

Курс лекций по зарубежной хоровой литературе

Раздел 1

Вокально-хоровая культура средневековья.

Тема 1. Введение.

С падением в 476 году Западной Римской империи и образованием на её территории ряда «варварских» королевств наступает новый период в истории человечества. Условно его называют средними веками. Это период утверждения, расцвета и разложения феодализма. Восточная (Византийская) империя, отделившаяся от Западной в 395 году, охватила восточную половину Средиземноморья, включая Балканы, Египет, Малую Азию. В её составе сохранились такие культурные центры, как Афины в Греции, Александрия в Египте. К ним присоединились новые крупные города и прежде всего Константинополь, основанный императором Константином на месте Византии - греческой колонии на берегах пролива Босфор. Ещё в 330 году сюда была перенесена из Рима столица всей ещё не разделенной тогда Римской империи. Константинополь (Царьград, как его в старину называли русские) сохранил значение столицы и в Византийском государстве. Пережив несколько периодов упадка и подъема, Византийское государство постепенно сократилось в своих границах и в середине XV века перестало существовать. Турки захватили Константинополь и сделали его столицей Османской империи. На все западные "варварские" королевства распространяла свою духовную власть католическая церковь с папским престолом в Риме. В Византии утвердилась православная церковь с четырьмя патриархами в разных центрах империи. Внутри каждой церкви возникали то одни, то другие оппозиционные течения, выражавшие в религиозной оболочке брожение и социальный протест. Эти течения объявлялись ересью и подвергались жестокому гонению.

Церковь подчинила своему влиянию все области духовной жизни, культуру, образование, мораль. По отношению к музыке среди проповедников не было единства. Одни, как Иоанн Златоуст, видели в ней подражание пению ангелов на небесах, другие считали её прельщением дьявола. О назначении церковного пения ясно и откровенно писал один из отцов христианской церкви, Василий Кесарийский, или Великий (IV век): "Дух святой знал, что трудно вести род человеческий к добродетели и что по склонности к удовольствию мы не радим о правом пути. Итак, что же делает? К учениям примешивает приятность сладкопения, чтобы с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то, что есть полезного в слове".

У ранних христиан в пении участвовала вся община, а со времени **Лаодикейского собора (364) петь в церкви было разрешено только певцам-профессионалам**. Тогда же и начали складываться церковно-певческие школы в некоторых крупных монастырях. Вероятно, уже в этих первых своеобразных центрах церковной образованности (V-VII век) сложились местные традиции церковного пения.

В дальнейшем католическая церковь настойчиво стремилась привести принципы и формы своего искусства к регламентированному единству, установив своего рода свод канонизированных напевов - так называемый антифонный, приписываемый папе Григорию I.

Тема 2. Григорианский хорал. Основные виды культового пения.

Григорий I был деятельным политиком с большой инициативой, происходил из богатейшей семьи римских патрициев, получил хорошее богословское образование, основал ряд монастырей, пробыл в Византии несколько лет, выполняя функции папского нунция. Заботясь об укреплении власти римской церкви, о её престиже и влиянии, он стремился использовать с этой целью также "объединительную роль церковного искусства. Григорианский хорал и был призван служить именно такой цели. Язык григорианских песнопений был латинским. И в дальнейшем, когда латынь становилась "мертвым" языком, когда уже и в Риме говорили и писали по-итальянски, вплоть до

нашего времени латынь остается словесной основой католического богослужения. Так как ещё не было точной нотации, мы имеем лишь приблизительное представление о григорианском хорале в его первоначальном облике. В целом свод григорианских напевов очень велик. После составления антифонария в VII веке он ещё многократно пополнялся новыми текстами и мелодиями. В итоге круг григорианских песнопений включает все их образцы для служб церковного календаря. Неизменными частями **католической мессы** (христианского богослужения), которые складывались в течение многих столетий (II-IV век) и образовали так называемый Ординариум, стали Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Benedictus), Agnus Dei.

