орфа и по литературному языку (средневековая латынь), и по размаху формы (особенно хор пролога - в эпилоге повторен лишь первый его раздел), и по масштабам звучности, и по составу оркестра, аналогичного последним хорам «Carmina Burana» *(№* 20, 22). Как и там, исключены струнные и духовые, при этом число ударных и фортепиано еще более увеличено (4 фортепиано и 10-12 исполнителей на ударных; в первой кантате соответственно 2 и 5). Общие черты с «Caппina Burana» можно найти в мелодике, ритмике, гармонии хора молодежи (как и в оргиастическом характере ее любовных игр, и в грубо натуралистической откровенности текста). Бесконечным повторам слов соответствует монотонный ритмический рисунок ровными четвертями, длительное псалмодирование на одной ноте, почти неизменно выдержанная гармония минорной тоники, которая в

заключительных тактах каждого раздела сменяется мажорной. Нарастание напряжения создается приемами, более простым и, чем в первой кантате: за счет чередования звучности, темпа, групп хора, включения вспомогательных нот и даже крика солистов на кульминациях.

Приемы характеристики старцев контрастны: преобладает более облегченная звучность - пение a cappella, ритмизованная речь без сопровождения, хор divisi (девять басов разделяются на две группы) и переклички солиста с хором; вместо аккордовой фактуры используется редчайшее для Орфа полифоническое сочетание двух мелодических линий.

В сюжетном отношении «Триумф Афродиты» отличен от «Carmina Burana» и «Песен Катулла»: это свадебный обряд с пунктирно намеченной линией событий и безымянными персонажами - Невестой и Женихом (что заставляет вспомнить «Свадебку» Стравинского, хотя здесь обряд не славянский, а греко-римский). Однако связь с предыдущей кантатой весьма отчетлива: в обоих произведениях использованы стихи Катулла. В «Триумфе Афродиты» из его поэзии Орф выбрал жанр эпиталамы - свадебной песни, в которой Катулл подражал древнегреческой поэтессе Сафо (Катуллов перевод трех строф Сафо встречается и в предыдущей кантате - в № 3). Такое подражание составляет текст первой части («Антифонное пение девушек и юношей к Весперу в ожидании невесты и жениха»), а большая свадебная поэма Катулла разделена между четвертой («Воззвание к Гименею») и самой развернутой, пятой частью («Свадебные игры и песни перед опочивальней»). С «Carmina Burana» «Триумф Афродиты» роднит многоязычие: классическая латынь в данном случае соседствует с древнегреческим, впервые привлекшим внимание Орфа. Это свободно смонтированные самим композитором сохранившиеся строки эпиталам Сафо во второй части («Свадебный кортеж и прибытие невесты и жениха») и третьей («Невеста и жених»), а также хор из трагедии Еврипида «Ипполит» в седьмой части («Появление Афродиты».. Источник греческого текста шестой части до сих пор остается неустановленным (возможно, это подражание древнегреческим образцам, принадлежащее самому Орфу).

Близок «Триумф Афродиты» к первой кантате Орфа и по составу исполнителей и масштабам: почти такой же симфонический оркестр с расширенной группой ударных и тремя фортепиано; три хора - двойной, большой, танцующий; три корифея хора - тенор, сопрано, бас; два солиста. Однако, в отличие от «Carmina Burana» и аналогично прологу и эпилогу «Песен Катулла», хор здесь персонифицирован: это девушки, Юноши и старики, родные и друзья новобрачных, народ. Как уже говорилось, впервые персонифицированы и солисты - не просто сопрано и тенор, а Невеста и Жених.

Последняя кантата Орфа под итальянским названием «Trionfo di Afrodite, concerto scenico» - «Т р и у м ф А Ф р о д и т ы, с ц е н и ч е с к и й к о н ц е р т» (1951), создавалась в качестве финала кантатной трилогии.

Авторское обозначение «Триумфа Афродиты» как концерта определило общее эмоционально-стилевое отличие этой кантаты от предыдущих: преобладание крупного штриха, что сказалось и в делении на семь больших частей, из которых пять хоровые, нередко с антифонным соревнованием двух хоров; господство праздничности, декоративности, блеска - при отсутствии контрастных темных красок, печальных эмоций и какого-либо конфликта; виртуозность исключительно сложных сольных вокальных партий.

Показательно, что первая часть «Триумфа Афродиты», в противоположность предыдущим кантатам, открывается сольным звучанием -напряженными возгласами

корифея-тенора, захватывающими высокий регистр, и содержит виртуозные каденции обоих корифеев. Сольная импровизационная мелизматика, нередко с предельными верхними нотами, отличает начало третьей части («Невеста и Жених») и шестой («Пение новобрачных»). Последняя представляет собой лирический дуэт за сценой («в свадебной опочивальне») почти без сопровождения - лишь флажолеты альтов и контрабасов, тремоло маримбафона, тарелок и ксилофона поддерживают колоратуры, которые завершаются экстатическим криком. В таком типе мелодики, обычно возникающем в частях с греческим текстом, сам Орф и исследователи его творчества усматривали связи с пышными, узорчатыми византийскими песнопениями. В то же время подобное воплощение кульминации любовного восторга было намечено еще в «Carmina Burana» (краткое соло сопрано *N* 23). Как и в «Песнях Катулла», в «Триумфе Афродиты» встречаются соло ненотированные, но четко ритмизованные, с подробными ремарками, касающимися манеры произнесения текста (в среднем разделе пятой части это соло корифея-баса в сопровождении ударных и тремоло трех фортепиано; в последнем разделе, «эпиталаме», такая декламация чередуется с несколькими нотированными тактами).

Иные выразительные средства - в хорах. Преобладает длительное псалмодирование на одной ноте с отклонениями на секунду вверх и вниз и внезапными октавными скачками-возгласами (что, возможно, связано с попыткой передать напевную речитацию хора древнегреческой трагедии). Унисонное псалмодирование сменяется столь же длительными секундовыми, квартово-секундовыми, квинтовыми остинато, «вращающимся» движением параллельными терциями и секстаккордами. Такие хоры с аккомпанементом набора ударных напоминают несложные первые номера «Шульверкю», а в сопровождении мощных и красочных *tutti* с ведущей ролью трех фортепиано -- праздничные народные картины Стравинского (начало четвертой части прямо перекликается с масленичным гулянием в«Петрушке»). В кульминационные же моменты использован говорящий ритмизованный хор и даже крик - подобно обрамляющим хорам «Песен Катулла».

Отмеченные черты общности трех кантат позволили Орфу объединить эти произведения в цикл под итальянским названием «Trionfe, trittico teatrale» -- «Триумфы, театральный триптих». Обнаруживаются и текстовые переклички, подчеркивающие идею триумфа любви. В кульминационном номере «Carmina Burana» *(N* 24) возлюбленная сравнивается с Венерой; так же называют девушек юноши в хоре пролога «Песен Катулла»; «Триумф Афродиты» начинается воззванием К Весперу - планете Венере, а завершается явлением самой Афродиты - римской Венеры. При этом циклизация заставляет пере осмыслить первую кантату. Исполненная отдельно, «Carшіпа *Burana»* утверждает победу рока: неумолимое колесо Фортуны сбрасывает человека с высот любви. Однако, когда таков финал только начальной части триптиха, это воспринимается всего лишь как временное вторжение судьбы, и во второй части победительницей признается любовь, хотя ее триумф и омрачен изменами. Последняя часть триптиха, где нет ни одного контрастного по настроению эпизода, окончательно закрепляет торжество любви.

Единство цикла достигается и принципами построения. Общая форма триптиха - монументальные многохорные композиции крайних частей в сопровождении большого симфонического оркестра и камерная средняя с более краткими номерами a cappella - находит отражение в форме отдельных кантат. «Carшіпа Burana» состоит из трех частей, обрамленных хоровым прологом и эпилогом, крайние части развернуты (восемь

и десять номеров), средняя - значительно короче (четыре номера с преобладанием сольных). «Песни Катулла» также состоят из трех частей, обрамленных хоровым прологом и эпилогом. В первой и третьей частях - по пяти номеров (причем начальные одинаковы), во второй части - два номера. Построение «Триумфа Афродиты» более текуче, устремлено к финальной кульминации, но и здесь можно обнаружить если не трехчастную, то своеобразную концентрическую форму: по краям хоры в честь Венеры (воззвание к Весперу и явление Афродиты), второй круг обрамления - камерный (третья и шестая части - дуэты Невесты и Жениха на греческом языке), в центре - хоры на текст большой свадебной песни Катулла.

Сам жанр «Триумфов» связывает произведения Орфа с различными историческими пластами европейской культуры: от эпохи Возрождения (пышные карнавальные представления, особенно во Флоренции, «Триумфы» Петрарки, триумф Беатриче в последней песне «Божественной комедии» Данте и др.) - в античность, к триумфам императорского Рима и Древней Греции, объединяя два тысячелетия под знаком торжества гуманизма, естественных человеческих чувств. Таким образом, «Триумфы» противостоят и бесчеловечности фашистского режима, в условиях которого Орф начал работать над ними, и послевоенной разрухе, и тревогам «холодной войны», когда они были закончены, и угрозе атомной бомбы, экологической гибели, машинизации и дегуманизации всей современной культуры. Обращенные к массам, «Триумфы» в то же время не принадлежат к массовому развлекательному искусству; сам Орф однажды назвал их постановку - по аналогии с вагнеровским «торжественным сценическим представлением» (авторское определение жанра «Кольца нибелунга») ~ «элитарным сценическим представлением».

Неоклассицизм П. Хиндемита и другие направления в его творчестве

Есть две вещи, к которым следует стремиться: профессионально честная музыка и чистая совесть (П. Хиндемит).

Пауль Хиндемит (1895 – 1963) – немецкий композитор, дирижер, альтист, педагог, музыковед. Его называют ведущим композитором XX века. Его сочинения отличаются гармоничностью, равновесием, сдержанностью чувств. В начале творческого пути музыка Хиндемита тяготела к модернизму, композитор часто обращался к пародии, сатире, гротеску.

В 1920-е годы имя Хиндемита часто значилось в списке скандальных и спорных композиторов. Его эпатажные одноактные оперы – «Убийца, надежда женщин» с всяческими ужасами, пародийно-экзотическая опера-буффа «Нуш-Нуши», определенная самим композитором как «марионеточное представление», и экспрессивно-эротическая «святая Сусанна» - приводили театральную публику в возбуждение и вызывали то негодование, то восхищение. Это примеры экспрессионизма.

В то время неординарные, экзальтированные поступки и скандалы были в моде. Война и революционное движение способствовали обострению чувств людей. Всю Европу охватила волна свободы и экспрессии. Германию взбудоражила ноябрьская буржуазно-демократическая революция 1919 года, после которой была принята Веймарская конституция, открывшая путь демократизации культурной и политической жизни. Вольные настроения владели и торгово-промышленным городом Франкфуртом, где композитор жил в 1920-е годы.

Бурные дискуссии разворачиваются вокруг экспрессионизма, додекафонии, урбанистических ритмов и культа машин, джаза, мюзиклов, электронной музыки для

цирка и кино… Хиндемит попробовал свои силы почти во всех модных музыкальных амплуа.

Сюита «1922 год» для фортепиано - жесткая, урбанистическая музыка. Во вступлении он пишет, как будто бы обращаясь к ученику: «Забудь все, чему учили тебя на уроках музыки, рассматривай фортепиано как интересный ударный инструмент».

Поиски Хиндемита привели его к воплощению пародии, иронии в музыке. Вообще у Хиндемита было прекрасное чувство юмора. Издавал журнал, где размещались шутливые шаржи и смешные рисунки. В сатирической опере «Новости дня» 91928) Хиндемит высмеивает цинизм и бульварные запросы общества, которым правит дух сенсации. Здесь рассказывается о том, как обычная ссора супругов Лауры и Эдуарда по пером журналистки фрау пик превращается в новость дня – сенсационный бракоразводный процесс. Это веселая, легкая, пародийная музыка, театрально представляющая прозаичность и обыденность отношений мужчины и женщины. «Гвоздь» оперы – ария Лауры, которая, сидя в ванной в облаках мыльной пены, распевает о преимуществах горячего водоснабжения.

Опера «Туда и обратно» (1927) представляет собой музыкальную игру. Первая половины оперы заканчивается тем, что муж убивает свою неверную жену, а во второй события разворачиваются в обратном порядке, как в зеркальном отражении, превращая действие в фарс. То же самой происходит и в музыке: сначала ее надо «исполнять слева направо», а потом «справа налево» (здесь Хиндемит использует прием ракоходного движения). Такой эксперимент требует колоссального интеллектуального напряжения, чтобы написать музыку, которая хорошо бы звучала в направлении «туда» и «обратно».

Неоклассическое направление в творчестве Хиндемита открывается с его Вторым и Третьим струнными квартетами (1921, 1922) и вокальным циклом на стихи Рильке «Житие Марии» (1922 – 1923), состоящем из 15 песен на сюжеты евангелистских сказаний о Деве Марии. Впервые композитор обращается к высокой этической теме. Им движет стремление постичь смысл Жизни, Смерти, Истины. В музыке широко используются приемы полифонического письма. Так постепенно начинает оформляться полифонический стиль Хиндемита.

Яркий пример классицизма – цикл из семи сочинений под названием «камерная музыка» (1921 – 1927). Хиндемит обращается к жанру эпохи барокко concerto grosso (с обязательной партией солирующего инструмента. Это инструментальный концерт, основанный на чередовании и противопоставлении группы солирующих инструментов). И пишет концерты для фортепиано, скрипки, виолончели, альта, органа.

В 1926 году появляется большая трехактная опера «Кардильяк», в которой отчетливо прослеживаются черты эстетики неоклассицизма. Она написана на остро-драматический сюжет новеллы Э. Гофмана, в которой известный парижский ювелир не может расстаться со своими произведениями, а потому убивает покупателей, чтобы вернуть произведения назад. Здесь автор затрагивает серьезную тему художника и общества. Но не это явилось причиной полемики вокруг данного произведения. Франкфурдская газета провела специальный опрос «Почему нужно ставить оперу Хиндемита «Кардильяк»?». Многие профессионалы высказались по этому поводу, приветствуя постановку. Новое сочинение расценивалось как попытка закрепить первенство музыкального начала над литературным. И действительно, музыка не зависит напрямую от текста. Она не находит психологического основания поступкам героев, а отражает общее впечатление от сюжета. Композитор предлагает свой вариант стилизации оперы барокко, внедряя в старую форму современный драматический конфликт.

Мысль об этической безупречности искусства заставляла зрелого Хиндемита переделать свои ранние сочинения, а о многих музыкальных экспериментах молодости он вообще не любил вспоминать.

Он поставил себе цель – добиться простоты и ясности музыкального языка. С этими мыслями он переезжает в Берлин, где прусское Министерство науки, искусства и народного образования предложило композитору должность профессора в одном из учебных заведений.

Осень 1927 года – начало учебного сезона в высшей музыкальной школе в Берлине. Профессор Хиндемит увлечен педагогикой6 он разрабатывает свою собственную методику, внедряя новые принципы. Уроки он проводит на открытом воздухе, совмещая учебный процесс с загородными прогулками и туристическими путешествиями. На занятиях по инструментовке он вводит обязательную практику игры на различных музыкальных инструментах6 студенты должны были исполнять свои сочинения на том инструменте, для которого оно написано.

Все чаще Хиндемит задает себе вопрос: «Для кого я пишу музыку?». Он видел своей аудиторией не искушенного эстета, не театральную публику, а интересующуюся музыкой молодежь. Он не писал для «вечности», а для современников, реальных людей. «Музыка быта» на какое-то время заняла все мысли композитора. Он начал работать над созданием произведений для молодежных кружкой, школ, самодеятельных оркестров и певческих обществ. Тогда же появляются «Музыка для струнного оркестра, флейт о гобоев», песни для трехголосного смешанного хора акапелла на стихи немецких поэтов, «Вокальная и инструментальная музыка для любителей и друзей музыкального искусства».

Самое удачное произведение Хиндемита в сфере общедоступной музыки – «Баденская поучительная пьеса о согласии». Жанр «поучительная пьеса» был создан Бертольдом Брехтом как особый вид оперы для школьников и самодеятельных кружков. Произведение было написано в соответствии с театральной эстетикой Брехта, когда текст, музыка, фильм и клоунада существуют раздельно. В постановке много участников: тенор, бас, чтец, хор, оркестр и духовой оркестр произвольного состава, танцор, три клоуна, солисты хора «толпа». Это дает возможность большому количеству людей включиться в исполнение. Чтобы вовлечь в представление и публику, в партитуре предусмотрено использование экрана, на который проецируются ноты и слова. Исполнение допускает пропуски, перестановки, дополнения и импровизацию. Это не законченное произведение, а гипотеза, своеобразный «учебный» материал для упражнения в мастерстве.

Когда композитор писал музыку «для потребления», он ставил перед собой задачу – донести до молодежи идеи мира, гармонии, равенства, этнического единства.

Однако с пришествием к власти в 1933 году гитлеровского правительства Хиндемит был включен в список врагов новой культурной политики. Стиль неоклассицизм, джаз были названы «упадочными».

Композитор развивает тему «художник и общество» в опере «Художник Матис». Его волнует актуальный для того времени вопрос: каково место художника в эпоху смут и войн? Композитор рассказывает о реально существовавшем в XIV веке немецком живописце Матисе Грюнвальде и воссоздает мрачную картину эпохи Крестьянской войны, ассоциирующейся с действительности фашистской Германии. Опера была заранее внесена в репертуар Берлинской государственной оперы, но Гитлер лично запретил ставить это произведение. Причиной тому могла послужить хотя бы оперная

сцена сожжения «крамольных» книг, напоминавшая фашистам их собственные акции. Тогда Хиндемит сделал симфонический вариант оперы. Симфония «Художник Матис» не связана с оперным сюжетом. Она в обобщенном виде передает восприятие художника событий.

С конца 1934 года в германии было запрещено исполнение музыки Хиндемита. Он покинул страну. Перебирается в Швейцарию, затем в США.

В 1942 году появляется фортепианный цикл «Ludus Tonalis», который был создан по аналогии с «ХТК» И. С. Баха. Название переводится как «Игра тональностей». Это в своем роде эстетический трактат. В нем отражены основные идеи Пауля Хиндемита: неоклассицизм, полифоническое мышление и новое понимание тональности. Цикл состоит из 25 пьес – прелюдии, 12 фуг с 11 интермедиями и Постлюдии. Постлюдия это полное обращение музыкального материала первой.

Это возрождение традиций музыки Баха. Цель этого произведения – систематизировать звуковой поток согласно своему ощущению новой тональности. В начале XX века исчезли мажор и минор. Музыканты предлагают свои версии ладов: атональная двенадцатитоновая система Шенберга, Берга, Веберна, идея хроматической тональности Стравинского, Бартока. Новая тональность Хиндемита ладово многозначна, она не бывает мажорной или минорной, для нее достаточно одного главного тона, который притягивает к себе остальные звуки.

Тяготение Хиндемита к стилю барокко – не просто ностальгия по музыке прошлого. Он видит в ней принципиальный выход для современного искусства. Помимо решения технических задач в музыке Баха Хиндемит увидел чистоту духа, которой ему не доставало в окружающем мире.

Хинлемит считал, что вернуть людям чувство цельности и гармонии может лишь музыка. Эту проблему он раскрывает в опере «Гармония мира». В центре оперы – личность немецкого астронома и математика И. Кеплера (открыл закон обращения планет вокруг солнца, закономерности строения Солнечной системы – его труд «Гармония мира»). Мысль ученого, что все мироздание подчиняется единым законам, близка Хиндемиту. Действие оперы строится на речитативе. Большую часть оперы занимают диалоги Кеплера с кайзером Рудольфом Валленштейном, который одержим мечтой о гигантской империи. С помощью открытых Кеплером законов он хочет установить идеальный порядок, но понимает, что мир неподвластен его личной воле. Постижение гармонии мира возможно лишь в момент смерти. Написана одноименная симфония.