Было бы ошибочно полагать, что распространение григорианского хорала повсеместно проходило просто и безболезненно. Ведь хорал насаждался католической церковью на огромных территориях с самым различным народонаселением, которому совсем нелегко было его усваивать: чужой язык, непривычные мелодии, сложный распорядок богослужений, необходимость запоминать тексты и напевы с чужого голоса издали прибывших певцов - все это усложняло процесс "григорианизации". Возникали ранние антигригорианские тенденции - в ответ на жесткие требования католического духовенства. Эта своеобразная оппозиция исходила из монастырских церковно-певческих кругов и стала ощутимой уже в IX веке. Монастырский устойчивый уклад, сохранивший некоторые стороны античной образованности, сделал монастыри очагами средневековой культуры. Из монастырской среды появились и музыкальные деятели: монахи **Ноткер Заика** (Бальбулус) и **Тотилон - ранние представители антигригорианских течений**. Имя **Ноткера Заики** известно более всего благодаря **созданию им секвенций** как особого вида духовных песнопений. Секвенция в понимании того времени никак не совпадает с нашим обычным пониманием этого термина. Когда в церкви пели аллилуйю, то для выражения ликования пользовались юбилеями, то есть колоратурным распеванием каждого слога, особенно последнего. Эти вокализмы были довольно сложны и требовали от певцов усилий для запоминания. Ноткер, по всей видимости, начал с того, что подставлял новый текст к наиболее широким распевам "Аллилуйя". Присутствие таких текстов превращало мелодию в силлабическое (от греческого – силлабикос – слоговой) сочетание её же с новыми словами - по звуку на слог. **Подтекстовка получила название секвенций**.

Секвенциям близки и так называемые **тропы - вставки в текст богослужения**, разросшиеся из особых ладовых формул, ранее добавлявшихся в конце или середине некоторых песнопений. **Создание тропов, связывается с именем Тотилона**. Разрастаясь, тропы включали в себя новый текст духовного содержания и мелодические добавления в напев хорала. Они украшали напев сольным музыкальным узором. Так постепенно зарождалась литургическая драма.

Светская музыка решительно осуждалась как языческая и богопротивная. Но в недрах феодального строя, даже при таком главенстве церкви, действовали не только силы разрушения, застоя, но и факторы поступательного развития музыкального искусства (песни, гимны). Средневековые города становились очагами светского музицирования. На пирах часто хоры распевали величальные песни, нередко антифонно (этот прием заимствован с Востока). Нередко при дворе исполнялась и духовная музыка. **Основные виды культового пения - тропари (с X века - стихиры) - музыкально-поэтические импровизации на библейские сюжеты**.

Гимны - хвалебные песни (их разновидность - кондакты). Все эти жанры получили свое развитие в Византии. Новый этап византийского гимнотворчества связан с именами **Андрея Критского и Иоанна Дамаскина**. Андрей Критский - создатель нового гимнического жанра - канона (не в современном понятии). Это была сложная гимническая композиция, состоявшая, как и кондакт, из нескольких частей. Одним из лучших гимнистов был Иоанн Дамаскин. Он создал свод гимнов - "**Октоих**", состоявший из **8 ладов-гласов**

К IX-X векам относится раннее многоголосие: органум (параллельное движение квартами и квинтами), **гимель** (параллельное движение в терцию), **фобурдон** (параллельное движение секстаккордами).

Возникли и промежуточные формы на сочетании разных структур. Новые формы повлияли на появление новой системы обозначений: сначала **невмы** (от греческого «намёк») - знаки в виде палочек, черточек, крюков, **во второй четверти XI века появляется нотация на линейках - Гвидо из Ареццо** (Гвидо Аретинский)-итальянский музыкант, теоретик-провел 4 линии и разместил неумы на них и между ними, установив таким образом не относительную, а точную высоту звука). **С XII века появляется мензуральная система (единая мера-menzura), точно фиксирующая ритмическое достоинство каждого звука).**

ТЕРМИНЫ по жанрам культовой музыки:

хорал - от позднелатинского: хоровое пение(cantus choralis), род религиозных песнопений на латинском языке в католической церкви (Григорианский) или на родном языке (например, Протестанский в Германии);

месса - от позднелатинского missa: католическая литургия (обедня), многоголосное циклическое хоровое произведение, развившееся из песнопений григорианского хораля;

мотет - от французского mot (слово): жанр вокальной многоголосной музыки (первоначально, во Франции XII-XIV века) мотет соединял в одновременном звучании несколько (от 2-3, иногда 4) голосов самостоятельных мелодий с различным текстом; обычно в мотете сочетались церковные песнопения на латинском языке и любовные или шуточные песни на разговорном французском;

секвенция (средневековая) - от латинского следование (sequentia), церковные песнопения, возникшие в IX веке из юбилейных, распевавшихся при слове "аллилуия" в григорианском хорале;

юбилеяция - от латинского ликование (jubilation): в культовом пении орнаментальные импровизации религиозно-восторженного характера, распевавшиеся при исполнении григорианского хораля на последнем слоге слова "аллилуия". Для облегчения запоминания юбилейных, исполнявшихся без слов, монах Ноткер присоединил текст, проставленный под каждую ноту (отсюда возникла секвенция). В юбилейных нашли отражение народные элементы, проникавшие в григорианский хорал вопреки католическим догмам.

ТЕРМИНЫ по жанрам светской музыки:

баллада - от латинского танцую (ballo): ведет своё происхождение от плясовых песен с хором, и периодичность и повторность в её структуре связаны с чередованием пения соло и хора, культивировалась трубадурами (во Франции странствующий поэт-певец, мог быть сеньором, рыцарем); позднее у западно-европейских народов представляла из себя песню повествовательного, сюжетного склада.

альба - от французского (утренняя заря, рассвет): песня рисует расставание влюбленных утром, после тайного свидания; музыкально-поэтический жанр трубадуров (поэт-певец) и труверов (поэт-музыкант);

пастурель - от французского (пастушка): средневековая провансальская и французская песня, имеющая танцевальный характер;

сирвента - от французского (мужская): означала нелирическую песню, исполняемую от лица рыцаря, воина, мужественного трубадура; она могла быть сатирической, обличительной, направленной на целое сословие, на определенных современников или события (самостоятельного облика сирвента не приобрела).

лауда - от итальянского (хвалю): лирический гимн духовно-назидательного характера на популярную мелодию, лауда могла быть одностольной и многоголосной (получила распространение в Италии в XIII-XIV веке), распевалась в быту, на собраниях и т.д.

Раздел II

Эпоха Возрождения. Полифонические школы.

Тема 1. Раннее Возрождение.

Раннее Возрождение (**Ars nova** - новое искусство) XIV век – значительная веха в истории европейской музыки, в основном французской и итальянской. Это название – «Новое искусство» взято из заглавия музыкального трактата, появившегося во Франции в 20-х годах XIV века. Автор трактата – крупный теоретик и композитор Филипп Витринский, которого Петрарка называл своим «отцом и другом». Ars nova – торжество светской музыки. Раньше она считалась любительским занятием, теперь она выдвинулась на первый план. Все направления человеческой деятельности были проникнуты идеями гуманизма (от латинского – *humanus* – человеческий). Происходит слияние профессионального многоголосия с бытовой песней. В Италии, где церковь дольше, чем на севере, придерживалась одноголосия, **именно светская музыка XIV века (треченто) кладет начало новой музыкальной школе – полифонической**. Её отличают характерно итальянская певучесть мелодий и ярко выраженное чувство тональности. Во Франции новая полифоническая техника расширяет рамки мотета, его конструкция становится более сложной и даже замысловатой. Но зато он ещё больше, чем в прошлом веке, насыщается народными, бытовыми мотивами. Треченто в Италии породило мадригал (песня на родном языке). **Во Франции композиторы того времени стали писать светские песни по принципу канона**. Все голоса исполняли одну и ту же мелодию, но начинали её не одновременно. **Форма канона дошла и до наших дней**.