Итальянский оперный веризм

Веризм – новое направление в искусстве, ярче всего обозначилось в литературе, затем перешло в музыку. Наиболее характерно для Италии, но оказал влияние на музыку других стран – России, Франции.

Первоначально веризм проявился в опере.

Это направление сложилось в конце 80-х – начале 90-х годов XIX века. На его возникновение оказал влияние французский натурализм (Эмиль Золя – глава направления, Ги де Мопассан). Натурализм (лат. – естество, физиологическая природа) – художественно-эстетический фундамент новых поисков в литературе, театре и музыке 70 – 80-х годов XIX века. Теоретическое обобщение художественных способов научно-естественного познания мира нашло отражение в работах Э. Золя. Главные позиции натурализма в искусстве:

1. научно-материалистический подход к явлениям жизни – главенство объективных фактов, эмпиричность их показа;
2. научно-социологические и естественно-физиологическое исследование социальных слоев общества и характера человека – интерес к проблеме наследственности, показ негативных сторон жизни и природы личности.

Однако это два разных явления. Во французской натурализме свои особенности.

Другое название веризма – младоитальянская школа. Веризм от итальянского – vero – правдивый, истинный.

В литературе веризм приходит на смену риссорджементо (первая половина XIX века) – время борьбы за освобождение Италии – революционность, гражданственность). Позднее у веристов политическое было утрачено. В Италии не было сильного переворота, как во Франции, был король, нищета крестьян… Идеалы романтизма стали разрушаться, и на смену пришло желание передать жизнь такой, какая она есть.

В искусство приходит новая тема – жизнь крестьян в деревне (нищета), жестокие нравы. Герои – современники, крестьяне. Показ темных, мрачных сторон жизни.

Перевес физиологии над психологией!

Кружок литературных веристов сложился в Милане. Лидер – Джованни Берго, а также Луиджи Капуано, Матильда Серао. В литературе утверждается новый жанр – новелла. В литературе приходит требование: Достоверность, зарисовка с натуры, научность!

Музыка.

В начале 90-х годов возник музыкальный веризм – новое направление в итальянской опере. Новый жанр в опере – социально-психологическая драма и опера-мелодрама. **Масканьи, опера «Сельская честь»** (1890) по новелле Джованни Берго. На первый план выдвигается драма любви и верности. Широко используется песенный фольклор Италии (сицилиана). Успех оперы!!! Все сцены Европы. После этой оперы – много произведений, но они не достигли таких высот.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Поводом для сочинения произведения послужил конкурс одноактных опер, объявленных миланским издателем Э. Санзаньа. Для участия в нем Масканьи прервал работу над оперой «Ратклиф» и обратился к сюжету «Сельской чести», давно привлекшему его внимание. Новелла итальянского писателя Джованни Верга (1840-1922) «Сельская честь», опубликованная в 1889 *году,* приобрела известность благодаря инсценировке, которая шла с блистательной исполнительницей заглавной роли Э. Дузе. Пьеса отличалась максимальной концентрацией действия, сюжета. Ее события развертываются в пределах одного утра, что, несомненно, было особенно привлекательным для композитора.

Либретто, написанное *Г.* Тарджони-Тоцетти (1859-1934) при участии *Г.* Менаши, было вначале двухактным, но, согласно условию конкурса, было сведена к одному акту. Центральное место в опере заняли образы главных действующих лиц, обрисованные скупыми меткими штрихами: беспредельно преданная, неистовая в любви Сантуцца и легкомысленная, ветреная Лола; страстный, увлекающийся Туридду и беспощадно-мстительный Альфиа.

Заметно развиты народные сцены. Два акта драмы соединяются в опере симфоническим интермеццо, приобретшем впоследствии широкую известность.

Из 70 представленных на конкурс опер «Сельская честь» завоевала первую премию. 17 мая 1890 *года* в Риме состоялась премьера, прошедшая с триумфальным ус-

пехом. Вскоре опера прозвучала во многих странах мира, содействовав распространению принципов веризма.

Действующие лица:

Сантуцца, молодая крестьянка - сопрано
Туридду, молодой крестьянин - тенор
Лючия, его мать - альт
Альфио - баритон
Лола, его жена – сопрано
Крестьяне и крестьянки, дети.

Место действия: сицилийская деревня. Время: воскресное утро 1880 года.

Сюжет. Светает. Через сельскую площадь в церковь идут крестьяне. Среди них Сантуцца, спешащая к старой Лючии - матери своего жениха. *Она* в отчаянии - Туридду снова охвачен страстью к своей прежней возлюбленной, кокетливой Лоле, которая во время его краткой военной службы стала женой богатого Альфио.

Все попытки Лючии успокоить Сантуццу напрасны; ее терзают муки ревности. На площади появляется Туридду. Сантуцца обращается к нему с мольбой не оставлять ее. Но Туридду не трогают ее слова. Он грубо отталкивает девушку и поспешно уходит вслед за Лолой, направляющейся в церковь. В деревню возвращается из дальней поездки ничего не подозревающий Альфио. Обезумевшая от горя Сантуцца рассказывает ему о неверности жены. Вскоре она начинает жалеть о словах, вырвавшихся в порыве отчаяния, но уже поздно. Оскорбленный Альфио решил жестоко покарать обидчика, запятнавшего честь
его семьи. После окончания церковной службы жители деревни собираются в корчме. Радостный праздник нарушается появлением Альфио. Он с презрением отталкивает предложенный ему Туридду кубок вина. Теперь у Туридду не остается сомнений, что Альфио знает о его тайной связи с Лолой. Смертельный поединок с соперником неизбежен. В знак вызова Туридду по старинному обычаю во время объятия кусает Альфио за правое ухо. Выбор сделан, враги встретятся за деревней. Туридду прощается с матерью. Его охватывает запоздалое раскаяние перед верной Сантуццой, Он просит мать заботиться о ней. Исполненный мрачных предчувствий, Туридду уходит. В испуге Лючия и Сантуцца припадают друг к другу. Голоса крестьянок доносят весть о гибели Туридду. Лючия и Сантуцца без сознания падают на руки женщин.

МУЗЫКА

Музыка «Сельской чести» насыщена гибкой, страстной кантиленой, близкой к народным песням. Ее эмоциональные контрасты усиливают остроту сюжета: неистовые страсти сменяются состоянием душевной отрешенности, драматическому столкновению человеческих характеров противостоит спокойствие весенней природы.

В оркестровом вступлении безмятежно-пасторальные образы, созерцательные настроения рельефно оттенены лирически взволнованной мелодией. За занавесом звучит сицилиана Туридду «О Лола, знойной ночи созданье» (средний раздел вступления); ее медлительная мелодия, сопровождаемая гитарным аккомпанементом, полна чувственной истомы и неги.

Хоровая интродукция «Пышно плоды на деревьях красуются» передает приподнятую атмосферу праздника. Колоритно оркестрованная песня Альфио с хором «Кони бешено летят» проникнута горделивой удалью. Хор «Пойте песнь торжества» своими просветленно возвышенными настроениями резко контраст'ирует драматизму следующей сцены. Элегически грустный романс Сантуццы «Вдаль уходя солдатом» носит

оттенок балладной повествовательности. В дуэте Сантуццы и Туридду сопоставляются напряженно страстные и скорбно просветленные мелодии. Дуэт прерывает кокетливо-грациозная песенка Лолы «Цветок зеркальных вод». В продолжении всего дуэта с возрастающим волнением звучат широкие мелодии.

Драматизм достигает вершины в дуэте Сантуццы и Альфио. Симфоническое интермеццо вносит разрядку; его безмятежное спокойствие навевает картины мирной, ласковой природы. Остро ритмичная застольная песня Туридду «Здравствуй, золото стакана» брызжет искрометным весельем. Ей контрастирует ариозо Туридду «В своей вине я каюсь», полное глубокой скорби; пластичная вокальная мелодия сопровождается певучей кантиленой струнных. Чувством страстной мольбы пронизано последнее ариозо Туридду «Матерью Санте...», передающее предельное напряжение душевных сил.

Главные достижения веристской оперы-мелодрамы: авторы обратились к либретто в прозе, отказ от рифм! Чаще тексты из литературных произведений дословно!

Композиторы отказались от гладких ритмов, закругленных оперных номеров, сцен.

Это дало свободу оперных форм, отказ от номерной структуры, сквозное действие, форма оперного диалога.

Действие динамизируется, становится сжатым. Действенность и зрелищность показа событий в форме любовной интриги с кровавой развязкой, монтажная композиция на основе малых оперных форм.

Использование ярких театральных эффектов, калейдоскоп эпизодов.

Поиск отражения речи в музыкальной интонации, речитативное развитие. Большое внимание уделяется натуралистским эффектам. Герои не только поют, но и говорят, крича, хохочат и рыдают. (это путь к экспрессионизму). Но в итальянском стиле речитатив никогда не вытесняет вокальное начало (ариозность).

Опора на фольклор, опора на бытовые жанры.

Большое внимание веристы уделяю фону – правдивость.

РУДЖЕРО ЛЕОНКАВАЛЛО опера «Паяцы» (1892 – премьера).
Это опера с прологом, где высказывается кредо веристов.

Леонкавалло - один из представителей течения в итальянской опере конца XIX века, известного под названием веризма. Для этого течения характерен интерес к простоте и жизненности сюжета, героям из социальных низов, стремление к психологической правдивости воплощения интимной драмы. Музыка Леонкавалло в своих лучших образцах эмоционально приподнята и экспрессивна.

Руджеро Леонкавалло родился 8 марта 1858 года в Неаполе. Музыкальное образование получил в родном городе. Долгие годы бедствовал, давал уроки музыки, выступал как дирижер.

Всеобщее признание Леонкавалло принесла опера «Паяцы» (1892). Среди других оперных произведений («Чаттертон», «Медичи», «Богема», «Роланд берлинский», «Царь Эдип» и др.) успех имела лишь «Заза» (1900).

Умер Леонкавалло 9 августа 1919 года в Монтекатини, близ Флоренции.

ПАЯЦЫ - ***Драма в двух актах* с *прологом***
Либретто Р. Леонкавалло

Действующие лица:

Канио, хозяин труппы странствующих комедиантов (в комедии - Паяц) тенор

Недда, его жена (Коломбина) - сопрано
Тонио, актер (Таддео) - баритон
Беппо, актер (Арлекин) - тенор
Сильвио, молодой крестьянин - баритон

Место действия: деревня Монтальто в Калабрии (Италия). Время: 15 августа 1865 года.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Текст либретто принадлежит композитору; он воспользовался действительным событием, место и время действия которого обозначены в опере.

Леонкавалло участвовал в конкурсе, объявленном миланским издателем Сонзоньо на лучшую одноактную оперу (в 1890 году на этом конкурсе была премирована опера Масканьи «Сельская честь»). Но Леонкавалло написал оперу в Двух актах и поэтому к конкурсу не был допущен. Тем не менее, премьера «Паяцев» в Миланском оперном театре, состоявшаяся 21 мая 1892 года, ознаменовалась заслуженным большим успехом. Вскоре опера обошла все сцены мира и до сих пор сохраняется в репертуаре.

СЮЖЕТ

Перед закрытым занавесом появляется Тонио в костюме клоуна. Он знакомит публику с основной идеей предстоящей пьесы. Неподдельны те слезы и страдания, которые вы сейчас увидите, восклицает Тонио. Ведь актер любит и ненавидит, как все люди на земле, а под его шутовским нарядом бьется горячее сердце.

Занавес поднимается. В небольшую итальянскую деревню приезжают странствующие комедианты. Крестьяне радостно встречают хозяина труппы Канио, его жену - артистку Недду, клоуна Тонио, актера Беппо. Представление начнется вечером, а пока один из крестьян предлагает комедиантам пойти в таверну. Канио и Беппо охотно соглашаются и приглашают с собой Тонио, но тот отказывается. Он затаил обиду на оскорбившего его ревнивого хозяина труппы. Ревность Канио имеет основания. В деревне, куда прибыла труппа, у Недды есть любовник - молодой крестьянин Сильвио. Оставшись одна, Недда мечтает о встрече с ним. Незаметно подкравшийся Тонио объясняется ей в любви. На признание уродливого клоуна Недда отвечает презрительным смехом, ударом бича охлаждая его пение. В бессильной ярости Тонио уходит, угрожая жестокой местью. Между тем, пренебрегая опасностью, на свидание явился Сильвио, который преданно любит Недду. Он умоляет ее бросить скитальческую жизнь и бежать с ним. Неожиданно раздается гневный возглас хозяина, которого поспешил позвать оскорбленный клоун. Однако Сильвио убегает неузнанным. Канио требует, чтобы Недда назвала имя любовника, но безуспешно. Тогда он бросается к ней с ножом. Беппо силой удерживает Каннио, а Тонио успокаивает его, говоря, что беглец обязательно придет на представление и тогда чем-нибудь выдаст себя. Близится время начала спектакля...

Веселая толпа крестьян и крестьянок с нетерпением ждет обещанного зрелища. Тонио и Беппо рассаживают зрителей; среди них и Сильвио. Сюжет разыгрываемой пьесы близок к их жизненной драме. Таддео (Тонио) любит Коломбину (Недду), которая, однако, отдает предпочтение Арлекину (Беппо). Любовное свидание прерывает Паяц (Канио). Прощальные слова Коломбины, обращенные к Арлекину, потрясают Канио; это те самые слова, которыми Недда утром провожала любовника. С новой силой вспыхнула ревность, и, обезумев от ярости, Канио ударом ножа убивает Недду, а затем и Сильвио, бросившегося к подмосткам сцены на предсмертный крик возлюбленной. «Комедия окончена!» - в ужасе восклицает Тонио.

МУЗЫКА

«Паяцы» - лучшая и наиболее популярная опера Леонкавалло. Ее музыка достигает большой силы в изображении человеческих страстей.

В оркестровом вступлении к прологу радостному оживлению, прихотливым краскам противопоставлены мелодии, полные горячего, страстного чувства, глубокой скорби и страдания. Этот контраст сохраняется и в монологе Тонио «Простите за смелость»; лирически задушевный вначале, он постепенно насыщается патетикой и драматизмом.

Первый акт открывается светлым праздничным хором крестьян. Возникающий в начале ариозо Канио «О, со мною, поверьте мне» насмешливо иронический оттенок вскоре уступает место искренней, взволнованной лирике.

Прозрачно, воздушно звучит баллада Недды «В лазурной вышине».

В ариозо Тонио «О да, я ведь знаю» выражено его неодолимое влечение к Недде. В следующем затем дуэте пылким признаниям Тонио отвечают презрительно-насмешливые реплики Недды. Чувством любви и счастья проникнут дуэт Сильвио и Недды «Сильвио, в этот час». Заканчивающее первый акт ариозо Канио «Ты наряжайся» насыщено скорбной патетикой; как крик измученной, смертельно раненной души звучит мелодия на словах «Смейся, паяц».

В оркестровом интермеццо перед вторым актом возвращаются настроения пролога. Вновь возникают картины шумной и пестрой праздничной толпы. Представление комедиантов начинается грациозным менуэтом, которым охарактеризована своенравная и кокетливая Коломбина.

В галантном духе выдержана серенада Арлекина. Комическая напыщенность и эффектация отличают реплики клоуна Таддео. Изысканно-элегантное дуэттино Арлекина и Коломбины «Взгляни, мой милый» выдержано в движении гавота. С появлением Канио музыка проникается оттенком затаенной скорби; горечь обманутых надежд, боль разбитого сердца слышатся в двух ариозо Канио: «Нет! Я не паяц» и «Надежду я питал». Мелодия «Смейся, паяц», звучащая в оркестре, завершает оперу.

Особенности оперной драматургии в «Паяцах» Леонкавалло (автор 8 опер).

1. Использование достоверных жизненных событий;
2. многоплановое раскрытие темы любовных взаимоотношений героев;
3. напряженный темпоритм, концентрация и наложение фаз действия;
4. использование картинно-зрелищных приемов в показе ситуаций для усиления остроты зрительского восприятия и передачи авторского кредо;
5. разнообразие вокального мелоса – веристское бельканто, народно-жанровые формы пения, национальная просодия;
6. сохранение принципов симфонического обобщения идеи в лейтмотивной технике.

Оперное творчество Пуччини (общая характеристика)

ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ *(1*858-1924)

Итальянский композитор, развивавший реалистические принципы национального оперного искусства. По своим идейно-художественным установкам Пуччини примыкал к движению в итальянской литературе и театре конца XIX века, которое получило название веризма.

В современных сюжетах и в повседневном быту простых людей (иногда в экзотической обстановке Востока или далекого Запада) он искал материал для воплощения житейских драм, основанных на острой любовной коллизии. В своих операх, отмеченных глубокой человечностью и силой чувств, Пуччини предстает как мастер вокального письма, щедрый мелодист, прекрасный знаток сцены. Его

произведения отличаются напряженным драматизмом, стремительным развитием действия.

Джакомо Пуччини родился 23 декабря 1858 года в городе Лукка (северная Италия) в семье потомственных музыкантов, среди которых были исполнители, педагоги и композиторы. Музыкальное образование Пуччини получил в Миланской консерватории, которую окончил в 1883 году. Одним из его учителей был композитор А. Понкиелли - автор известной в то время оперы «Джоконда».

Первые оперы Пуччини - «Виллисы» (18'84) и «Эдгар» (1889) были хорошо приняты публикой и критикой, но настоящая известность в Италии и за рубежом пришла к нему после постановки опер «Манон Леско» (1893) и особенно «Богема» (1896). Затем последовали «Тоска» (1900), «Чио-Чио-Сан» («Мадам Баттерфляй», 1904) и «Девушка С Запада» (1910), также имевшие большой успех.

В этих произведениях наиболее полно выявились особенности индивидуального стиля Пуччини. Творческой неудачей композитора явилась комическая опера «Ласточка» (1917). Новые пути он пытался наметить в трех одноактных операх (1919): «Плащ», «Сестра Анджелика» и «Джанни Скикки».

Пуччини скончался 29 ноября 1924 года в Брюсселе, не успев закончить свою последнюю оперу «Турандот».

Историческое значение оперного творчества Дж. Пуччини (1858 – 1924, автор 12 опер). Он очень популярен, его оперы ставятся во всех странах. Оценка творчества Пуччини менялась. Долгое время его оценивали как эпигона, эклектика. Во второй половине XX века отношение к Пуччини изменилось, он оценен как новатор.

Соллертинский: «Ни один композитор не избежал влияния Пуччини».

Причины популярности Пуччини видят в (по Ярустовскому):

1. жизненности тем (мелодраматичность);
2. истинная театральность, зрелищность (Пуччини – соавтор либреттиста)
3. опора на бытовые жанры
4. ведущая роль вокальной партии. Она содержит черты бельканто. «Пуччини – хранитель печати итальянской мелодии».

Пуччини и веризм. Общее:

1. образы простых людей,
2. тема утраченных иллюзий, разбитые мечты.
3. главный герой из демократической среды.

Отличие:

1. у Пуччини нет ни 1 оперы на сюжет писателя-вериста, хотя его привлекают яркие литературные сочинения: Мюссе, Данте, Гоцци.
2. Пуччини чужд национальной ограниченности.
3. у него нет ни 1 оперы на сюжет из современной жизни.
4. показывает городские социальные низы.

Синтез национальных оперных традиций XIX века (Беллини, Доницетти, Верди) и открытий оперного веризма рубежа веков.

Этапы эволюции в оперном творчестве Пуччини.

1. 80-е годы – овладение традициями романтической итальянской оперы («Виллисы», «Эдгар»).
2. 90-е годы – первая половина 900-х годов («Манон», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй») – открытие принципов оригиралдьной оперной драматургии.

3. вторая половина 900-х – 20-е годы («Девушка с Запада», «Ласточка») – кризис темы, поиск новых сюжетов.
4. конец 10-х – первая половина 20-х (театральный триптих «Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки», «Турандот») – путь к современному театру: возрождение оперы-буфф, обращение к камерной драматургии, опере-оратории, открытие эстетики театра показа, нового типа героя.

Главные принципы оперного театра Пуччини (на примере опер рубежа веков):

1. интерес к любовной драме и теме «обманутых надежд»
2. психологическая трактовка литературного сюжета;
3. двуплановость драматургии с показом лирической драмы на фоне исторической, национально-экзотической или жанрово-бытовой обстановки;
4. лаконизм и разнообразие оперных форм, их включение в сквозную сцену для гибкой смены настроений;
5. оперный симфонизм вердиевского типа с интонационным обобщением ведущих образных сфер и эмоциональных состояний; использование инструментальных принципов композиции, изобретательность тембровой драматургии.
6. традиции Верди, Бизе, Вагнера.

Вокальный стиль опер Пуччини:

Развитие ариозно-декламационного стиля и интонаций разговорной речи. Пуччини создает свой тип арии, где соединяется кантилена и говорок. Пуччини представляет арии с процессом изменения состояния героя. Речитатив помогает в этом, создает движение в развитии состояния героя. Арии Чио, Мими, Рудольфа.

Использует арию-рассказ (от Вагнера).

Пуччини свойственно театральное мышление, опера Пуччини – это драма настроений.

Гибкие формы – отказ от номерной структуры, использует сцены сквозного развития, Пуччини использует лейтмотивную систему, которая объединяет номера в сцены. 1 лейтмотив в 1 сцене.

Композитор использует лейтмотивы-ситуации – чтение письма Чио, пытка Каварадосси.

Пуччини использует приемы: вторжения,

монтажа разнохарактерных эпизодов (2 действие «Богемы»),

экспонирования героя в массовой сцене (Верди – Отелло, Пуччини – «Богема» - 1 д. Рудольф).

Музыкальный язык Пуччини – использует импрессионистические приемы, музыкальную экзотику – японские мотивы.

Опера «Богема» - в 4 действиях

Действующие лица:
Рудольф, поэт - тенор
Марсель, художник - баритон
Шонар, музыкант - баритон
Коллен, философ - бас
Бенуа, домохозяин - бас
Альциндор, государственный советник бас
Мими сопрано
Мюзетта сопрано

Парпиньоль тенор
Таможенный сержант бас

Студенты, гризетки, горожане, торговцы и торговки, официанты в кафе, мальчики, девочки и т. д.

Место действия: Париж. Время: около 1830 года.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Либретто «Богемы» написано по роману французского писателя Анри Мюрже (1822-1861) «Жизнь богемы». В этом произведении изображена жизнь талантливых, но бедных молодых артистов - поэтов, художников, музыкантов, населяющих Латинский квартал в Париже. «Жизнь богемы» - наиболее значительное произведение Мюрже. Роман, вышедший в 1851 году отдельной книгой, принес автору литературную известность. В сотрудничестве с Ж. Барьером писатель переработал свой роман в пятиактную пьесу «Богема», которая также имела шумный успех.

В 1893 году Л. Иллика (1859-1919) и Д. Джакоза (1847-1906) начали писать либретто на основе романа Мюрже; работа продолжалась около двух лет. Музыка была сочинена Пуччини за *восемь* месяцев. Первое представление оперы состоялось 1 февраля 1896 года в Турине.

СЮЖЕТ

Мансарда в Латинском квартале Парижа. Поэт Рудольф и художник Марсель безуспешно пытаются работать. В комнате холодно, вдобавок друзья голодны. Но они с юмором относятся к своим невзгодам. Остывший камин растоплен объемистой рукописью Рудольфа. Приходит философ Коллен, вконец окоченевший на улице, а за ним музыкант Шонар, которому удалось раздобыть провизии, вина и дров. Оживившись, друзья весело разыгрывают домохозяина, явившегося требовать квартирную плату, и, спровадив его, отправляются в кабачок. Дома остается один Рудольф - он должен закончить статью, но сделать это ему не удается. Слышится нерешительный стук в дверь. Это Мими, живущая в том же доме, пришла попросить огня для свечи. Между молодыми людьми завязывается ласковая беседа. Наконец Мими уходит, но тут же возвращается: она обронила ключ от своей комнаты. Рассказ Мими о своей одинокой, скромной жизни глубоко трогает юношу. Он признается девушке в любви и слышит ответное признание. С улицы доносятся голоса друзей. Счастливые Мими и Рудольф присоединяются к ним.

Латинский квартал в сочельник. Шумное оживление царит на улицах и площадях. Рудольф с Мими, Марсель, Шонар и Коллен, весело шутя, садятся за стол в кафе. В разгар пиршества появляется Мюззета, подруга Марселя. С ней важный старик, ее богатый поклонник, Альциндор. Мюзетта оставила Марселя - ей надоела жизнь богемы, но она любит его по-прежнему. А Марсель, желая отомстить возлюбленной за измену; делает вид, что не замечает ее. Мюзетту злит его деланное равнодушие, но присутствие Альциндора мешает ей. Наконец выход найден: она отсылает своего поклонника с выдуманным поручением и весело обнимает Марселя. В это время слуга приносит счет. Шонар с ужасом обнаруживает, что у него больше нет денег. Но Мюзетта и здесь находит выход: она заявляет слуге, что по счету заплатит ее знакомый, когда вернется.

Кабачок у парижской заставы. Раннее февральское утро. Из кабачка доносятся веселые голоса, слышится смех Мюзетты. Марсель пишет картину, которая должна украсить вывеску кабачка. Сюда пришла Мими, чтобы посоветоваться с ним. Она жалуется на Рудольфа, который своей ревностью сделал их жизнь невыносимой. Рассказ Мими прерывается приступами кашля. Увидев приближающегося Рудольфа, она

прячется. В беседе с Марселем Рудольф сначала обвиняет Мими в легкомыслии и кокетстве, но затем открывает правду: его возлюбленная больна чахоткой. Рыдания Мими выдают ее присутствие. Напрасно, оставшись с Мими вдвоем, Рудольф нежно утешает ее. Узнав страшную истину, она настаивает на разлуке. Охваченные глубокой скорбью, влюбленные прощаются. Недолго наслаждались счастьем и Марсель с Мюзеттой. Между ними вспыхивает ссора. Марсель упрекает подругу в неисправимой ветрености, их примирение сменяется окончательным разрывом.

Марсель и Рудольф в своей мансарде снова безуспешно пытаются работать. Они тоскуют о возлюбленных. Неожиданно появляется встревоженная Мюзетта. С ней вместе пришла Мими, но бедняжке так плохо, что она не может подняться наверх. Взволнованные друзья вносят Мими и бережно укладывают ее. В комнате по-прежнему холодно, и Мюзетта отдает свои серьги, чтобы купить что-нибудь для Мими и пригласить доктора. Все, кроме Рудольфа, уходят. Мими счастлива: она снова с любимым, снова слышит его ласковые слова. Но минуты ее сочтены. Внезапно она начинает задыхаться. На крик Рудольфа вбегают друзья. Постепенно Мими успокаивается. Рудольф занавешивает окно, чтобы свет не разбудил ее, но его любимая уже мертва.

Жанр оперы - лирическая опера, в центре которой интимная драма. Четкими штрихами, обнаруживая незаурядную психологическую проницательность, композитор очерчивает живые характеры действующих лиц. Вместе с тем в опере богато представлены сочные, колоритные картины повседневной жизни. Музыка «Богемы» насыщена напевной, волнующей мелодикой. Выразительность пения оттеняется красочным разнообразием, темпераментной порывистостью оркестровой партии.

Первый акт открывается музыкой, полной энергии и молодого задора. Мечтательная мелодия небольшого ариозо Рудольфа «А я любуюсь» знакомит нас с юным поэтом.. Появление Мими сопровождается нежной, изысканно-хрупкой мелодией. Поэтически восторженно и страстно звучит Ариозо Рутдольфа «……. беспечный». В рассказе Мими («Зовут меня Мими»), выдержанном в прозрачных акварельных тонах, свободно чередуются речитативные и напевные эпизоды, полные обаятельной женственности. Счастьем и любовью согрет дуэт Рудольфа и Мими.

Второй акт развертывается на фоне массовой сцены. Бравурная музыкальная тема медных инструментов передает шум и оживление праздничной толпы. Стремительная мелодия в оркестре обрисовывает грациозно кокетливый, задорный облик Мюзетты; еще полнее он раскрывается в музыке вальса («Я весела»).

Прозрачные, холодные звучания начала третьего *акта* живописуют картину зимнего утра. Радостью проникнут небольшой хор «Пей до дна». Страдания Мими выражены в лирическом ариозо «Ах, вы мне Помогите». После прихода Рудольфа действие постепенно приобретает все более драматический характер. Мучительным чувством неудовлетворенности и разочарования проникнуты элегические реплики Рудольфа; как взрыв отчаяния звучат его слова «Да, тщетно я скрываю». Чувством кроткого смирения исполнено небольшое ариозо Мими «Посл~й, вот ». Ласково, примиряющее звучит начало дуэта Рудольфа и Мими «Прощайте, радости з ные». *Ему* противостоит комическая перебранка Марселя и Мюзетты.

Четвертый *акт* распадается на два раздела: первый - бытовая сцена, во втором происходит развязка драмы. Тоска по утраченному счастью слышится в дуэте Рудольфа и Марселя «О Мими, ты не вернешься». С появлением Мими приобретает смятенный характер. Взволнованное обращение Мими к Рудольфу проникнуто страстным порывом.

Радостно-упоенное начало дуэта Мими и Рудольфа сменяется неумолимо мерным движением траурного характера.

Опера «Тоска» - *Музыкальная драма в трех актах*

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Сюжет пьесы французского драматурга Виктора Сарду (1831-1908) «Тоска» привлек*ал* внимание Пуччини на протяжении ряда лет. Впервые он увидел «Тоску» В Милане в 1889 году со знаменитой Сарой Бернар в заглавной роли. Свободолюбивый пафос драмы Сарду, действие которой развертывается в Италии в мрачную эпоху реакции, был созвучен настроениям Пуччини. Напряженная атмосфера пьесы, острота конфликтов, драматизм переживаний героев отвечали стремлению композитора к яркой оперной выразительности. Создание либретто будущей оперы было поручено постоянным помощникам композитора -Л. Иллика (1859 - 1919) и *Д.* Джакоза (1847-1906). Деятельное участие в работе принимал сам Пуччини, по настоянию которого в судьбу главной героини был внесен ряд изменений. Музыка «Тоски» сочинялась в 1998-1899 годах. Первое представление - 14 января 1900 года – сопровождалось большим успехом. Вскоре последовали постановки оперы в крупнейших европейских театрах, упрочившие славу этого одного из самых известных произведений Пуччини.

Действующие лица:

Флория Тоска, знаменитая певица - сопрано
Марио Каварадосси, художник - тенор
Барон Скарпиа, шеф полиции - баритон
Чезаре Анджелотти - бас
Ризничий - баритон
Сполетто, агент полиции - тенор
Скьяроне, жандарм - бас
Тюремщик – бас. Пастух - альт.

Кардинал, городской прокурор, палач, писец, офицер, сержант, солдаты, сбиры, горожане, народ.

Место действия: Рим. Время: июнь 1800 года.

СЮЖЕТ

Бежавший из крепости политический узник Анджелотти нашел убежище в церкви. Здесь, в капелле его сестры маркизы Аттаванти, спрятано платье для побега. Художник Каварадосси пишет в церкви образ мадонны. Ее черты отчетливо напоминают облик маркизы, которую часто можно было видеть молящейся в капелле. Это совпадение вызывает гнев ризничего. Сам же художник, напротив, видит в образе мадонны черты своей возлюбленной - певицы Флории Тоски. Оставшись один, Каварадосси с изумлением узнает в вышедшем из капеллы человеке Анджелотти, своего прежнего друга. Беглец обращается к художнику с мольбой *о* помощи.

Приближение Тоски заставляет Анджелотти спрятаться вторично. Необычное поведение Каварадосси вызывает у Тоски ревнивые подозрения, которые усиливает замеченное ею сходство мадонны с маркизой. Только пылкие уверения в любви на время успокаивают Тоску. После ее ухода художник предлагает своему другу спрятаться на вилле; в случае приближения опасности *он* укроется в тайной нише колодца. Из крепости доносится пушечный выстрел - знак того, что побег обнаружен - и

Каварадосси спешит сам переправить беглеца в надежное убежище. Церковь наполняется хористами, и народом: пришла весть о победе над войсками Наполеона.

Начинается торжественное богослужение. Среди толпы неожиданно возникают фигуры шефа полиции Скарпиа и его подручных, разыскивающих бежавшего узника. Обнаруженный в капелле веер с инициалами маркизы Аттаванти и пустая корзинка из-под еды наводят Скарпиа на след. Этот веер, сходство мадонны с маркизой помогают Скарпиа вновь разжечь ревность вернувшейся в церковь Тоски. Когда она в негодовании отправляется на виллу Каварадосси, следом за ней Скарпиа посылает двух сыщиков. Тоска делается невольной участницей сложной игры, в результате которой Скарпиа надеется не только поймать бежавшего заключенного, но и подчинить своей воле Тоску - предмет его тайной страсти...

Праздник продолжается. В палаццо Фарнезе Скарпиа ждет донесений. Охваченный любовным вожделением, он передает Тоске через подчиненного приглашение явиться к нему. Агент Сполетто сообщает, что обыск виллы не дал никаких результатов. Скарпиа велит привести арестованного художника, который должен сказать, где скрывается беглец. Однако Каварадосси мужественно отвергает попытки вынудить его к признанию. Осужденный на пытку, он успевает напомнить появившейся Тоске о необходимости хранить молчание. Вкрадчивыми речами Скарпиа пытается выведать у нее тайну, но тщетно. Лишь крики пытаемого лишают Тоску самообладания, и она открывает местонахождение Анджелотти. Полицейские вносят потерявшего сознание Каварадосси. Едва придя в себя, он обращается с вопросом к Тоске - сдержала ли она обещание. Тоска отвечает утвердительно. Но слова приказа Скарпиа, посылающего сыщиков к колодцу, открывают ему истину. В гневе Художник проклинает свою возлюбленную. В этот момент Сполетта приносит весть, что победа оказалась мнимой и армия Наполеона приближается к Риму. Воспрянувший Каварадосси бросается на шефа полиции, но его схватывают и уводят. Скарпиа предлагает Тоске позорную сделку. Он сохранит Каварадосси жизнь и свободу, если Тоска отдастся ему. Тоска с возмущением отвергает эти гнусные притязания. Тогда Скарпиа угрожает привести смертный приговор в исполнение немедленно, и Тоска вынуждена уступить. Скарпиа обещает ей, что расстрел будет произведен холостыми выстрелами и дает об этом указание Сполетте. По настоянию Тоски Скарпиа пишет для нее сопроводительное письмо в крепость. В это мгновение Тоска незаметно прячет за спиной лежащий на столе нож. И когда торжествующий Скарпиа хочет заключить ее в объятия, она вонзает в него клинок. С письмом в руке Тоска спешит к томящемуся в темнице Каварадосси.

В рассветных сумерках вырисовывается площадка крепостной башни - место казни заключенных. Сюда приводят Каварадосси, которому остался час до расстрела. В последние минуты своей жизни он пишет прощальное письмо возлюбленной. Внезапно появляется Тоска. Она рассказывает ему о предстоящем мнимом расстреле и смерти Скарпиа. Перед осужденным выстраиваются солдаты. Уверенный в благополучной развязке, спокойно встает он перед нацеленными дулами ружей. Гремит залп. Марио падает. Тоска бросается к нему и слишком поздно убеждается в вероломстве Скарпиа. Художник мертв. Теперь смертельная опасность угрожает ей самой. Ее окружают преследователи, узнавшие об убийстве Скарпиа. Чтобы не попасться в руки палачей, Тоска подбегает к краю площадки и бросается с парапета вниз.

МУЗЫКА

«Тоска» - одно из наиболее драматичных произведений Пуччини. Музыка ее ярко экспрессивна, порой экстатически возбужденна. В развернутых сценах свободно чередуются речитативные и ариозные формы, объединяемые детально разработанной оркестровой партией.

В первом акте различаются два раздела. В первом музыка камерно-интимного характера, во втором - фоном личной драмы становится массовая сцена.

В оркестровом вступлении мрачно-зловещей, тяжелой поступи аккордов, связанной с образом Скарпиа, противопоставлена стремительно ниспадающая, нервная тема Анджелотти. Пластически рельефная мелодия арии Каварадосси «Свой лик меняет вечно» передает чувство восторженного упоения красотой. Кокетливой грацией, изяществом проникнуто ариозо Тоски «Наш домик маленький». Страстно, взволнованно звучит ариозо Каварадосси «Нет в мире взора», переходящее в вальсово-плавную, полную томной неги мелодию *его* любовного дуэта с Тоской.

Празднично оживленный хор мальчиков открывает *вторую* половину акта. В развернутом дуэте-сцене ханжески благочинным репликам Скарпиа на фоне церковного колокола противостоит выразительная кантилена Тоски, обуреваемой то лирически скорбным, то гневно возмущенным чувством. Заключительная ария Скарпиа контрастно оттеняется торжественной музыкой церковного богослужения.

Во *втором* акте продолжается нагнетание тревоги; в каждом из *его двух* разделов возникает напряженная кульминация. Наиболее полно обрисованы во *втором* акте Скарпиа и Тоска. Монолог Скарпиа «Нет, мне больше по нраву» - *это* жизненное кредо цинично-жестокого человека. Большой дуэт остро драматичен; реплики Скарпиа, то льстиво-вкрадчивые, то мрачно-угрожающие, чередуются с глубоко взволнованными фразами Тоски, достигающими высокой экспрессии. Кульминация сцены ариозо Каварадосси «Гимн свободы, звучи!», где слышится поступь победного марша. В следующем разделе конфликт еще больше обостряется, Ариозо Скарпиа «Пусть вы давно мне» с *его* чувственной мелодией внешне носит характер галантного любовного признания. Возвышенно благоговейным настроением исполнено ариозо Тоски «Я лишь пела». Кульминацию акта (убийство Скарпиа) оттеняют тяжелые удары резко акцентированных аккордов.

В оркестровом вступлении третьего акта причудливо застывшие звучности и плавно скользящие аккорды рисуют мирный ночной пейзаж. Впечатляет *скорбная* патетика арии Каварадосси «В небе звезды горели», завоевавшей широкую известность; ее гибкая декламационно-выразительная кантилена, богатая эмоциональными нюансами, принадлежит к числу лучших мелодических *находок* Пуччини. Богатый оттенками чувств диалог Тоски и Каварадосси завершается восторженным гимном счастью любви («Пусть волной радость в нас плещет»). Звучание в оркестре мелодии предсмертной арии Каварадосси венчает трагическую развязку драмы.