Под влиянием нового мироощущения менялся весь характер музыки. В неё вносилось больше лирического тепла, эмоциональности. Музыкальные темы становились более выпуклыми, ритм – более активным, подвижным, гармония – более определенной. Наряду с трехдольным размером утверждался двухдольный (раньше не признававшийся!). Вводились краткие ритмические доли. Иначе стали расцениваться хроматические вольности, порицавшиеся прежде как музыка фальша. Замечено, что без бемоля и диеза не сложишь ни одного мотета. Лучше называть эту музыку колорато (окрашенной). Так пробивал себе дорогу мажор – главный лад европейской музыки. Вместе с мажором и минором в созвучия голосов внедрялась терция – основное звено гармонии.

Прогрессивное по своим устремлениям, связанное с подъемом городской культуры, искусство Раннего Ренессанса носило на себе печать некоторого аристократизма. Оно культивировалось в светских кружках и ученой среде, близкой к верхним слоям городского и придворного общества, и не могло не отразить вкусов и идеалов этих социальных групп. Крупнейшими композиторами этого века были француз Гийом де Машо и итальянец Франческо Ландино.

Гийом (Гильом) де Машо – род. около 1300, возможно в Машо умер в 1377 в Реймсе. Французский композитор, яркая фигура Раннего Возрождения. Сначала клерк герцога Люксембургского, а затем королевский секретарь в Праге и Париже, каноник Реймского собора, Машо многие годы вел подвижный образ жизни: побывал в Италии, в Германии, в Литве. Как поэт и композитор он вправе был считать себя трувером. Но вместе с тем он не знал себе равных соперников как полифонист. **Машо – первый композитор, создавший 4-х голосную мессу как единое многочастное произведение**.

Франческо Ландино (Ландини) – род. в 1325 в Фьезоле – умер в 1397 во Флоренции. Итальянский композитор (его прозвище Слепой органист), поэт и музыкант. Слепой с детства, он жил во Флоренции, откуда родом был его знаменитый современник Данте Алигьери.

Диалект Флоренции (буквальный смысл слова – Цветущая) лег в основу итальянского литературного языка. Франческо был автором замечательных вокальных ансамблей, был прекрасным исполнителем и импровизатором на органе. Им написано 120 баллад, 12 мадригалов, качча (охота)- жанр светских вокальных пьес имитационного склада.

Тема 2. Высокое Возрождение

Нельзя недооценивать вклада, внесенного в развитие европейского искусства композиторами XIV века Машо и Ландини. Но крупных творческих школ они после себя не оставили. Два столетия пройдет прежде чем появится Палестрина в Италии и Клеман Жанекен во Франции. Поэтому, было бы несправедливым не сказать о человеке, чье творчество как бы соединило Ars nova и Высокое Возрождение. Это английский композитор и теоретик первой половины XV века **Джон Данстейбл**. В этот период английские музыканты завоевывают лидерство в европейской полифонической музыке. Они вносят в мессы и мотеты гармоническое благозвучие, идущее от народного многоголосия Британских островов. Полифонические голоса насыщаются певучестью. Достижения Данстейбла и его соотечественников не прошли бесследно для европейских мастеров контрапункта.

Примерно с середины XV века начинает подниматься новая волна культурного возрождения. В XVI веке она охватит почти все страны Западной Европы. В это время поднялись многие национальные музыкальные культуры. Пышно расцветает полифония. Она господствует в профессиональном творчестве, она продолжает развиваться и в народной музыке.