«Чио-чио-сан» («Мадам Баттерфляй»)

Опера в двух актах (трех картинах)
Либретто Л. Иллика и Д. Джакоза
Действующие лица:
Чио-Чио-сан (мадам Баттерфляй) - сопрано
Сузуки, служанка Чио-Чио-сан – меццо-сопрано
Пинкертон, лейтенант американского флота - тенор

Кэт, его жена - сопрано
Шарплес, американский консул Горо, сват - баритон
Принц Ямадори - тенор
Бонза- тенор
Комиссар- бас
Чиновник регистратуры - бас
Сын Чио-Чио-сан - без речей без речей
Родные, друзья, подруги и слуги Чио-Чио-сан

Действие происходит в Нагасаки (Япония) в конце XIX века.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

В основе оперы «Чио-Чио-сан» («Мадам Баттерфляй») лежит новелла американского писателя Джона Л. Лонга, переработанная Д. Беласко в драму. Увидев пьесу во время своего пребывания в Лондоне, Пуччини был взволнован ее жизненной правдивостью. По *его* предложению либреттисты Л. Иллика (1859-1919) и Д. Джакоза (1847-1906) написали на основе драмы оперное либретто. Вскоре была создана музыка. На первом представлении, состоявшемся **17** февраля *1904* года в Милане, опера, однако, провалилась и была снята с репертуара. Публика не поняла ее содержания и была возмущена чрезмерной продолжительностью *вто*рого *акта.* Пуччини сократил некоторые номера, разделил второй акт на два самостоятельных действия. Исполненная с этими незначительными и изменениями спустя три месяца, опера имела триумфальный успех и быстро завоевала прочную репутацию одной из популярнейших современных опер.

Обращение к сюжету из жизни далекой Японии отвечало распространенному в европейском искусстве конца XIX и начала XX веков тяготению к экзотике, стремлению художника обогатить свою палитру новыми красками.

Но Пуччини не ставил перед собой специальную задачу воспроизведения в Музыке национального японского колорита. Главным для него оставалось изображение трогательной человеческой драмы. В ее воплощении композитору удалось не только сохранить, но и углубить содержание литературного первоисточника.

СЮЖЕТ

Лейтенант американского флота Пинкертон увлекся молоденькой японкой Чио-Чиа-сан, прозванной «Баттерфляй» (по-английски - *бабочка)* и решил жениться на ней. Горо - профессиональный японский сват - показывает ему домик с садом, снятый для будущих супругов. Консул Шарплес напрасно предостерегает своего друга от опрометчивого шага. Лейтенант не слушает уговоров: «Срывать цветы, где только можно» - такова его жизненная философия. А Чио-Чио-сан горячо любит будущего мужа. Ради него она готова принять христианство и пойти на разрыв со своей семьей. В присутствии императорского комиссара начинается церемония бракосочетания. Ее прерывает гневный голос Бонзы, дяди Чио-Чио-сан, который проклинает племянницу. Оставленная близкими, девушка горько плачет; Пинкертон утешает ее.

С тех пор прошло три года. Пинкертон уехал вскоре после свадьбы, Чио-Чио-сан страстно ждет его возвращения. Брошенная мужем, покинутая родными, она живет со Служанкой и маленьким сыном, о существовании которого Пинкертон даже не подозревает. Чио-Чио-сан терпит нужду, но надежда не оставляет ее. Приходят Гора и Шарплес, который получил от Пинкертона письмо с просьбой подготовить Чио-Чио-сан к тяжкому известию: он женился на американке. Однако Шарплесу не удается дочитать письмо. Услышав, что муж здоров и скоро должен прибыть в Нагасаки, Чио-

Чио-сан прерывает его радостным возгласом. Появляется принц Ямадори, за которого Гора усиленно сватает Чио-Чио-сан. Получив вежливый отказ, он вынужден удалиться. Шарплес советует ей принять предложение Ямадари; он намекает на *то,* что Пинкертон может и не вернуться, но вера молодой женщины непоколебима. Слышится пушечный выстрел – это в порт входит американский корабль, на *котором* должен прибыть Пинкертон. В радостном волнении ЧИО-ЧИО-сан украшает домик цветами и, ожидая мужа, всматривается в огни приближающегося судна.

Прошла ночь, на напрасно Чио-Чио-сан ждала. Усталая, она отрывается от окна и, укачивая ребенка, засыпает. Раздается стук в дверь. Обрадованная служанка видит Пинкертона всоправождении Шарплеса, но вместе с ними незнакомая дама. Шарплес открывает Сузуки правду: это жена Пинкертона, Кэт. Узнав, что у него есть сын, Пинкертон приехал, чтобы забрать его. Услышав голоса, Чио-Чио-сан выбегает из своей комнаты. Наконец она поняла случившееся. Потрясенная до глубины души, Чио-Чио-сан выслушивает волю отца ребенка. Она согласна отдать мальчика, но не может пережить крушения всех своих надежд. Нежно простившись с сыном, Чио-Чио-сан убивает себя ударом кинжала.

МУЗЫКА

Жанр оперы - лирическая драма.

Опера полно и многогранно раскрывает образ главной героини. Чередование певучих кантиленных арий и выразительных речитативов, объединяемых в широкие сцены, что вообще свойственно оперной манере Пуччини, особенно характерно для «Чио-Чио-сан». В музыке оперы использовано несколько подлинных японских мелодий, органично вплетенных в музыкальную ткань.

Первый акт открывается энергичным вступлением. Ария Пинкертона «Скиталец янки» отмечена мужественными, волевыми чертами. Лирическая мелодия ариозо Пинкертона «Каприз иль страсть» звучит пылко и увлеченно. Упоением любви пронизана ариозо Чио-Чио-сан «Меня сюда недаром призывает». Большой ансамбль с хором передает контрастные чувства участников: опасения Шарплеса и признания влюбленного Пинкертона, восхищение или разочарование остальных. Смирение и покорность звучат в ариозо Чио-Чио-сан «Да, пред сваей судьбою». С появлением Бонзы музыка приобретает оттенок зловещей угрозы. Томной негой дышит дуэт Пинкертона и Чио-Чио-сан.

Начало первой картины второго акта насыщено тревогой и беспокойством. Горестно взволнованная (скорбная музыка сопровождает диалог Баттерфляй и Сузуки. Страстной мечтой о счастье исполнена ария Баттерфляй «В ясный день желанный». Печальное обращение к сыну «Что придется мне взять тебя на ручки» сменяется задушевным ариозо «Пусть цветы своими лепестками». Заключительный хор, поющий без слов, передает безмолвие ночи.

Оркестровое вступление ко второй картине (второй акт) своим драматизмом предвосхищает роковую развязку. Следующий за ним светлый и спокойный оркестровый эпизод изображает восход солнца. В музыке терцета запечатлены настойчивость Шарплеса, испуг и отчаяние Сузуки, раскаяние Пинкертона. Грустью исполнено ариозо Пинкертона «Прощай, мирный мой приют». Чувством настороженности и тревожного ожидания насыщена следующая за ним сцена. Последнее ариозо Баттерфляй «А я, я иду далеко» проникнуто спокойной решимостью. Скорбно-величественно звучат заключительные аккорды оперы.

Музыкальная культура Франции первой половины XX века

В XX веке Франция, как и раньше, представляет собой ведущий центр мировой музыкальной культуры. Ее искусство было связано с современностью. В связи с теми или иными историческими событиями во Франции складывались и быстро исчезали творческие кружки, «школы», художественные течения. Они боролись между собой. Ярче всего это обнаружилось в изобразительном искусстве и литературе. Так, в области живописи только в начале XX века импрессионизм Клода Моне, Писсарро, Ренуара сменяют новаторские поиски Сезанна, Тулуз-Лотрека, Ван Гога, Матисса, Гогена, Пикассо; в l0-е годы появляются футуризм и экспрессионизм; в 20-е - сюрреализм (Сальвадор Дали). В литературе в 10-е годы возникают неоклассицизм (П. Валери), неокатолицизм (П. Клодель, Ф. Жамм), экспрессионизм (М. Пруст), дадаизм (Т. Тзара); затем в 20-е годы – сюрреализм (Р. Шар, А. Бретон, Г. Аполлинер, П. Элюар); в 30-е годы – экзистенциализм (Сартр, Камю).

Музыкальная культура также переживала интенсивный процесс обновления, начатый на переломе столетий Дебюсси и Равелем. Богатейшие традиции французской музыкальной культуры позволили французской музыке уже в *20-е* годы заявить о себе как о *современной национальной школе*, которая оформилась ранее других европейских национальных школ XX века.

Она сохранила самые существенные черты французского музыкального искусства прошлого:

1. театральность. Почти все авторы XX века обращаются к жанрам оперы, балета, оратории, оперетты, киномузыки.
2. изобразительность,
3. программность.
4. Развивается в XX веке тенденция к синтезу различных музыкальных жанров, намеченная еще в «Осуждении Фауста» Берлиоза и продолженная в творчестве Онеггера, Мийо.
5. сжатость музыкального времени, стремление к лаконичному, но динамичному развитию музыкальной мысли.
6. поиски совершенных и четких форм, строго уравновешенных и единых по стилю.
7. музыкальное творчество постоянно обогащается и питается народно-национальными истоками (французский фольклор, интерес к народной музыке стран Востока, Америки и соседних стран).
8. черты урбанизма. Воплощение разных сторон жизни большого города - постоянно главенствуют в тематике сочинений французских авторов, городской фольклор приобретает даже большее значение, нежели крестьянский. Культура парижских шансонье, атмосфера кафе-концертов, артистических кружков входят в сочинения профессиональных музыкантов, определяя их частое обращение к жанрам бытовой музыки, оперетте, негритянскому джазу, вошедшему в музыкальную повседневность Парижа с конца l0-х - начала *20-х* годов.

Культурная жизнь Франции сосредоточена главным образом в Париже, где находятся лучшие театры, концертные залы и музыкальные учебные заведения, симфонические и камерные оркестры, фирмы грамзаписи. Поэтому большинство из французских композиторов (а их более *400* в XX веке) живут и работают в Париже. Именно в Париже проходят крупнейшие международные фестивали и конкурсы музыкантов-исполнителей. К голосу парижской критики прислушиваются композиторы и музыканты-исполнители многих стран.

Особенность французской культурной жизни - тяга к «гласности», широкому публичному обсуждению проблем искусства и оценке творчества. Почти все крупные композиторы XX века выступают в печати. Так возникают книги А. Онеггера «Я - композитор», О. Мессиана «Техника нашего музыкального языка», Ф. Пуленка «Я И мои друзья», Кёклена «Музыка и народ» и другие. Споры и дискуссии ведутся в салонах, артистических кружках, концертных и театральных залах и отличаются остротой.

Этапы развития музыкального искусства во Франции тесно связаны с основными общественно-политическими событиями XX века:

1 - искусство рубежа веков (1900 - 1914),

2 - периода первой мировой войны и 20-х гг. (1914-1929),

3 - 30-х годов,

4 - годов сопротивления (1940-1944),

5 - послевоенного периода.

В первый период (1900-1914) - музыкальный импрессионизм (К. Дебюсси, М. Равеля). Артистическая жизнь столицы стала особенно интенсивной с открытием в 1908 году «Русских сезонов», основанных русским балетно-оперным антрепренером Сергеем Дягилевым. Они всколыхнули музыкальную жизнь столицы, вызвали появление многих замечательных сочинений (балетов И. Стравинского, Равеля, Э. Сати). После премьеры дерзновенной «Весны священной» имя Стравинского вызвало огромный общественный резонанс и стало своего рода эталоном новаторских норм искусства XX века.

Второй период французской музыкальной культуры (1914-1929) связан с первой мировой войной, событиями Великой Октябрьской социалистической революции в России, оказавшими если не прямое, то опосредованное революционизирующее воздействие на мировоззрение. Многие музыканты сами испытали тяготы и лишения войны: в действующей армии служили композиторы Равель, Ролан-Манюэль, К. Дельвенкур. Неудивительно, что в эти годы значительная часть художественной интеллигенции перешла на позиции пассивного неприятия войны (Роллан, Равель) либо активного ее отрицания (композиторы Л. Дюрей, А. Дуаиен, Э. Сати). Многие из них в послевоенное время стали активными деятелями Коммунистической партии Франции, созданной в 1921 году.

Другая часть представителей искусства, в основном молодых, утратив под влиянием войны юношеские идеал возненавидев буржуазный строй, не смогла разобраться в происходящем и оказалась в полной растерянности. Их творчество наполнено настроениями разочарования, пессимизма или, наоборот, яростного протеста против всего.

Дух обновления царил в музыкальной культуре послевоенного Парижа этих лет. Взаимодействовали, а иногда мирно уживались самые противоречивые тенденции, возникали различные кружки, группировки, содружества.

Одним из них и явилась знаменитая «Шестерка», в которую вошли Артур Онеггер, Дариюс Мийо, Френсис Пуленк, Жорж Орик, Луи Дюрей, Жермена Тайфер. Поводом к возникновению группы «Шести» послужила нашумевшая премьера спектакля балета Э. Сати «Парад» по сценарию Ж. Кокто с декорациями П. Пикассо. Это был своеобразный парад новых направлений в искусстве: кубизма, сюрреализма, футуризма, неопримитивизма, мюзик-холльной эстетики.

Г. Аполлинер - вождь сюрреалистов - во вступительной статье к премьере «Парад, или Дух нового» утверждал, что в спектакле впервые достигнут принципиально новый

синтез современных искусств. Поэтому балет был воспринят молодежью как бунт против буржуазной эстетики и ознаменовал собой (как в свое время «Пеллеас» Дебюсси) начало нового этапа в развитии французской культуры. Молодые композиторы увидели в Сати своего духовного вождя.

Эрик Сати (1866-1925) - талантливый и самобытный композитор, человек трудной судьбы, дороживший своей творческой независимостью и духовной свободой,- предвосхитил в ряде произведении многие открытия современников и оказал воздействие на несколько поколений французских музыкантов.

Будучи в начале творчества импрессионистом он позднее, в 900-е годы отрицал это направление, иронично высказывался о нем, а в циклах прелюдий с ироническими программами-описаниями: «Три пьесы в форме груши»; «Засушенные эмбрионы», «Настоящие вялые прелюдии (для собак)».

В зрелый период творчества испытал влияние неоклассицизма. Например, в фортепианных сонатинах и инструментальных пьесах, воссоздает мир Д. Скарлатти, Й. Гайдна, французских клавесинистов, в опере «Сократ»- аскетизм и совершенство образов античной культуры.

Беспокойный, ищущий дух Сати, доброжелательное отношение к начинающим авторам, готовность поддержать их поиски снискали ему их уважение и любовь. После премьеры «Парада» вокруг Сати постепенно формируется группа молодежи, в которой дружеские дискуссии и совместные концерты объединяют поэтов Сандрара, Кокто, художников Брака и Пикассо; композиторов Орика, Онеггера, Дюрея, Ибера. Позднее к ним присоединяются Пуленк, Тайфер, Мийо.

Поскольку Сати не претендовал на роль идеолога группы, глашатаем новых идей выступил талантливый поэт, прозаик, драматург, критик, художник, киносценарист и либреттист Жан Кокто. Его авторитет в среде артистической молодежи был непререкаем. В 1918 году он опубликовал брошюру-манифест «Петух и Арлекин. Заметки о музыке». Петух в трактовке Кокто - это дерзкий и смелый национальный дух Франции, а Арлекин - шут, не ведающий твердых эстетических принципов и национальной опоры, символ всяческой эклектики. Свои идеи Кокто относил не только к музыке, но и к поэзии, и к живописи. Прежде всего его критика направлена против французского импрессионизма и символизма: «Довольно облаков, туманов и аквариумов, водяных нимф и ароматов ночи; нам нужна музыка земная, музыка повседневности!».

Второй объект критики Кокто - немецкий и французский романтизм, особенно творчество Вагнера, в связи с которым Кокто упоминает и Бетховена,
«приведшего» музыку к Вагнеру. Важнейшей задачей композитора он считал создание истинно национальных творений. В пылу полемики Кокто упрекает своих современников в подражании Стравинскому. Истинно французский дух - на улицах Парижа, в кафе-концертах, в музыке цирка, парадов, ярмарке. «Мы не мечтатели, мы разведчики-реалисты... Правда, обнаженная правда... Даже с риском отпугнуть буржуазное благонравие!»

С 6 июня 1917 года после повторения в концертном исполнении «Парада» концерты «Новой молодежи» (как они себя поначалу называли) в маленьком зале на улице Юген и театре Жанны Батори «Старая голубятня» следовали один за другим. На одном из них в январе 1920 года исполнялись фортепианные пьесы Пуленка, Тайфер, Орика, Мийо, Дюрея, скрипичная соната Онеггера. После концерта критик А. Колле поместил в еженедельнике «Комедия» статью «Русская пятерка, Шестерка французов!

И Эрик Сати», символически объединяя молодых композиторов в «Шестерку» наподобие русской «пятерки» «Могучей кучки». И хотя состав авторов на концерте был произвольным (случайно отсутствовали Ролан-Манюэль, Ибер), статья имела большой общественный резонанс, и название закрепилось.

В отличие от русской «Могучей кучки», вкусы и привязанности членов «Шестерки» были несходны. По-разному оценивали они своих предшественников - творчество Вагнера, Равеля, Дебюсси. Невольное объединение в союз «Шести» сблизило музыкантов' совместные их выступления участились, появились коллективные издания и произведения: был основан журнал «Парижский петух», издан фортепианный «Альбом "Шесть"», создан совместный балет-пантомима «Новобрачные на Эйфелевой башне» (сценарий Кокто), где гротесковые образы, сатирическая направленность музыки высмеивали ничтожество и банальность буржуазной

среды.

При всей пестроте вкусов композиторы, составившие группу, выразили определенные устремления поколения композиторов 20-х годов:

1. антибуржуазную направленность искусства, бунт против буржуазного эстетства,
2. антиромантические и антиимпрессионистические тенденции,
3. усиление внимания к национальным традициям,
4. стремление к демократизации искусства, выраженное в настойчивом воплощении мира повседневности,
5. черты урбанизма и конструктивизма.
6. Все они были заняты активными поисками новых выразительных и формообразующих средств (политональность у Мийо, хроматическая тональность и новаторские формы у Онеггера, интерес к джазу).

Впоследствии композиторы, составившие «Шестерку», стали виднейшими французскими композиторами, занявшими значительное место в истории развития искусства XX века.

Третий этап развития искусства Франции начался на рубеже 20-30-х годов в период обострения общего кризиса капитализма. По Франции прокатилась волна забастовок. После неудавшегося переворота, организованного фашистскими организациями «Черные кресты» и «Французская солидарность», в 1934 году французская социалистическая партия приняла предложение Коммунистов о единстве действий и создании Народного Фронта, который объединил все прогрессивные силы страны. Особенно эффективной была его деятельность в годы гражданской войны в Испании.

Несколько ранее, в 1932 году, в Париже была создана Ассоциация революционных писателей и художников Франции, во главе которой стал поэт-коммунист Поль Вайян-Кутюрье. В нее вошли крупнейшие писатели и Художники Франции XX века: Ромен Роллан, Жан-Ришар Блок, а также Луи Арагон, Поль Элюар, Фернан Леже, Пабло Пикассо.

Под руководством Народного фронта возникли десятки различных творческих союзов в области Искусства.

В 1935 году музыканты образовали свою Народную музыкальную федерацию во главе с Русселем и Кёклепом, которая видела свою задачу в сплочении передовых музыкантов Франции в борьбе за национальную культуру, в широком музыкальном

воспитании масс: во всех районах Парижа создаются Дома культуры, при которых возникают самодеятельные хоры и духовые оркестры; ставятся массовые театрализованные представления в духе французской революции 1789 года, создаются массовые песни Онеггера («Тревога», посвященная борьбе испанских антифашистов), Кёклена («Свободу Тельману!»), Орика («Споемте, девушки», чрезвычайно популярная в годы Сопротивления), Мийо (хор «Рука, протянутая всем», исполненный на открытии Всемирного конгресса против расизма).