Нидерландская полифоническая школа

В середине XV века мировое первенство в музыке завоевывают Нидерланды. Здесь складывается самая влиятельная композиторская школа эпохи Возрождения. Композиторы нидерландской школы обобщили достижения английской и французской многоголосной музыки церковного и светского направления. В их творчестве были представлены основные вокально-хоровые жанры, где основное место занимает месса и мотет. В церковной музыке продолжался процесс оттачивания полифонического мастерства. Из-за большого количества правил и ограничений в голосоведении и контрапунктическом соединении голосов, многоголосие того времени получило название полифонии строгого стиля. На протяжении XV и XVI веков Нидерланды выдвигают несколько поколений крупнейших мастеров – полифонистов, которые распространяют свою деятельность также на Францию, Италию, Испанию, Германию, Австрию, Чехию, Польшу. Нидерландская музыка эпохи Возрождения – это классическое наследие не одних только голландцев, но в не меньшей мере и бельгийцев, и отчасти французов. Нидерланды того времени включали в себя территорию современной Бельгии, Люксембурга, Голландии и северо-востока Франции. Поэтому нидерландскую школу называют ещё франко-фламандской. **В Камбре (Бургундия, ныне Франция) и Риме работал основоположник франко-фламандской школы Гийом Дюфай**. С его творениями приходит первая творческая зрелость к нидерландской полифонической школе. Дюфай родился около 1400 года в Камбре – умер в 1474 году там же. Творческое наследие его обширно и многообразно. Он разрабатывал те же полифонические вокальные жанры, которые стали тогда традиционными: мотет, мессу, песню. Среди песен Дюфай (всего их около восьмидесяти) преобладают баллады, виреле (от французского кружиться – танцевальная песня, исполнявшаяся хором с запевалой) и рондо (от фр. rond-круг- в то время хороводная песня, в которой запевала исполнял разные по музыке куплеты, а хор подхватывал неизменный припев). Композитор мыслит песню как небольшое (20-40 тактов) трехголосное произведение с ведущей ролью верхнего голоса.

Песня у Дюфаи не только всегда образна, образ этот всегда прост и понятен, однопланов, не подвергается большому развитию.

Что касается мотета, то Дюфаи понимает его очень широко и многообразно. По сложности он стоит у него между песней и мессой. В наши дни многие его мотеты получили название «**Песенный мотет**». **Такие мотеты интересны тем, что намечали путь к более крупной форме.**

Франко-фламандцы довели до высшего мастерства вокальную полифонию. Важнейший композиционный прием нидерландских мастеров – имитация, повторение мелодии в каком-нибудь голосе непосредственно вслед за другим голосом. На полифонию. В их произведениях с большой гибкостью, плавностью и естественностью сочетаются 4, 5, 8 и больше голосов, преобразуются и разрабатываются музыкальные темы. На основе имитации сооружаются сложнейшие полифонические строения. Позднее, во времена Баха, **имитация составит фундамент фуги – высшей формы полифонии.** Именно у нидерландцев получила наибольшее развитие старая полифоническая форма – канон, где имитация проводится последовательно, непрерывно, систематически.

Мессы нидерландцев – роскошные произведения. По своему музыкальному содержанию они далеки от тех суровых песнопений, которые по обычаю брались за тематическую основу. Они не стеснялись вводить в мессы и мелодии народных или светски-игривых песен.

С особой охотой нидерландские композиторы писали мотеты. Мотет XV-XVI веков – это своего рода полифонические кантаты. Они могли быть монументальными торжественно-праздничными и более простыми, песенного склада, как бы камерные ансамбли. Партия тенора в мотетах и мессах оставалась ведущей, но уже не составляла фундамента многозвучного здания как раньше. Под неё подводили бас – самый низкий по звучанию голос. Над тенором помещался альт (с латинского и итальянского – высокий). А самый верхний голос получил название сопрано (по смыслу – голос, возвышающийся над всеми).

Практически появилась хоровая партитура (от итальянского *partitura* – разделение, распределение) в современном её виде.

В разных стилях и на разных языках (фламандском, немецком, французском, итальянском, латинском) писали нидерландские композиторы светские многоголосные песни.

XVI век – период расцвета светской многоголосной песни. Итальянцы называют песню канцона, французы – шансон, немцы – лид.