В 1936 году по инициативе Народного фронта была создана Историческая хроника Роллана «14 июля», поставленная Центральным домом культуры, музыку для которой написали Ибер, Орик, Мийо, Руссель, Кёклен, Онеггер и Лазарюс. Аналогичный коллективный спектакль «Свобода» на стихи М. Рослана поставлен в 1937 году с музыкой М. Добера, Онеггера, Мийо, Ибера, Тайфер, Деланнуа, Ролан-Мащоэля. Деятельность народной музыкальной федерации отражалась в основанном ею журнале «L'art musical populaire». В 1937 году композиторы Франции обратились ко всем музыкантам мира с призывом установить связи между музыкальными организациями разных стран и сплотиться перед лицом надвигающейся военной угрозы. Чувство гражданственности пронизывает многие публичные выступления композиторов, в частности участников бывшей «Шестерки».

В 30-е годы во французской музыке существовали и другие тенденции.

1. Важное место принадлежало неоклассицизму с его подчеркнутой неэмоциональностью, рациональностью, опорой на модели искусства прежних лет, идеалы которого своим огромным талантом защищал в те годы Стравинский. Хотя воздействие неоклассицизма испытали многие французские авторы, никто из них не был связан только с этим направлением. 2. То же относится и к возникшему еще ранее экспрессонизму, который затронул лишь отдельные сочинения в творчестве французских авторов (у Онеггера, например, он сказался в опере-оратории «Антигона», оратории «Зовы мира»).

Предпринимались также попытки создания новых творческих союзов. Одним из них стала возникшая в 1936 году группа «Молодая Франция», которую составили четыре молодых композитора: Оливье Мессиан, Даниэль Лесюр, Андре Жоливе и Ив Бодрие. После второй мировой войны они выдвинулись как крупные художественные индивидуальности. Своего рода знаменем группы стал несколько туманный лозунг «Гуманизм и религия». «МЫ хотели вернуть искусству высокое этическое начало, вдохнуть в современную музыку живую человечность, раскрыть перед ней пути духовного обновления»,- вспоминал Жоливе. Религиозное начало понималось членами группы как форма духовного общения, как свойство музыки «связывать, объединять», и только у Мессиана это выразилось в собственно религиозной тематике. Музыканты ставили перед собой задачу «пробуждать в человеке музыку и выражать в музыке сокровенное в душе человека», противопоставляя себя неоклассицизму с его тенденцией к аэмоциональности. Цель группы - распространять и пропагандировать сочинения молодых авторов, свободных и «от революционных шаблонов, и от шаблонов академических», опирающихся на национальные традиции. Поэтому в концертах «Молодой Франции» звучали сочинения и других начинающих авторов: Ж. Алена, М. Ландовского, Ж. Франсе.

Параллельно с указанными группами в 20-30-е годы, развивается творчество ряда композиторов, которых называют «Независимыми». Среди них Ж. Ибер - автор

множества театральных произведений, опер «Король Ивет», «Орленок» совместно с Онеггером, балета «Любовь и похождения Юпитера», а также А. Варро, А. Соге.

К концу *30-х* годов происходит серьезное изменение соотношения сил внутри страны: в 1938 году социалистическое правительство объявило вне закона Коммунистическую партию Франции, против членов которой началась кампания террора. Единство Народного фронта было подорвано, что создало сложную ситуацию накануне второй Мировой войны.

Четвертый этап падает на годы Сопротивления. После нападения Германии на Польшу 1 сентября 1939 года Англия и Франция вынужденно вступают в войну. Более четырех лет длилась оккупация большей части Франции. В условиях оккупации Коммунистическая Партия, находясь в подполье, смогла сплотить разные группы и возглавила всенародное патриотическое движение Сопротивления, в котором значительная часть художественной интеллигенции прямо или косвенно приняла участие. Вместе с «Юманите» издавалась подпольная Литературная газета, где работали Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Кассу (с 1942 года находился в нацистских застенках) и другие; выпускались книги стихов. Стихи Поля Элюара «Французский марш» и «Свобода» нелегально распространялись среди населения и партизан. Стихи и музыкальные сочинения часто звучали в передачах радиостанции «Сопротивление», одним из организаторов которых был П. Шеффер, инженер-акустик, в дальнейшем создатель «конкретной» музыки. Именно для этой радиостанции создавали свои радиооперы, радиооратории и кантаты Онеггер, Пуленк, Ж. Франсе и другие.

Молодые композиторы Эльза Варрон, Мишель Филиппо непосредственно участвовали в партизанском движении. Композитор-коммунист Дюрей руководил Национальным комитетом музыкантов - нелегальной организацией, издававшей новые и запрещенные фашистами сочинения, изготовлявшей в подпольных мастерских пластинки. Множество сочинений героико-патриотического характера, особенно песен, кантат, маршей, создали в это время композиторы: например, Дюрей, М. Ландовский пишут песни на стихи П. Элюара, Л. Арагона, Ж. Орик - «Четыре песни страдающей Франции», Пуленк - кантату «Лик человеческий» (на стихи Элюара), Онеггер – Вторую симфонию, молодой Дютийе - поэму «Застенок» на стихи Ж. Кассу., Горячий отклик вызвал цикл «Три жалобы солдата» Жоливе на собственный текст, написанный Под впечатлением непосредственного участия композитора в военных действиях 1940 года. Самой популярной была «Песня освобождения» Анны Марли на слова М. Дрюона, ставшая своеобразным символом Сопротивления. Легальные концерты, лекции, премьеры спектаклей проводила действовавшая в контакте с движением Сопротивления массовая организация «Музыкальная молодежь Франции», созданная в 1940 году (и существующая и в настоящее время). На средства ее членов были поставлены многие сочинения Онеггера, Пуленка, Ландовского , Ж. Ривье. Важную роль играла Парижская консерватория во главе с видным композитором К. Дельвенкуром, мужественно отстоявшим перед нацистами студентов, которых должны были угнать в Германию.

Пятый этап развития французской культуры - послевоенный период. Освобождение принесло бурное оживление театральной и концертной жизни столицы. Театры «Grand Орега» и «Орега Comique» возобновили спектакли французских авторов. Национальный оркестр Французского радио под управлением М. Розенталя и оркестра Общества консерватории начали циклы концертов современных французских и иностранных авторов (в том числе советских). Выдающимся событием в музыкальной жизни столицы стало исполнение в мае 1945 года Седьмой симфонии Д. Шостаковича, Пятой и Шестой

симфоний С. Прокофьева. В 1946 году возродилась к активной деятельности «Народная музыкальная федерация» во главе с Ш. Кёкленом (в 1951 году ее президентом стал Л. Дюрей).

Последний период, органично связанный с музыкой сегодняшнего дня, наиболее сложный и противоречивый этап во французской культуре. С одной стороны, на мировоззрении музыкантов сказывается воздействие общих закономерностей политической жизни Европы и мира. С другой - усиливается проявление чувства бунтарского протеста, социального нигилизма, выраженное подчас в подчеркнутом разрыве с художественными традициями.

Именно Париж стал родиной тотального сериализма П. Булеза, конкретной музыки П. Шеффера, «стохатической», или «математической» музыки Я. Ксенакиса, темброво-сонористических поисков О. Мессиана. Их появление, так же как и распространение в первые послевоенные годы творчества экспрессионистов (Шёнберга, Веберна), было вызвано к жизни не только стремлением эпатировать вкусы буржуазной публики. Так, интерес к додекафонии у французской молодежи был вызван и не всегда осознанным социальным протестом против буржуазной успокоенности, стремлением бросить вызов «академическому» порядку, симпатией к личности и деятельности композиторов, которые преследовались нацистами и сочинения которых были запрещены во всех оккупированных Германией странах Европы. И композиторы видели в сериализме некое освобождение от оков «арийской» культуры. Отсутствие ясной ориентации на национальные традиции в технике додекафонии представлял ось послевоенной композиторской молодежи проявлением «интернациональных» тенденций, усилившихся в годы Сопротивления. Определенную роль в распространении этих приемов сыграла деятельность музыковеда Р. Лейбовича, который пытался связать додекафонию с модной в послевоенной Франции философией экзистенциализма и творчеством писателей Камю и Сартра, что вызывало живой интерес молодежи. Огромное воздействие на музыкальную культуру послевоенных лет как во Франции, так и за ее пределами оказали творческие поиски и эксперименты Оливье Мессиана, выдающегося композитора XX века, крупнейшего педагога, своеобразного философа-мыслителя, крупного общественного деятеля.

Олнвье Месснан родился в 1908 году. Учился в Парижской консерватории у Дюка по композиции, у Дюпре в классе органа. Закончил обучение в 1929 году, будучи автором уже значительного количества сочинений. С 1930 года и в послевоенное время работает органистом собора св. троицы в Париже. В 1936 году оливье Мессиан становится инициатором создания творческого объединения «Молодая Франция». В начале войны его призывают в армию, в апреле 1940 года он попадает в плен. Находясь в концентрационном лагере, в условиях, полных страданий и суровых испытаний, Мессиан создает «Квартет на конец времени», исполненный 15 января 1941 года в лютый мороз перед многотысячной толпой заключенных.

Освобожденный из концлагеря летом 1942 года, он возвращается в Париж и по предложению Дельвенкура начинает работать в консерватории в качестве профессора гармонии и сольфеджио, а затем и композиции. Этот пост Мессиан занимает и в послевоенные годы.

В творчестве композитора с первых сочинений обнаруживается тяготение к религиозной тематике, что связано с его мировоззрением. По представлению Мессиана, мир, окружающий человека, есть нечто временное, преходящее, конечное. ОН полон ужасов и страданий, несовершенен и поэтому недостоин отражения в

искусстве, которое призвано воссоздавать красоту вселенной, вечные истины бытия. Таким непреходящим, истинным и бесконечно многообразным Мессиан считает б о ж е с т в е н н о п р е к р а с н о е как воплощение совершенной духовности, высшей красоты и гармонии природы. Только обращаясь к религиозной тематике, музыка как «орудие постижения святого духа в сумерках бытия» приобщается к вечным проблемам жизни и смерти, постигает сущность законов природы и вселенной. Поэтому большинство сочинений Мессиана наполнено религиозной символикой философского характера, которую он пытается раскрыть в развернутых программных предисловиях. Так, замысел «Квартета на конец времени» для фортепиано, скрипки, виолончели, кларнета (такой набор инструментов оказался в концлагере) навеян девятой главой апокалипсиса.

Аналогичны Программы кантаты «Три маленькие литургии божественного Присутствия» (Бог-любовь - в нас, Бог-любовь - на Земле Бог-любовь - во Вселенной), оркестровой сюиты «Вознесение», фортепианных циклов «Видение Аминя», «Двадцать взглядов на лик младенца Иисуса» и т.д.

Связующее звено земного и небесного миров, символ бесконечной красоты и гармонии природы, как считает Мессиан, птицы. Их пение - «воплощение свободной безымянной музыки, создаваемой для радости, чтобы... Покончить со всеми спорами, с соперничеством, чтобы воспевать радость и счастье жизни». Много лет композитор изучал и записывал пение птиц Европы, Америки, Африки и составил монументальный «Каталог птиц» для фортепиано соло.

«Птичьи голоса» и ритмы фигурируют и в «Квартете на конец времени» (3 часть - «Бездна птиц»), и в сюитах для фортепиано с оркестром «Пробуждение птиц» (1953) и «Экзотические птицы» (1956) - почти во всех сочинениях композитора. В самой музыке воздействие абстрактных символов и идей почти не ощущается. Среди образных сфер творчества Мессиана только одна – лирико-философская (возвышенно-созерцательная) - ассоциируется с религиозной тематикой. Остальные - лирическая поэзия природы, экстатическая страстная лирика, воспевающая любовь как высшую гармонию бытия, вакхический гимн радости жизни и контрастные сферы, концентрирующие образы зла и разрушения (смерть как некую роковую неизбежность, демонический хаос диких, варварских стихий),- характеризуют Мессиана как композитора-лирика, который обобщенно и весьма субъективно воплощает острые противоречия мира.

Мессиан всегда точно и глубоко ощущает связь звуков, гармонических комплексов и цветовых сочетаний, находящихся в движении. Этим импрессионистическим чувством колорита объясняются его многочисленные поэтические ассоциации. Не случайно композитор называет свои сочинения «цветными витражами» и дает им такие названия, как «Краски небесного града» (1963) для 13-ти духовых инструментов, фортепиано и ударных, «Хронохромия» («Цвета Времени») для большого оркестра (1960). Видимо, поэтому столько сил затратил композитор на поиски новых сонорных и колористических выразительных средств, а также конструктивных приемов творчества. Они получили обобщение в книге «Техника моего музыкального языка» (1942), где автор излагает принципы ладовой, аккордовой и ритмической систем своих сочинений. Ладовое своеобразие он определяет так называемыми ладами ограниченной транспозиции. Здесь имеются в виду лады искусственного происхождения, например целотонная гамма, гамма тон-полутон или лады с тетрахордами 1/2+1/2+11/2+1/2+1T+IT+I/2+1/2 с опорой на тритон и т. д.

На основе изучения ритмических особенностей музыки Древней Индии, Египта, Сирии, а также творчества композиторов XIII-XV веков и Стравинского сложилась ритмическая система Мессиана.

Сочинения связана с попыткой воплотить абстрактно-философскую категорию времени, которая как некое внеличностное начало или как символ Вечности почти всегда присутствует в его творчестве.

Ритмическое варьирование - основа развития гибких, выразительных мелодических линий в музыке Мессиана, свойственных его лирическим образам. Среди других форм тематизма для его творчества характерна тема-комплекс, в разных пластах которой содержатся импровизация, остинатная группа аккордов с изменяющейся ритмической структурой, темброво-ритмические элементы. Яркой иллюстрацией композиторской техники Мессиана является его десятичастная симфония «Турангалила». Название ее заимствовано в санскрите и имеет много значений. «Буквальное значение слова "лила"- игра, но игра в смысле божественного действия в Космосе, игра творческая, игра разрушения и сотворения, игра жизни и смерти. "Лила" это также любовь. "Туранга"- это бегущее время, это движение и ритм. "Турангалила" означает песнь любви, гимн радости, время, движение, ритм, жизнь и смерть», пишет Мессиан в пояснении.

Экзотика, пантеизм и одухотворенная культовость характерны и для произведений композитора 70-х годов: оратории «Преображение», симфонической сюиты «Изущелий к звездам», кантаты «Чаю воскрешения мертвых», посвященной памяти погибших в мировых Войнах XX века: Оливье Мессиан в 60-70-е годы является членом Парижской академии, организатором и председателем жюри ряда фестивалей и конкурсов, почетным членом многих зарубежных академий и университетов.

Среди представителей французского авангарда, пожалуй, самой яркой фигурой послевоенной культуры является композитор, дирижер, публицист **Пьер** Булез (род. в 1925 году в Монбризоне). С ранних лет он обнаружил выдающиеся способности к математике и музыке. Закончив Лионский политехнический институт, в 1944 году начал заниматься в Парижской консерватории в классе Мессиана.

Проучившись в классе Мессиана около года, Булез ушел из консерватории. Основной причиной тому был острый интерес к технике додекафонии. «Вместе с несколькими моими товарищами я составил группу,
и мы обратились к Лейбовичу с просьбой об уроках»,- писал впоследствии Булез.

Так в Париже образовалась первая группа композиторов, занявшаяся серьезным изучением двенадцатитоновой техники и ставшая вскоре основным ядром музыкального «авангарда». В нее входили Морис Ле Ру, Жан-Луи Мартино, Серж Ниг, Мишель Филиппо и Пьер Булез. Лейбович считал технику Шёнберга и особенно Веберна основой современной музыки, доказывал «фатальную» неизбежность атонализма, пришедшего на смену традиционной тональной системе, и прививал эти взгляды своим ученикам. Булезу эта система уже в процессе изучения показалась устаревшей, излишне академичной, и он в 1946 году покинул его класс и занялся разработкой техники «тотального» сериализма, подготовленной во многом творчеством Веберна и некоторыми ритмическими изысканиями Мессиана. Сериализм вносит в додекафонию дополнительную регламентацию. За каждым из 12 звуков хроматической системы закрепляется 12 градаций длительности звуков, определенный способ звукоизвлечения, динамический нюанс, тембр и регистр.

С этими приемами, создающими, по мнению автора, идеальную логическую и конструктивную основу произведения, связан первый период творчества Пьера Булеза, ограниченный 1955 годом. В это десятилетие были написаны Первая, Вторая фортепианные сонаты (1947, 1948), сонатина для флейты и фортепиано (1946), кантата «Солнце вод» (1949), «Свадебное лицо» (1951), «Полифония X» для фортепиано (1951), «Структуры» для двух фортепиано, наконец, вокально-инструментальный цикл «Молоток без мастера»- своего рода кульминация творчества Булеза на этом этапе (1955). Тексты вокальных сочинений основаны на сюрреалистических стихах Р. Шара. В них композитор демонстративно декларирует принцип полной независимости содержания текста от музыки: «Если вы хотите понять текст, прочтите его». «Музыка должна выражать магию коллективной истерии, всеобщий разлад жизни буржуазного общества»,- говорил он о содержании своих произведений.

В середине 5О-х годов под воздействием новых «открытий» своего «соперника» по авангардистским устремлениям К. Штокхаузена Булез переходит на позиции техники алеаторики. В такой манере написаны сочинения его в т о р о г о пер и о д а: Третья соната для фортепиано (1958), вокальный цикл «Портрет Малларме» (1960), состоящий из набора «подвижных» листов, которые могут свободно переставляться исполнителями и приобретают каждый раз новое значение, определяемое сочетанием листов. Разные формы алеаторики с привлечением элементов электронной и конкретной музыки характеризуют последующие сочинения Булеза, например «Поэзию для Власти» на стихи А. Мишо для чтеца, оркестра и магнитофонной ленты. Оркестр делится здесь на две группы с разными дирижерами. Во время исполнения звучание обоих оркестров свободно накладывается и к ним добавляется запись электронной музыки на пленке.

Начиная с середины 60-х годов (третий период) композитор обосновывает новую систему композиции, которая опирается на свободное использование сериальной техники и темброво-сонористических, в том числе ударно-шумовых эффектов.

В послевоенном искусстве продолжается деятельность композиторов «Шестерки»- Онеггера, Мийо, Дюрея, Орика, Пуленка, Тайфер, ряда других представителей старшего поколения французских музыкантов - Ибера, Барро, Лесюра, Соге. Среди композиторов, выдвинувшихся в послевоенное время,- Андре Жоливе, композитор-патриот, создатель ряда симфоний, монументальной оратории «Правда о Жанне» (1956), который в молодые годы, будучи членом «Молодой Франции», увлекался изучением не европейских музыкальных систем, рассматривая их с эстетико-философских позиций, экспериментировал с электромузыкальными инструментами для достижения эффектов космических звучаний.

Большое место в культуре Франции заняли в 50-70-е годы композиторы Дютийе, Ландовский, Лесюр, Франсе, Ниг. В их творчестве освещаются самые животрепещущие проблемы сегодняшнего дня. Значительное место занимает среди них тема войны и Мира, нашедшая воплощение в кантате «Огненный замок» Мийо, «Искупительной симфонии» Соге, «Симфонии страха» Ландовского, оратории «Неизвестный расстрелянный» Нига, кантате «Чаю воскрешения мертвых» Мессиана.

Изобретение все новых средств уничтожения человека, угроза миру и цивилизации, трагические размышления художника о бесперспективности его положения в современном капиталистическом мире волнуют Ландовского (опера «Безумец»), Онеггера (Пятая симфония и Монопартита) и многих других авторов.