Наиболее яркими представителями нидерландской полифонической школы являются композиторы Жоскен Дебре (Josquin des Pre) и Орландо ди Лассо (Orlando di Lasso)

Жоскен Дебре (Жоскен де Пре) родился около 1440 года в Бургундии умер в 1521 году в Конде-сюр-Эско. Работал в разных городах Италии и Северной Франции (Камбре, Конде).

В последние годы жизни принял духовный сан. Творчество Жоскена по духу близко итальянскому искусству того времени с его живым и возвышенным представлением о человеке, культом красоты и стремлением к гармонии целого. Из 20 месс Жоскена – 14 трехголосных, 2 пятиголосные и 4 шестиголосные. Для стиля **Жоскена** становится характерной чертой тенденция к **выделению гармонического начала в полифоническом письме.** В некоторых мессах те или иные разделы носят выдержанно-аккордовый характер. Хотя в песнях композитора его полифоническое мастерство проявляется с такой же полнотой, как в мотетах, но масштабы более скромные и со своим кругом образов. Музыка Жоскена де Пре отличается народностью мелодики, законченностью формы, виртуозным использованием разнообразнейших средств выразительности и вместе с тем легкостью, простотой, сердечностью, юмором (например, хоровая песня «Саранча»).

Искусство Жоскена де Пре во всех его жанрах не только пленяло его современников, но и оказало огромное воздействие на последующие поколения музыкантов в Западной Европе.

Орландо Лассо (Орландо ди Лассо, настоящее имя Ролан де Лассю) родился около 1532 года в Монсе умер в Мюнхене в 1594 году. Орландо Лассо достойно завершает историю нидерландской полифонической школы. Как и Палестрина, он принадлежит к последнему поколению крупнейших мастеров полифонии. С детских лет проявились его редкостные музыкальные способности: он превосходно пел, им восхищались и даже похищали как маленькое чудо. До 1548 года Лассо находился при дворе Гонзага (в Палермо, затем в Милане), сопровождал его в поездках по Италии, побывал во Франции, в Париже, получил множество художественных впечатлений. Позднее Лассо перебрался в Рим, был с 1553 года капельмейстером Латеранского собора, имел возможность ознакомиться с творчеством Палестрины. В 1555 году возвращается в Монс (болезнь и смерть родителей). С 1556 года и до конца дней обосновался в Мюнхене, который был тогда крупным музыкальным центром. Сначала был певцом в придворной капелле, затем возглавил её (у герцога Альбрехта V). Достигнув к тому времени мировой известности, испытал свои силы едва ли не во всех музыкальных жанрах того времени, Лассо не утратил душевной молодости. Выступая на придворной сцене как автор, актер, певец, он импровизировал целые комедии, полные забавных шуток, дурачеств, рискованных двусмысленностей. Со временем вся обстановка и сама духовная атмосфера, в которой существовал Лассо в Мюнхене, заметно изменяются. Дух Ренессанса, поначалу ясно ощутимый в художественной жизни, слабеет и отступает перед натиском контрреформации: Мюнхен становится крайним к северу форпостом католической реакции. Иезуиты утверждают здесь свое влияние, духовенство вытесняет светских музыкантов из капеллы герцога, подчиняя его своей политике. Даже Лассо пишет больше духовной музыки, чем прежде, посвящает пять месс папе Григорию XIII, который жалует ему затем орден «Золотой шпоры». Его дарование покоряет всех независимо от занимаемых позиций и заявленных направлений: имя Лассо прославляют и поэт Ронсар, и римские кардиналы, и католическое духовенство, и протестанты. А композитор, хотя и выражает желание подчиниться установлениям Тридентского собора, всё же решает писать музыку на тексты Лютера (на немецком языке). Современники называют его «бельгийским Орфеем». Лассо написал десятки месс, около 1200 мотетов, множество мадригалов, вилланел, канцон, песен на стихи Горация и Вергилия, Петрарки и Ронсара, Ганса Сакса и Лютера. Большинство хоров Орландо Лассо написано в полифоническом складе (мессы, мотеты, песни – например, «На рынке в Аррасе»), некоторые – в гомофонно-гармоническом с элементами имитаций («Старый муж», «Матона»). Композитор часто использовал **элементы изобразительности, звукоподражания, создавая красочные, яркие, «картинные» произведения. Таков его хор «Эхо»,** где для достижения эффекта отражения звуков Лассо использует двойной состав хора. В хоре «Тик-так» («Кукушка») имитируется ход часов.