Богатая и многообразная музыкальная жизнь Франции привлекает в XX столетии пристальное внимание музыкантов всех стран. Именно из Парижа в течение многих лет шли новые творческие идеи, оказавшие существенное влияние на формирование эстетических вкусов молодых поколений. Большое место на концертных эстрадах мира на протяжении многих лет занимали выдающиеся французские пианисты Маргарита Лонг, Робер Казадезюс, Альфред Корто, скрипач Жак Тибо, виолончелист Морис Марешаль. По-прежнему большим авторитетом пользуются музыкальные учебные заведения – Национальная консерватория (государственное бесплатное учебное заведение), Певческая школа (Schola Cantorum), Нормальная музыкальная школа (Ecole Normale: de "Musique).

Музыкальная жизнь Франции немыслима без крупнейших музыкальных театров («Grand Opera», «OperaComique», Театра наций и Театра оперетты), пяти симфонических оркестров, интенсивной деятельности французских мастеров эстрады, сохранивших лучшие традиции песенников-шансонье и среди них таких выдающихся исполнителей, как Эдит Пиаф, Мирей Матье, Джо Дассен.

Артур Оннегер (1892-1955)

Артур Онеггер - выдающийся прогрессивный французский композитор XX века, художник высокой принципиальности и честности, крупный общественный деятель, талантливый публицист и критик, отстаивавший передовые тенденции современного искусства. Убежденный антифашист, он был одним из руководителей Народной музыкальной федерации в 30-е годы, участвовал в деятельности музыкантов-патриотов в годы Сопротивления.

Онеггер - художник-мыслитель, которого волновали проблемы войны и мира, будущее цивилизации, перспективы развития современного искусства, трагическое положение музыканта в капиталистическом Обществе.

Исходным моментом его эстетических взглядов является мысль о социальном предназначении музыки: «Если музыка не хочет свести свою роль к роли фона, она должна вновь приобрести большое социальное звучание...она должна помогать людям жить».

Цель своего творчества он видел в создании музыки, доступной широким массам слушателей и интересной для знатоков. Высшим критерием жизненности сочинения он считал оценку слушателей, ибо «без аудитории нет искусства». Поэтому Онеггер скептически относился к формам «искусственного» прогресса в музыке (додекафонии, сериальной технике, конкретной музыке и т. п.), полагая, что они могут быть частью, но не основой творческого метода: «Вопрос о средствах музыкальной речи имеет лишь второстепенное значение, определяющую роль играют сами мысли, которые композитор стремится выразить». И в этой связи указывал, что без исторической преемственности не может быть подлинного новаторства в искусстве: «Нить традиции никогда не должна обрываться. Ветвь, отделенная от ствола, быстро сохнет», доказывая это всем своим творчеством.

Своеобразие его искусства во многом определяется соединением лучших традиций французской и немецкой культур. Композитор тяготел к монументальным жанрам синтетической природы, настойчиво экспериментировал в области синтеза музыкальных, театральных и литературных жанров, что в сочетании с яркой театральностью, зримой конкретностью музыкальных образов связывает его с творчеством Берлиоза. Другие особенности - стремление к лаконизму музыкального выражения,

особое ощущение насыщенности музыкального времени, народно-песенные и танцевальные истоки, поиски в области музыкальной декламации, тонкость красок и нюансов - роднят его с Равелем, отчасти Дебюсси.

Напротив, философская значительность и психологическая глубина, склонность к монументальным замыслам, полифоничность мышления, сквозное развитие идеи-концепции, драматическая конфликтность и целеустремленность развития заставляют вспомнить немецких Мастеров: Баха, Генделя, Бетховена. Пристрастие к непрерывной симфонизации, вязкость и густота музыкальной ткани с обилием хроматических линий ассоциируются с полотнами Вагнера и Р. Штрауса. При этом Онггер никогда не шел на компромиссы в своих художественных устремлениях, искал собственные пути в сложных процессах,
происходящих в искусстве XX века.

Новаторская сущность его творчества нашла отражение прежде всего в обогащении содержания и обновлении драматургии монументальных жанров. У него возникают вокально-симфонические сочинения нового типа на основе переосмысления оратории; оригинальный и динамичный психолого-драматический симфонический цикл, сочетающий черты программного и непрограммного симфонизма. Мастер строгих и четких по структуре произведений, композитор творчески преобразует традиционные музыкальные формы, в частности сонатное allegro, создавая их новые разновидности, зачастую с помощью широкого внедрения полифонических средств развития. Афористичная манера высказывания сочетается у него с большой напряженностью и целеустремленностью становления. Но главное, Онеггер - необычайно искренний художник, глубоко чувствующий острые противоречия современной действительности в их самой сокровенной сущности.

Первый период творчества (1916-1930). Творческое формирование композитора проходило в сложной и противоречивой художественной атмосфере Парижа конца 10-х - начала 20-х годов, когда взаимодействовал и, боролись, а порою мирно уживались самые несовместимые тенденции, школы, кружки, направления.

Артур с увлечением посещал вечера и собрания на квартире у Мийо и Батори, из которых выросла знаменитая и *н*езависимая «Шестерка». Среди товарищей он выделялся своей независимой позицией, непринятием крайних устремлений манифестов Кокто, неизменно подчеркивал свое уважение к творчеству Вагнера, отказался писать статьи, направленные против Равеля и Дебюсси. Онеггер не разделяя эстетических взглядов Сати и Кокто, тем не менее, постоянно участвовал во всех совместных выступлениях «Шестерки»: В выпуске «Альбома "Шести"», в коллективном спектакля «Новобрачные на Эйфелевой башне». В некоторых собственных сочинениях 10-20-х годов он также отдал дань эстетике урбанизма, связанной со стремлением передать в музыке XX века звуков машин и техники. Так возникли экспериментальные спектакли хореографической симфонии «Скетингринг» (балет для роликовых коньков, 1921), балета «Под водой» (1924). Еще более полно выражены ритмы нового времени в триаде «Симфонических движений» для оркестра, из которых наибольший успех выпал на долю «Пасифика 231» (1923) и «Регби» (1928).

Название «П а с и Ф и к 231» возникло не сразу. После окончания партитуры «меня осенила романтическая идея и, закончив партитуру, я озаглавил ее «Пасифик № 231» - такова марка паровозов, которые должны везти за собою с огромной скоростью тяжеловесные составы». Необычный заголовок и шутливые замечания самого автора побудили критиков объявить Онеггера «механиком в музыке». Хотя композитор

хотел передать процесс постепенного ускорения движения с последовательным укорочением длительностей от целой до шестнадцатой при одновременном замедлении темпа и последующий обратный процесс увеличения длительностей с возвращением к исходной теме. Возникло сочинение в форме полифонических вариаций-ostinato на хорально-гармонический комплекс с большим динамическим нарастанием. Точно так же в «Регби» слушатели искали передачу в музыке этапов игры: команд, атаки, контратаки, свистки судей, на что автор отвечал, что игра на стадионе дала лишь толчок фантазии художника, воплотившего в этой пьесе радостное ощущение жизни и молодости.

Именно в концертах членов «Шестерки» на подмостках театра «Старая голубятня», в зале «Одеон» и других прозвучали первые сочинения Онеггера 1916-1921 годов. В этот период композитор пробует себя в различных жанрах и в каждом выявляется та или иная особенность его творческого облика. Так, первый струнный квартет, 2 скрипичные сонаты, альтовая соната открывают лирические стороны дарования композитора, его умение выстроить логическую форму.

Многочисленные вокальные и фортепианные циклы обнаруживают склонность к миниатюре и умению двумя-тремя характерными штрихами создать музыкальный образ. Однако, с наибольшим размахом дарование молодого автора проявилось в работах для драматического театра и Симфонических поэмах.

Уже в хореографической сюите по поэме Мераля «Сказание об Играх мира» (1918), мимической симфонии «Гораций-победитель» (1921), в броском «театральном тематизме, ярких тембровых находках сказывается картинная образность мышления композитора. А особенности симфонических поэм «Песнь Нигамона» (1916), «Летняя пастораль» (1921), «Песнь радости» (1923) - конкретная наглядность тем-образов, развернутые динамические нарастания. С появлением в кульминации новой, и т о г ов о й темы, богатая контрапунктическая техника - станут достоянием всех оперно-ораториальных и симфонических сочинений последующих лет.

Из других Инструментальных сочинений 20-х годов выделяются «Концертино для фортепиано и оркестра» (1924) и Виолончельный концерт (1929). Насыщенное юмором, жизнерадостное «Концертино»- трехчастный цикл, в котором прихотливо совмещаются черты городских песен Франции, элементы негритянского джаза с терпким гармоническим языком, основанным на двенадцатиступенной хроматической тональности и политональности, столь типичных для стиля Онеггера.

Итоговым сочинением этих лет явился «Царь Давид», открывший список самых значительных творений Онеггера в оперно-ораториальном жанре. Это одно из самых известных Сочинений Онеггера, поставленное во многих странах мира (в 1927 году - в Ленинграде). В «Царе Давиде», драматизированном псалме в трех частях на библейский сюжет (как назвал его автор текста поэт Рене Моракс), Творчески переосмыслены традиции классической оратории, сохранена присущая ей картинность.

Здесь три драматургических пласта: эпическое повествование рапсода о событиях из жизни Давида, активные действенные сцены сражений, маршей, шествий, празднеств; лирико-философские отступления в хоралах, псалмах и ариях, раскрывающих внутренний мир героев, комментирующих их поступки. Композитор точно воссоз*дал* здесь особенности швейцарской народной песенности (песня Давида-пастуха), протестантского хорала. Не случайно многие темы из «Давида», особенно

хор «Аллилуйя», распевались впоследствии на улицах городов и деревень Швейцарии как народные песни.

Окрыленный успехом «Давида», композитор обратился к новым монументальным творениям: вначале создал «библейскую драму» «Юдифь» на текст того же Моракса, затем оперу-ораторию «Антигона» на либретто Кокто (1927) и симфонизированную мелодраму-балет «Амфион» на античный сюжет с текстом Валери (1928-1929).

Опера-оратория «Антигона» была самым любимым детищем Онеггера. На основе известной древнегреческой трагедии Софокла Кокто и Онеггер создали яркое современное сочинение. При отдельных эпических чертах (многоплановая роль хора, монументальность, неторопливость действия) опера-оратория остро психологична, отличается напряженной динамикой музыкальной драматургии. Протест Антигоны в ее столкновении с Креоном выражает идею героико-патриотического подвига личности в ее борьбе против деспотической тоталитарной власти.

Вся опера-оратория пронизана сквозным симфоническим развитием, поскольку основной конфликт и музыкальные характеристики действующих лиц воплощены в развитой системе лейтмотивов и раскрываются прежде всего средствами оркестра, что создает эмоциональную насыщенность внутреннего действия. Онеггер впервые использовал в «Антигоне» найденные им новые средства выразительности в области вокальной декламации. Опера-оратория написана на прозаический текст. Каждое из. действующих лиц наделено ярко индивидуальным по интонациониому рисунку речитативом, названным композитором про с о д и е й, в которой ритм декламации совпадает с ритмом разговорной речи, интонационный рисунок - с эмоциональным ее напряжением, а смысловые слова каждой фразы выделены непривычными для французского языка акцентами на первом слоге и помещаются в кульминациях мелодических фраз. Все эти качества в сочетании со сложным гармоническим языком сближают «Антигону» с сочинениями музыкантов-экспрессионистов (например, с «Воццеком» Берга). Новаторство музыкального языка и драматургии осложнили сценическую судьбу этого сочинения. «Антигона» впервые поставлена в 1927 году в Бельгии, в 1931 - в Германии и лишь в 1943 году в Париже, когда идейное содержание сочинения оказалось созвучным умонастроениям, царившим во Франции в годы фашистской оккупации.

И «Антигона», и «Юдифь», и «Царь Давид» свидетельствуют о внимании композитора к темам широкого общественного звучания, о гуманистической и прогрессивной направленности его творческой позиции. Таким образом, в течение первого периода творчества композитор охватил самые разнообразные жанры, зарекомендовал себя как блистательный полифонист, умелый мастер строгой и четкой музыкальной формы, нашел новые средства мелодической выразительности, выработал свой собственный гармонический язык.

В это же время композитор вел обширную артистическую деятельность. Вместе со своей женой - пианисткой Андре Ворабур - он выступал в разных странах Европы (Англия, Германия, Бельгия, Италия) и Америке. В 1928 году он приехал в Советский Союз, где дал 3 концерта в Ленинграде как исполнитель-скрипач, пианист и дирижер, которые вызвали большой общественный резонанс и исключительно благоприятные отзывы в печати.

Период творческого расцвета (30-е годы). В начале 30-х годов возникают произведения, новые по содержанию: Первая симфония (1930) и оратория «Зовы мира» (1931). Композитор впервые обращается к современной социальной тематике,

воплощает тему борьбы человека за счастье в условиях враждебного ему капиталистического мира. Видимо, поэтому в симфонии, ставшей первым образцом этого жанра в творчестве Онеггера, использованы темы песен французской революции. В оратории, написанной на текст поэта Рене Бизе, в первой ее части «Человек и город» как протест против мира машин и мучительного беспрерывного труда возникает эпизод демонстрации революционных рабочих и солдат («К оружию! Отдай свои силы и кровь! Чтобы вырвать мир у его господ!»), за что буржуазная пресса обвинила композитора в пропаганде «идей большевизма». Будучи подготовленной предшествующими исканиями, такая тематика была связана также с событиями этого десятилетия - экономическим кризисом, угрозой фашистского путча в 1934 году, созданием и ростом Народного фронта в 1934-1935 годах, его помощи сражающейся Испании. Онеггер стал одним из активных деятелей Народной музыкальной федерации, образованной в 1935 году, выступал на страницах ее журналов как последовательный антифашист, защищал и словом, и своим творчеством идеи народности, демократизма и гражданственности в искусстве. «Я всем сердцем с теми, кто ведет упорную борьбу с фашизмом, кто твердо осознал опасность, в которой находятся сейчас культура и цивилизация». «Музыка должна переменить адресат - обратиться к массам»,- писал он в эти годы.

Вместе с Ориком, Мийо, Ибером и другими Онеггер принимает активное участие в создании музыки к представлениям по типу массовых музыкальных празднеств Великой французской революции: пишет марш «Взятие Бастилии» к спектаклю «14 июля» (по пьесе Роллана), прелюдию к эпизоду «Смерть Жореса» в коллективном спектакле «Свобода», музыку к спектаклю поэта-коммуниста Ж-Р. Блока «Постройка города», а также создает песни для рабочих хоров «Юность» (текст Вайяна-Кутюрье), «Тревога» (стихи Муссинака), множество обработок народных песен.

Творческий диапазон композитора в этот период еще более расширяется. Наряду с массовыми, камерными жанрами (Второй и Третий струнные квартеты, вокальные циклы) появляются балеты («Икар», «Рождение цвета» и др.), оперетты, музыка к радиопостановкам и звуковым кинофильмам (более 30-ти сочинений в эти годы). Но центральное место в творчестве 30-х годов занимает театрально-ораториальный жанр. Созданные в это время «Жанна д' Арк на костре» (1935) и «Пляска мертвых» (1938) по либретто Клоделя, оратория «Николя из Флю» (1939), опера «Орленок» (в соавторстве с Ибером, 1936) характеризуют Онеггера как масштабного художника мыслителя, преисполненного патриотическими чувствами.

Драматическая оратория-мистерия «Ж а н н а д'А р к н а к о с т р е» и оратория-поэма «Пляска мертвых» на тексты Клоделя - несомненно, творческие вершины композитора.

Премьера «Жанны» была осуществлена через три года после окончания сочинения 12 мая 1938 года в Базеле дирижером Паулем Захером; роль Жанны исполняла Ида Рубинштейн, которая и была инициатором создания этого спектакля. В мае 1939 года оратория поставлена в Орлеане в дни традиционного праздника в честь народной героини Франции под управлением выдающегося интерпретатора «Жанны»-дирижера Шарля Мюнша. «Жанна» чаще других сочинений звучала в годы оккупации. После войны ее ставят театры Италии, «Grand Орега» в Париже, Пражская опера, Берлинская опера. Начиная с 1968 года (первая постановка в Москве) неоднократно осуществлялись постановки этого сочинения в Советском Союзе (В 70 - 80-е годы в

Ленинграде, Риге, Вильнюсе, Таллинне; в 1985 году вновь в Москве, Риге, Ленинграде) .

Оратория-поэма «Пляска мертвых» на текст Клоделя закончена в 1938 году. В ней явственно выражено предчувствие надвигающейся войны. Поэт обобщил в этом небольшом сочинении свои размышления о жизни и Смерти, а Онеггер придал им гражданственное звучание.

В основу сюжета положен эпизод, описанный в Библии как «Видение пророка Иезекииля». Там повествуется, как явился пророку во сне Всевышний и повелел ему подняться над долиной мертвецов, оживить скелеты, создать из них войско и вдохнуть в них жизнь. «И это было неисчислимо большое полчище», которое в диком экстазе торжествовало победу смерти над жизнью. В общем хороводе несутся здесь «Папа епископ... король... рыцари... господа... дамы... весь свет!».

В сочинении сочетающем черты оратории, лирической кантаты, оперы, мистерии (наличие религиозной символики, трактовка образов смерти), симфонии (сквозное развитие тематизма, особенности структуры целого), Совмещаются эпическое, драматическое и лирико-философское начала. Ему присуща п о л и ж а н р о в о с т ь. Семь частей «Пляски мертвых» пронизаны единым развитием трех образных сфер, одна из которых символизирует образы зла и насилия в облике смерти, другая раскрывает лирико-философские размышления страдающего человека, третья трагические противоречия жизни и смерти. В общей структуре сочинения в результате интонационной близости частей, наличия лейтмотивов, выражающих основной конфликт, сквозной симфонизации возникает форма сонатного моноцикла с двумя кульминациями - в IV и VII частях,

Сочинения 30-х годов выдвинули Онеггера в число самых значительных авторов XX столетия. Тяга к большой концентрации и обобщенности музыкальных образов, яркий рельефный тематизм, найденный в ораториальном жанре, процессы сквозного симфонического развития, законченность и ясность формы подготовили важнейшие достижения композитора в области симфонического жанра в следующем периоде его творчества.

Последний период творчества (1940-1955). Весной 1940 года Германия оккупировала большую часть Франции. Онеггер тяжело переживал военный и политический разгром страны, смерть и пленение многих товарищей по искусству. После неудачной попытки перебраться за океан зимой 1940 года он возвращается в Париж. Онеггер участвует в организации концертов из произведений композиторов, числившихся в черных списках гестапо или находящихся в эмиграции, помогает в создании подпольных мастерских, где печатались на пластинках запрещенные фашистами сочинения нового жанра – радиооперы и радиооратории, которые давали, возможность общения с самой широкой аудиторией даже в эти суровые годы. Так возникли радиоопера-оратория «Христофор Колумб» в 1940 году, радиоспектакль «Биения мира» в 1944 году.

Исполнение в оккупированном Париже многих сочинений Онеггера сопровождалось патриотическими манифестациями. Как вызов оккупантам прозвучала 26 января и 2 февраля 1941 года оратория-поэма «Пляска мертвых». *Еще* больший энтузиазм вызвали постановки «Антигоны» и «Жанны д'Арк на костре» в 1942 году. Свыше 30 раз звучала «Жанна» в городах неоккупированной зоны. Гражданские патриотические идеи этих сочинений воспринимались как боевой призыв к действию.

Большинство сочинений военных лет отражает настроения художника-патриота. Так, «Биения мира» рассказывает о жертвах фашистских застенков. С темой войны и мира связана кантата «Песнь освобождения», возникшая в 1942 году, музыка к драматическим спектаклям Моракса, трагедиям Эсхила, драмам Клоделя, из которых необходимо выделить «Атласный башмачок» Клоделя в постановке режиссера Жана Луи Барро в 1942 году. Борьба против тирании, инквизиции в средневековой Испании и другие иносказания сюжета этого спектакля были восприняты как отражение антифашистских взглядов авторов и имели большой общественный резонанс.

Но одним из наиболее значительных сочинений зарубежной музыки, отразивших трагические события второй мировой войны, стала Вторая симфония для струнного оркестра и трубы. Она создавалась зимой 1941 года в тяжелый для Франции период фашистской оккупации и впервые исполнена Паулем Захером 18 мая в Цюрихе. «Подобно тому как когда-то во время исполнения Пятой симфонии Бетховена старый наполеоновский солдат воскликнул: "Это император" при заключительных звуках трубы, по залу прошло движение и слушатели взволнованно зашептали: "Победа!"».

В годы войны продолжается публицистическая деятельность Онеггера. Он публикует статьи о творчестве Русселя, Кёклена, других композиторов - деятелей Народного фронта 30-х годов, что в условиях оккупации было актом гражданского мужества.

После освобождения Онеггер ведет активную публицистическую и общественную деятельность, преподает Ecole Normale в Париже, продолжает напряженную творческую жизнь.

В музыкальном творчестве 40-х - начала 50-х годов важнейшее место принадлежит симфоническому жанру. В 1946 году возникают Третья («Литургическая») и Четвертая («Базельские утехи») симфонии. «Литургическая» симфония явилась выдающимся произведением мирового симфонизма, одним из самых значительных документов эпохи. Она посвящена Ш. Мюншу и исполнена под его руководством в 1946 году - 17 августа в Цюрихе и 14 Ноября в Париже.

Четвертая симфония - «Базельские утехи»- лирико-жанровая. Ее музыка воспевает прекрасную природу и быт Швейцарии. Написанная к юбилею Базельского камерного оркестра, она была исполнена 21 января 1947 года под руководством Пауля Захера.

Линия психолого-драматического типа симфонизма, сложившегося в циклах Первой, Второй и Третьей симфоний, завершается трагической Пятой симфонией (1950) и Монопартитой (1951). Образный строй этих сочинений, полный мрачной безнадежности, во многом отражает пессимистические настроения композитора, навеянные горькими размышлениями о неизбежности новой мировой катастрофы, гибели цивилизации. Онеггер болезненно переживает угрозу, нависшую над музыкальным искусством в условиях буржуазного мира.

В публицистике последнего десятилетия - в статье «Музыка и освобождение», в книге «Я - композитор», в сборнике статей «Заклинание окаменелостей», в докладе «Музыкант в современном мире»- Онеггер гневно обличает состояние культуры и образования в стране, пишет о бесперспективном положении одаренного музыканта в буржуазном обществе и утверждает необходимость развития искусства свободного и реалистического, насыщенного большим идейным содержанием и социальным звучанием.. Характерно, что эти мысли вызваны вовсе не личными обстоятельствами.

В это время композитор достиг всеобщего признания и славы, стал почетным членом Французской академии, где занимал кресло Гайдна, президентом Интернациональной федерации и ассоциации авторов театральной музыки, основателем и президентом

Музыкального совета при ЮНЕСКО, был избран доктором философии и музыки цюрихского и Оксфордского университетов. Его музыка звучала во всех странах мира. В 1952 году широко отмечался 60-летний юбилей композитора. Но мировоззрение художника-демократа заставляло его ставить и решать проблемы, волнующие весь мир. Так возникли трагические страницы последней (как убежден был сам композитор) *Пятой симфонии.* Никогда еще в сочинениях Онеггера тема современности не получала такой сгущенно-трагедийной окраски. Ни одна из частей этого лаконичного трехчастного цикла не вносит просветления. Подзаголовок «Di trere» напоминает о том, что каждая часть неизбежно заканчивается глухим ударом литавр на звуке *ре,* что символизирует тщетность усилий, предпринимаемых человеком в борьбе с жизненными препятствиями и приводящих его к роковому концу. Рельефность музыкальной драматургии, яркая образность, совершенство формы сделали эту трагическую исповедь художника достойным итогом его творческого пути.

Среди последних сочинений есть и иные по характеру: светлый по колориту Камерный концерт (1948), праздничная Архаическая сюита (1951), прелестная «Рождественская кантата» (1953), разнообразная музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам.

Скончался Онеггер 27 ноября 1955 года в Париже от болезни сердца, мучившей его в последние годы жизни.

Наследие Онеггера охватывает практически все **жанры с**овременного искусства. Он автор 30 симфонических, 16 камерных сочинений, 12 театральных полижанровых сочинений, отразивших поиски композитором нового синтеза искусств, 13 балетов, 3 оперетт, множества вокальных сочинений, 3 концертов, музыки к 45 кинофильмам (среди них «Преступление и наказание» по Достоевскому, «Отверженные» по Гюго, «Пигмалион» по Шоу и др.), к 38 драматическим спектаклям (среди них «Гамлет» IIIекспира, трагедии Эсхила, Софокла, драмы Клоделя), множества инструментальных сочинений, музыки для Радио.

ФРАНСИС ПУЛЕНК (1899 - 1963)

Детство и годы учения.

В 1917 году Жанна Батори получила возможность использовать помещение парижского театра «Вьё коломбье» («Стараяголубятня») по своему усмотрению. Будучи последовательной пропагандисткой новой музыки, она решила представить публике в нескольких «Концертах новой молодежи» произведения композиторов, с которыми ее недавно познакомили. Таким образом, в одной программе оказались Жермена Тайфер, Жорж Орик, Луи Дюрей, Франсис Пуленк и Артюр Онеггер. Постепенно публика привыкла к тому, что эти имена все время стояли рядом. Постепенно музыка шести молодых композиторов стала звучать не только в Зале «Вьё коломбье», но и на других площадках. В ателье «Лира и палитра» на Монпарнасе они объединились с художниками П. Пикассо, Ж. Браком, А. Модильяни, Х. Грисом, которые проводили там свои выставки.

На сцене «Вьё коломбье» состоялись премьеры ранних произведений Пуленка. Пуленка в первую очередь привлекает любимое фортепиано («Непрерывные движения», впервые исполненные Риккардо Виньесом) и вокальная музыка («Негритянская рапсодия», «Бестиарий» - шесть песен на стихи Аполлинера).

С «Негритянской рапсодией» композитор впервые предстал перед публикой. Дебют получился несколько комичным. Это произведение отразило очень популярное перед

Первой мировой войной европейское увлечение негритянской музыкой. Рапсодия состояла из четырех инструментальных частей и вокальной интермедии на текст псевдонегритянской поэмы одного из друзей композитора, подписавшегося... Макоко Кенгуру. В последний момент певец решил, что будет выглядеть на сцене слишком глупо, и отказался от выступления. Пришлось Пуленку, уже призванному в армию и одетому в военную форму, самому, прячась за большим пюпитром, завывать по-псевдомальгашски!

В конце 1919 года вышел альманах из произведений шести молодых композиторов. 16 января 1920-го в еженедельнике «Комедия» была помещена рецензия критика Анри Колле на этот сборник, озаглавленная «Пять русских и Шесть французов». Так группа музыкантов получила название «Шестерка» (по аналогии с русской «Пятеркой», как называли в Европе композиторов «Могучей кучки»). Изначально это творческое содружество не представляло собой единого художественно-эстетического направления. Молодых людей объединял интерес ко всему новому в области музыкального искусства. Но каждый имел свое представление о том, каким это новое должно быть.

Композиторы группы «Шести» стремились преодолеть туманность и расплывчатость образов позднего романтизма и импрессионизма, которые казались совершенно неуместными в послевоенной Европе. Реально это проявлялось в стремлении полемизировать с Дебюсси и Равелем, выйти из-под влияния их стиля. Соответственно деятели искусства, последовательно отрицавшие вчерашних кумиров, сами становились кумирами для молодежи.

Пуленк увлекался произведениями Сати с 11 лет, мечтал с ним познакомиться и, наконец, был представлен ему в 1916 году своим учителем Рикардо Виньесом. Первоначально Сати с недоверием относился к молодому человеку из буржуазной семьи, но в дальнейшем восхищение Пуленка «Парадом» показалось ему вполне искренним. Надо сказать, что Орик, Пуленк, Дюрейи Мийо, находясь под сильнейшим духовным влиянием Сати, повторяли и его заблуждения. Они заняли воинственную позицию как по отношению к композиторам позднего романтизма, так и к творчеству Дебюсси и Равеля. Позже Равель не только простил своих младших коллег, но и поблагодарил их за то, что они не были в числе его эпигонов.

Несмотря на то, что под вилянием Сати Пуленк некоторое время отрицательно относился к творчеству Дебюсси, музыка последнего существенно повлияла на становление вокального стиля молодого французского композитора. Сильное воздействие оказала и музыка М. П. Мусоргского. «Я без устали играю и переигрываю Мусоргского, - говорил композитор. - Невероятно, скольким я обязан ему».

Не менее значимой была также роль современной русской музыки. В первую очередь нужно назвать имена Сергея Прокофьева и Игоря Стравинского. Прокофьеву не нравилась музыка молодого француза (впоследствии он изменил свое мнение). Тем не менее в Париже Пуленк был почти единственным из знакомых Прокофьеву музыкантов, с кем его соединяла дружба. Основана она была на двух совершенно не связанных вещах любви к роялю и увлечении бриджем. Не надо забывать, что в молодости Пуленк был более известен как пианист, нежели композитор. Когда Прокофьев репетировал свои концерты для фортепиано с оркестром, Пуленк на втором рояле играл оркестровую партию в авторском переложении. Но во всех своих письмах Прокофьев писал Пуленку не столько о музыке, сколько о бридже! Среди их партнеров по этой игре был также известный русский шахматист, чемпион мира А. А. Алёхин.

Воздействие И. Стравинского, особенно его балета «Весна священная», на французских композиторов было столь огромным, что Пуленк называл его не иначе, как «Великий Игорь», а Онеггер «Царь Игоръ». Пуленк был связан со Стравинским прежде всего как пианист. Вместе с Ориком он был в числе первых исполнителей «Свадебки». Правда, перед самой премьерой Пуленк заболел желтухой, и его пришлось заменить. Впоследствии он исполнял «Свадебку» более сорока раз с разными дирижерами.

В 1922 году Франсис Пуленк вместе с Дариюсом Мийо совершает поездку в Мёдлинг с целью личного знакомства с Арнольдом Шёнбергом, музыку которого они уже хорошо знали. Хотя никто из группы «Шести»» не собирался заимствовать серийную технику, их привлекала новизна творческих исканий нововенской Школы. Шёнберг пригласил французских гостей к себе на обед. Он жил в небольшом уютном домике, стены которого были увешаны картинами, им самим написанными. Стояла прекрасная погода; окна, выходящие в сад, были открыты. Внезапно в столовую влетел мяч, заброшенный игравшим в саду мальчиком, и упал прямо в суповую миску. Супом была обрызгана не только скатерть, но и все присутствующие. Пуленк, со свойственной ему веселостью характера, хранил воспоминания об этом забавном случае до конца своей жизни.

В Вене Пуленк познакомился с творчеством Белы Бартока. Их встреча состоялась позже, когда венгерский композитор приехал в Париж для исполнения своего Первого фортепианного концерта. Франсис пригласил его к себе одновременно с Сати. С его стороны было довольно смело собрать за одним столом две столь далекие творческие индивидуальности. «Они разглядывали друг друга, как марсианин обитателя Луны», - вспоминал впоследствии Пуленк.

Постепенно, по мере роста популярности и творческой самостоятельности, композиторы группы «Шести»» все меньше нуждаются в помощи друг друга, и содружество перестает существовать.

В 30-е годы Франсис Пуленк значительно больше внимания уделяет сочинению камерных вокальных произведений. Композитор обращался к этому жанру на протяжении всей своей жизни. Всего им создано свыше 160 песен на слова Г. Аполлинера, П. Элюара, М. Жакоба, Л. Арагона, Ж. Кокто и других поэтов. В первую очередь в них присутствует опора на традиции народно-песенного творчества. За богатство и красоту мелодий соотечественники стали называть его «французским Шубертом». Поэты, на стихи которых композитор создавал песни, становились его близкими друзьями. Они очень ценили его выбор и знакомили со своими новыми поэтическими произведениями.

Изящная и легкая музыка Пуленка могла показаться совершенно неуместной в то время, когда над Европой нависла смертельная угроза, но она вполне соответствовала настроению многих соотечественников композитора.

Война потрясла Пуленка; в его произведениях появляются драматические и трагические настроения. В 1943 году он пишет и тайно издает одно из самых значительных своих произведений - патриотическую кантату для двух хоров a capella на стихи Поля Элюара «Лик человеческий». Все годы оккупации он страдал от невозможности общения с публикой. Все изменилось только благодаря освобождению.

После пятилетнего перерыва Пуленк вновь выступает с концертами в Европе и Северной Америке, где его встречают с восторгом. В 1940-1950-е годы композитор много времени проводит в Нуазе (провинция Турень). Все в его уютном доме,

построенном в XVIII веке и названном «Большим холмом», дышало покоем. Комнаты были обставлены мебелью, подбор которой свидетельствовал о безупречном вкусе хозяина. На стенах висели картины. Пуленк всегда строго соблюдал установленный им распорядок дня. Просыпался рано утром и после легкого завтрака закрывался в просторном кабинете, где стояли пианино и рояль, уставленные фотографиями друзей. Все утренние часы были отданы работе над новыми произведениями. После второго завтрака он обходил свой дом, наполняя вазы искусно составленными букетами. Цветы для этого росли в саду и оранжерее. Послеполуденное время было посвящено переписке с друзьями. В доме часто бывали гости. В погожие дни они собирались на террасе, пили кофе или чай, занимая композитора своими рассказами о светских и театральных событиях, воспоминаниями. Вечером в кабинете зажигали камин, композитор включал электропроигрыватель и, сидя в глубоком кресле, слушал по партитурам самую различную музыку - от классиков до нововенцев. В доме была огромная библиотека и богатая коллекция грампластинок. Иногда Пуленк садился на велосипед с мотором и отправлялся по делам в деревню, жители которой относились к нему с симпатией.

Спокойная обстановка Нуазы весьма способствовала расцвету творчества композитора. Он создает три оперы: комическую «Груди Терезия» (по пьесе Г. Аполлинера), трагедийную «Диалоги кармелиток» (по Ж. Бернаносу) и лирико-психологическую «Человеческий голос» (по Ж. Кокто).

Опера «Груди Терезия» создана в 1944 году. Это был год освобождения Франции от немецких оккупантов. Поэтому Пуленк считал, что в честь освобождения может немножко пошутить и написать произведение «немного сумасбродное». В основе оперы – одноименная пьеса Аполлинера, написанная в 1903 году. Эта пьесы высмеивала феминизм – движение в пользу женской эмансипации. Пьеса призывала решить важную для того времени проблему деторождаемости во Франции. В основе пьесы лежал древнегреческий миф о слепом старце Тирезии. Повелением богини Афродиты он часть своей жизни прожил женщиной. В пьесе и опере на основе нелепых ситуаций и положений, в которые попадают молодые супруги, функции их меняются. Мужу приходится брать на себя обязанности жены, а прекрасная Тереза, обретя свободу, стремиться утвердить себя в обществе. Но идея женской эмансипации оказывается несостоятельной.

Опера «Человеческий голос» (1958) представляет собой монооперу - ее исполняет только одна певица: женщина говорит по телефону со своим бывшим возлюбленным. Смысл его слов слушатель понимает по ответам героини. В одном телефонном разговоре, прерванном и вновь возобновленном, раскрывается глубокая человеческая драма: любовь и измена, надежда и обман, нежность и равнодушие.

К этому же периоду относятся духовные произведения: «Stabat Mater» и «Gloria».

По окончании Второй мировой войны музыкальная жизнь европейских стран постепенно входит в нормальное русло, несмотря на большие трудности материального характера. Композиторы группы «Шести» обретают мировое признание. Известно, что средства массовой информации всегда стремятся привлечь на страницы своих изданий в качестве авторов людей, завоевавших популярность. В 40-е годы их внимание наконец-то обращают на себя и композиторы, входившие ранее в группу «Шести». Благодаря этому появляются статьи и книги Ф. Пуленка о М. Равеле, Б. Бартоке. В 50-е годы вышла книга «Беседы Франсиса Пуленка с Клодом Ростаном».

Характеристика творчества Леоша Яначека (1854 – 1928)

Музыкант, оперный драматург, учитель, фольклорист, дирижер, критик, теоретик, организатор филармонического оркестра, органной школы, кружка по изучению русского языка, музыкальной газеты.

Заслуга: стремление синтезировать особенности чешской музыки и русской музыки Ценил Бетховена, Моцарта. Культ Дворжака, Брамса, Чайковского. Вагнера игнорировал, Шенберга и додекафонию тоже.

Первые годы творчества – хоровые церковные произведения. Романтический период. Произведения на народный тексты.

Фольклорист

Опера «Шарка» по мотивам легенды о чешских амазонках.

Опера «Лажские танцы».

Балет «Ракош Ракоччи», опера «Начало рассказа» - использует моравский фольклор.

Статья «О музыкальной стороне моравских народных песен».

Увлекается русской музыкой. Запись напевов чешской музыки.

Опера «Ее падчерица» - образы моравской деревни, опера на моравские народные тексты. По стилю опера близка веризму.

Романтизм – стиль Чайковского - лирика, страдания. Опера «Судьба» - сюжет из современности. Сходство с «Евгением Онегиным» и «Пиковой дамой». Носитель образа рока – старуха.

Откликнулся на события в Росси в 1905 году. Пишет сонату для фортепиано «С улицы».

Затем 2 оперы «Путешествие пана Броучка», «Путешествие на луну»

Опера «Катя Кабанова» - лирико-психологическая опера (близость Чайковскому).

«Лисичка-плутовка» - символичная опера. В сюжете сплетаются судьбы лесных зверей и людей из деревни.

Экспрессионизм – опера «Средство Макропулоса», опера «Из мертвого дома»

Творчество Беллы Бартока (1881 – 1945)

Венгерский композитор. Родился в Венгрии, умер в Нью-Йорке. Классик новой венгерской музыки.

Барток поставил творческую задачу – создать национальный стиль, способный отразить современный мир. Суть его музыки – синтез фольклора и современных средств.

Барток – неофольклорист. Он был ученым-фольклористом. Он претворял фольклор в своем творчестве. Фольклор сочетается с новыми техниками письма. В его музыке можно встретить стилизацию, цитирование народной музыки.

Барток воплотил образы жуткого современного города (черты урбанизма). Он далек от восхищения цивилизации, показал ее ужасы. Город уничтожает человека.

Спасением становится мир крестьянской жизни. Образ народной жизни становится символом возрождения человека. Барток воплощает идею обновления нации. Т. о. этический смысл.

Барток вместе с Золтаем Кодаем открыл древнейший пласт венгерской народной музыки, песни. Это произошло во время фольклорных экспедиций 1905 – 1907 года (студент венгерской консерватории). Крестьянский фольклор не был введен в профессиональное творчество (Лист использовал городской фольклор).

Барток многое внес в науку-фольклористику. Выдвинуд проблему – изучение фольклора во взаимодействии с фольклором других народов (соседних): Болгарии, Чехии, Македонии, стран Средеземноморья, добрался до Туниса. Мечта – посетить Волгу.

Записал более 30 тысяч образцов мелодий – нотировал, ввел паспортизацию песни, записывал биографию поющего, записывал все варианты песни.

Один из первых стал использовать фонограф.

Судьба Бартока была трагичной. Образцы записывал до начала второй мировой войны. Его начали обвинять а предательстве, шпионаже, в измене Родине. Его травили долгие годы. Запрещены все поездки за фольклором, гастроли как пианиста, уволили из академии.

Издал книгу «Венгерские народные песни» - опубликовал 320 песен.

Периодизация творчества

Первый период – 1900 – 1918 гг. – ранневенгерский, романтический.

Барток учился в Академии музыки, опирался на стиль вербуркош, Листа.

Пишет «Венгерскую рапсодию», оркестровые сюиты, основанные на фольклоре.

Одночастную симфоническую поэму в традициях листа.

По окончании Академии представил симфонию «Кошут» - вершина венгерского романтизма.

С 1905 года начинаются фольклорные поездки.

Обработки народных песен – «Багатели» для фортепиано, обработки для голоса и фортепиано «Венгерские песни», «Румынские танцы» для фортепиано.

Музыка для детей: фортепианный цикл «Детям»

В 1911 году написан опера «Замок герцога Синяя борода». Синтез фольклора и современных средств.

Влияние Дебюсси – символистская музыкальная драма. Вокальный стиль – опора на венгерскую народную балладу (речитативные интонации) и экспрессионистский стиль.

Все театральные произведения Бартока, его 2 балета «Деревянный принц», «Чудесный мандарин» - экспрессионистические произведения, написаны под влиянием Шенберга (12-тоновая техника, серийность).

Эти произведения представляют собой одноактные миниатюры.

Все театральные опусы Бартока основаны на фантастических или полуфантастических сюжетах. Характерны символы – аллегории. Эти произведения, обличая мир насилия, зла, заключают в себе скрытый гуманистический смысл.

Например. Балет «Чудесный мандарин» - действие происходит в городе, где действует банда. Девушка соблазняет в подъезде прохожего, раздевает его и уходит. Видит хорошо одетого человека (мандарина), охотится за ним. Его убивают, а он жив. Он воплощает стихию природы, лишенную варварства. Погибает только, когда девушка целует его (прикосновение цивилизации губит природу).

Опера «Замок синей бороды»

Старая легенда о жестоком герцоге синяя борода, сгубившем 7 жен, многократно привлекала внимание писателей и музыкантов (подлинные похождения французского герцога Жиль де Рец – 15 век).

Шарль Перро впервые разработал эту историю (1697), в XVIII веке – Гретри, Далейрак, в XIX веке – Жак Оффенбах, Морис Метерлинк, в XX веке – Поль Дюка, Анатоль Франс.

Гретри создал «оперу спасения» (1789) – в образе синей Бороды – тирания феодалов.

Оффенбах (1866) – показал аморального буржуа-повесу, оперетта.

В XX веке – миф переключен в план таинственной аллегории, символического зрелища (Метерлинк, Дюка, Барток).

Оперное либретто принадлежит Бела Балаж по мотивам драмы Метерлинка. Стремился облечь сюжет в национальную форму, пересказать историю Синей Бороды, используя поэтические средства старинных крестьянских песен, соединить современное содержание с формой народной песни.

Балаж закончил одноактную драму-мистерию весной 1910 года. Текст был опубликован летом в журнале «Театр». Эта пьеса предназначалась в качестве оперного либретто Золтаю Кодаю. Но Барток опередил. Его увлекли не только трагическая фабула пьесы, но и национальная самобытность стихов (венгерское стихосложение – белый стих с хореическими акцентами). Это натолкнуло Бартока на поиски народных форм речитатива.

Оперу предваряет сжатый пролог – вступительное обращение к публике чтеца-поэта. Он призывает собравшихся глубже вникнуть в скрытый смысл представления. «То, что мы здесь покажем, имеет значение для многих людей». И исчезает во мраке.

Затем из 8 двери выходят Герцог и Юдифь – диалог. Это экспозиция драмы. Диалоги полны неистового возбуждения, экстатичный порывов, любовных признаний.

Центральный эпизод драмы – потрясенная Юдифь, открывает 7 дверей, за которыми скрываются символы насилий. За первой дверью – комната пыток, за второй – оружейная, за третьей – кладовая с сокровищами в крови, далее за четвертой и пятой дверью то, что принадлежит Герцогу и символизирует его власть. За четвертой дверью – сады в цветах, за пятой – луна, горы, реки, леса.

За шестой – застывшее озеро слез, это символ горя. Перед 7 дверью возникает спор Юдифи и Герцога – ревность. Звучит тема крови. За 7 дверью – жены, туда же уходит Юдифь.

На оперу повлияла символистская литература: Бездейственность, статичность драматургии, атмосфера страха, обреченности.

Характерна игра символами. Замок – символ замкнутого душевного мира Герцога, его одиночества, совесть, отягощенная преступлениями. Поединок между Юдифью и Герцогом – женщина, пытающая проникнуть в таинственное прошлое своего избранника, обречена на гибель.

Герцог – типично символистский герой (близость Пеллеасу), стремящийся к любви, но обреченный на вечное одиночество.

У Бартока – 7 дверей – угроза человечеству. Тема крови – олицетворение зла современного мира.

Музыка сочетает несколько различных стилистических пластов.

Оркестровая партия – в духе импрессионизма (интонационные штрихи, колористические пятна, избегание завершенных мелодических линий, изобразительные эффекты – пассажи, трели, тремолирующий фон).

Черты экспрессионизма – острое звучание аккордов, тритоновые комбинации, тональные наложения.

Интонационная сфера – крестьянские распевы эпических баллад. Барток пронизывает музыку синкопами, мадьярскими ритмами. В основе венгерский фольклор, эпические повествования, сказы. Использует румынский фольклор. В вокалдьной партии песенные интонации сочетаются с декламацией (внимание к содержанию слова: от

мольбы, вопроса, изумления до гнева, страха). Отсюда капризность метроритма, частые смены размера, применение дуолей, квартолей, квинтолей.

Симфоническое развитие – традиции Дебюсси. Лейтмотивная система: лейтмотивы замка, крови, страха.

Музыкальные партии Юдифи и Герцога не отличаются четкой индивидуализацией. Обе партии, порученные низким голосам (Бас и меццо-сопрано) отмечены суровым характером, резкими психическими контрастами – от пассивной покорности до энергичной нервозности.

В первой половине оперы господствует образ Юдифи, а Герцог лишь сопровождает ее пение односложными фразами. Во второй половине оперы –Герцог выдвигается на первый план.

Форма оперы – напоминает большое рондо с интродукцией и эпилогом. 7 симфонических эпизодов изображают 7 тайн замка. Между эпизодами расположены рефрены – диалоги Юдифи и Герцога.

Сонорика (сонористика) – от латинского – «звонкий», «звучный». Техника, возможная только в музыке, написанной для многоголосных инструментов и оркестра. С помощью специальных приемов, которые зависят от природы инструмента, создаются «темброво-звуковые пятна» - соноры, в которых отдельные тоны уже неразличимы. На фортепиано для этого используются педаль и кластеры. Разнообразные приемы создания сонорых эффектов характерны для К. Пендерецкого.

В оркестровых сонористических произведениях композиторы нередко соединяют большое количество остинатных голосов. Сочинять развернутые самостоятельные линии в этом случае нет никакого смысла – их никто не услышит! Выписывание большого количества повторяющихся фигур – огромный, но бесполезный труд. Слушатель будет воспринимать только итоговый результат и просто не заметит, насколько точными были все повторы.

Алеаторика (от латинского «жребий», «случайность») – техника сочинения, в которой некоторые параметры музыкальной ткани и их сочетания не фиксируются и зависят от случая, то есть от «произвола» исполнителя, его импровизации.

Наибольшее практическое значение имеет разработанная польским композитором В. Лютославским ограниченная контролируемая алеаторика. Каждая остинатная фигура выписывается только один раз, обводится рамкой, после которой рисуется волнистая линия. Это означает, что музыкант должен повторять заключенные в рамку звуки в произвольном ритме произвольное количество раз – пока не наступит какое-либо событие: вступление солиста, окончание пьесы или другое. Разные виды алеаторики допускают случайный характер либо музыкальной ткани, либо формы, либо того и другого одновременно. В последнем случае нотная запись сведена к минимуму, и результат почти полностью зависит от настроения исполнителя.

Польская музыкальная культура XX века

На рубеже веков польская культура переживает расцвет. У истоков – Кароль Шимановский. Он снова вывел польскую культуру на мировой уровень. Шимановский воспитал новое поколение польских композиторов.

Появляются композиторы: Лютославский, Пендерецкий. Диктовали моду в Европе.

Польша становится одним из лидеров музыкальной культуры этих годов.

На рубеже веков XIX – XX вв. после взлета Монюшко, Польша занимала консервативную позицию. Одним из лидеров был Игнат Падеревский – писал о

народности, а на самом деле не сумел преодолеть штампы салонной музыки. Он выступал против иностранных влияний на польскую музыку, против иностранных направлений (импрессионизм).

В 90-е годы возникла группа единомышленников «Молодая Польша» (просуществовала до 1918 г.). Название дал Гурский. Композиторы – Шимановский, Ружицкий, Карлович, Любомирский, Фительберг – стремились обновить традиции Шопена, соединить национальные черты с современной техникой. Причина объединения: трудно издавать свои сочинения. Трудно исполнять свои сочинения. Общая черта - борьба с академизмом.

Эта группа прошла два этапа в своих увлечениях. Этап увлечения символизмом, восточной экзотикой, античностью.

На втором этапе усилились национальные тенденции. Стремились найти неизведанные страны, новые образы.

Композиторы обратились к дохристианской языческой Польше (прославянской культуре). Одно их новых открытий было искусство татровских гуралей (гуральская культура).

Витольд Лютославский (1913 - 1994)

Окончил Высшей искусств музыки в 1937 года, по композиции и фортепиано. Учился у Малишевского (ученик Римского-Корсакова), традиции Римского-Корсакова в творчестве Малишевского и Лютославского.

Композитор интеллектуального плана, характерно: строгость мышления, равновесие, ювелирная отделка, отточенность форм, средств выразительности.

Учился на математическом факультете Варшавского университета.

До войны – успех.

Лютославский был на фронте, командир взвода, был в плену, бежал, прошел пол Европы пешком. В 1943 году в Варшаве, жил в подполье (под чужим именем). Играл в кафе. «5 песен подполья», переложения для 2-х роялей.

Фольклорная традиция в творчестве. Желание показать живой дух народа. Толчок – 1945 года – польское издательство дало заказы композиторам на произведения в польской традиции. До 1954 года – Лютославский писал произведения с использованием польских народных тем. Изучал сборники народных песен, фольклор.

Жанры – от песен до симфонических произведений.

Например, цикл из 12 фортепианных пьес «Народные мелодии», цикл для женского голоса и фортепиано (исполнял народные мелодии и тексты), цикл «20 коляд для голоса и фортепиано», «Малая сюита» для симфонического оркестра. Кульминацией является «Селезкий триптих» - черты концерта, кантаты и симфонии. Использует подлинные народные тексты. Цитат музыкальных нет.

Концерт для оркестра – выражение неоклассицизма. Традиции Хиндемита, Стравинского, Бартока. Идея барочного концерта.

«Траурная музыка памяти Бартока» – додекафонное произведение. Для камерного оркестра.

60-е годы – значительные произведения, зрелый стиль. Лютославский больше не пишет додекафонные произведения. Работает в области алеаторики. Находит свой стиль (первое алеаторное произведения – Штокхаузен «Клавирштюк №11»).

Лютославский против тотальной алеаторики, у него ограниченная алеаторика. Стиль Лютославского получил определение неоимпрессионизм.

Кантата «вытканные слова», симфония №2.

В 70-е годы – поворот в творчестве. Тяга к камерности. Отказ от крупных форм, жанров. Усиливается лирическое начало.

В 80-е годы – усиление романтизма. «Эпитафии для гобоя и фортепиано», 3 произведения дл камерного состава: «Цепь первая», «Цепь вторая», «Цепь третья», концерт для фортепиано с оркестром. Не отказывается от алеаторики, но большую роль играет мелодика.

Кшиштоф Пендерецкий

Учился в Польше, выдвинулся в конце 50-х – начале 60-х годов как композитор, работающий в новое технике. Лидер музыкального авангарда.

60-е годы – сонорные, алеаторные произведения. Они принесли ему мировую славу. В них Пендерецкий не отказался от традиционного состава оркестра. Его сонористика основана на поиске новых звучаний, но с классическим инструментами.

«Эмонации», «Анакласис», «Трен памяти жертв Хиросимы» (52 струнных инструмента), «Полиморфия», «Флуорисценции» («Свечения»), «Натура сонорис» («Природа звука»). К ним примыкают 5 симфоний и «Симфониетта».

Хоровые и вокально-симфонические произведения – большая часть в церковных жанрах. Например, «Псалмы Давида» для солистов, струнных и ударных, «Строфы» - кантата, «Стабат матер» - хор, «Страсти по Луке» - пассион.

В 1970 г. - «Космогония» - кантата-поэма (для солистов, хора и оркестра).по заказу ООН к 25-летию.

Первая часть – Генезис (происхождение), вторая часть – Апейрон (бесконечность). В произведении главенствует тема покорения космоса. Берет подлинные тексты Софокла, Овидия, Лукреция, да Винчи, Бруно, Гагарина («Вижу землю»). Все тексты на родном языке: латынь, итальянский, английский, русский.

Инструментальные концерты – 2 для виолончели с оркестром, 2 для скрипки с оркестром, для флейты с оркестром, для кларнета с оркестром.

Оперы – «Дьяволы из Людена», «Потерянный рай».

С середины 80-х годов – творческий сдвиг стиля. Неоромантизм. Это еще проявилось во втором скрипичном концерте, в опере «Потерянный рай» (1978). Это опера-притча по английской поэме Джона Мильтона. Герои – символы – носители идей – добро, зло, искупление.

По стилистике – неоромантизм, сонористика, шумовые эффекты. Это произведение посвящено 200-летию США. Написано по заказу.

Опера «Черная маска» написана в 1986 году – для зальцбургского фестиваля.Экспрессионизм, драма-крика, одноактная опера, без цезур, сквозного развития. Расширена группа ударных инструментов. Атональная опера.

«Молодая Франция» и Оливье Мессиан

В 30-е годы. Жиливе, Бодрие, Лессюк, Мессиан.

Американская музыкальная культура XX века

Самобытная национальная культура США сформировалась независимо от европейской профессиональной традиции (джаз, спиричуэлс, негритянские песни).

Веками формировались духовные песни южан, негритянские спиричуэлс, регтаймы, блюзы, позже возник новоорлеанский джаз, музыкальная комедия и мюзикл XX века. Творчество Айвза, Гершвина было подготовлено этой национальной традицией. Композиторская школа Америки возникла в 20-е годы XX века.

Формирование этой традиции связано со своеобразием фольклора США и особенностями социальной структуры.

В народной музыкальной культуре Америки большое место занимает фольклор народов Западной Африки, появившийся в Америке вместе с началом работорговли в XVII веке.

Северо-восток Америки насыщен звуками итальянской, немецкой, венгерской, украинской, русской, польской, еврейской, румынской, шведской музыки.

Однако самым древним американским фольклором стал фольклор индейцев.

На такой основе возникла главная разновидность новой народной музыки МША. Два основных потока фольклора Старого света – культуры Британских островов и Западной Америки соединились на территории Америки. Так родилась афро-американская музыка.

На юге Америки соединились испанские, французские. Африканские, афро-американские мотивы, англо-кельтские элементы.

Почему запоздало формирование композиторской школы?

Хотя шло строительство органов и других инструментов, издавались журналы о музыке, большое место занимало салонное музицирование, нотопечатание, родилась высоко исполнительская культура хоровой и симфонической музыки.

Отсутствие в северной Америке композиторской школы оперно-симфонического плана связано с тем, что Новый Свет был лишен культурных центров одного определенного типа – придворной музыкальной среды, которая должна бала выполнять функцию развития светского композиторского творчества. Не было никаких предпосылок для придворной культуры. Первая оперная постановка в США в 1825 году.

В Новом свете не оказалось ни одного главного очага музыкальной культуры, который концентрировал развитие профессионализма.

Социальная структура в новом свете не представляла для этого возможностей.

Основоположником американской музыки является Эдуард Мак-Доуэлл (1861 – 1908) – тяготел к романтической школе Германии. Сочинял в листовской и шумановской манере.

Чарльз Айвз – «модернистский» строй мысли, хотя и не слышал Шенберга.

Эдгар Варез (1885 – 1965) – родоначальник музыкального авангарда, отказ от европейского музыкального языка, от гармонических тяготений.

Авангард: Джон Кейдж, Лу Хариссон.

Джордж Гершвин (1898 – 1937)

Американский композитор, пианист. Он не получил систематического музыкального образования, брал частные уроки. Обладал своим особым стилем, в котором сочетаются черты импровизационного джаза, элементы афроамериканского фольклора, американской музыки. Автор двух опер, основанных на афро-американских интонациях и джазовых ритмах, в том числе знаменитой «Порги и Бесс», различных мюзиклов, концерта для фортепиано с оркестром «Рапсодия в стиле блюз», сюиты для оркестра «Американец в Париже», концерта для фортепиано с оркестром и многочисленных песен.

Мюзикл в творчестве Леонарда Бернстайна (1918 - 1990)

Мюзикл – один из музыкально-сценических жанров, представление, в котором используются разнообразные выразительные средства эстрадной и бытовой музыки, а также хореографического, драматического и оперного искусств. Слово Мюзикл часто

употребляется как синоним оперетты, что является ошибкой. В отличие от оперетты Мюзикл обращается к реальной жизни. Он может быть не только комедией, но и драмой. Кроме того, в него часто включаются вокально-хореографические постановки, что не свойственно оперетте.

Как музыкальный жанр мюзикл оформился в 20 – 30-е гг. XX века в США. Он впитал в себя традиции англоамериканской балладной оперы и музыкальной комедии XIX – XX веков, джаза и фольклора. В начале XX века на мировой сцене господствовали постановки европейских авторов. Наиболее интересные мюзиклы создавались в Англии, а затем в Вене.

С началом первой мировой войны развитие мюзикла во многих европейских странах приостановилось. Мюзиклы продолжались ставится на Бродвее. Композиторы: И. Берлин, Дж. Керн, П. Портер использовали для своих постановок элементы американского народного стиля. Расцвет мюзикла приходится на 40 – 60-е годы.

В 50-е годы XX века лучшие мюзиклы были созданы Бернстайном.

Американский композитор, дирижер и пианист, педагог и писатель. В своих сочинениях стремился преодолеть разрыв между «серьезной» и развлекательной музыкой. В своих сочинениях часто использовал уличные песни, рок-н-ролл. Авторопер «Волнения на Таити», «Тихое место», знаменитой «Рок-мессы», ряда мюзикла (в т. ч. «Кандид», «Вестсайдская история»), балетов, вокальных циклов, а также ряда симфонических и инструментальных сочинений академического плана.

Создание «Вестсайдской истории» - один из поворотных моментов в истории жанра мюзикла. В этом мюзикле воплотились характерные особенности жанра6 стремление к современному звучанию и опора на классику.

Основой мюзикла стала трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». Сюжет этой трагедии – вечный, актуален для всех времен. Поэтиому либреттист Артур лоуренс перенес действие в Америку конца 50-х годов. Лоуренс интерпритировал Шекспира по-своему, оставив лишб основные драматические повороты.

В 50-е году в лос-анджелесе – драки и разбои на улицах, столкновения латиноамериканцев с американцами. Вест-Сайд, место действия пьесы, - это район, в котором как раз и селились латиноамериканцы и эмигранты из других стран.

В центре сюжета – 2 враждующие молодежные группировки: «Ракеты» и «Акулы».

Лейтенант Шренк (шекспировский Герцог) пытается установить порядок в городе…