Простая мелодия построена на фламандских народных попевках с характерной сменой ладовой окраски (постоянное чередование мажора и минора), с синкопами, переносом ударений на последнюю долю такта. Прозрачная хоровая фактура, исполнение припева на staccato усиливают изобразительный элемент в музыке хора.

Ни один из современных Лассо композиторов не владел с такой свободой жанрами итальянской, французской, немецкой музыки. Эта широта охвата светских вокальных жанров, как и работа над мотетом и мессой, полностью определяют многозначную историческую роль **Орландо Лассо – последнего представителя нидерландской полифонической школы.** Изнутри полифонических жанров Лассо, по существу, подошел к самому порогу нового искусства XVII века, к победе гомофонии, к подъему музыкального драматизма, к новому этапу в развитии полифонического искусства.

Тема 3. Французская полифоническая школа

Французская многоголосная песня XVI века (шансон) – искусство ярко красочное, жизнерадостное, демократическое. Шансон разнообразны по содержанию, размеру, складу и формам. В них отражены исторические события и уличные сценки, передана радость бытия, поэзия быта, лирика пейзажа и сердечность души. Эта хоровая классика впитала в себя много элементов народного песенного творчества. К шансон обращались многие мастера нидерландской школы, она часто служила тематическим источником при создании месс. Жоскен Дебре создавал свои шансон, нередко выходя за пределы камерного жанра и по масштабу композиции и по образному кругу. Его пример подействовал и на французских современников. Новое понимание полифонической песни во Франции XVI века в известной мере подготовлено именно Жоскеном Дебре. Ярким представителем французской музыки эпохи Возрождения был Клеман Жанекен.

Клеман Жанекен родился около 1472 (75) года в Шательро, умер около 1559 (60) года в Париже. О личности Жанекена известно очень мало. По всей вероятности начинал он мальчиком-певчим в капелле, затем находился в Бордо и в Анжере. В 1529 году издается ряд крупных песен Жанекена. Впоследствии Жанекен стал певцом королевской капеллы, получил звание «постоянного композитора короля». Из всего творчества Жанекена в историю вошли только его светские песни, хотя он создавал также мессы, псалмы и другие духовные сочинения. Всего Жанекен написал более 260 песен для 3-х, 4-х или 5-ти голосов а саррелла. Наибольшую популярность приобрели песни «Война» («Битва при Мариньяно»), «Охота», «Пение птиц», «Жаворонок», «Крики Парижа», которые многократно переиздавались, вызывали подражания, без конца обрабатывались и перекладывались для различных составов – притом не только во Франции, но и в других странах. В своих песнях композитор с большим эффектом использует различные приемы **звуковой изобразительности** (смена фактуры – развитое полифоническое многоголосие и гармоническое изложение, репетицию на одном звуке, имитации, отдельные возгласы, смену темпов и динамики). Во всех жанрах музыки он оставался подлинно народным композитором, использовал интонации и попевки фольклорных и бытующих мелодий, военной музыки, танцевальных ритмов. Современники называли Клемана Жанекена «божественным» и «бессмертным».

О выдающемся успехе французских песен нового типа ещё при жизни Жанекена свидетельствует то, что за 7 лет со времени публикаций его новых песен во Франции было издано более 530 произведений этого жанра около ста различных авторов. Среди них следует отметить несколько имен: Клоден Сермизи, Пьер Сертон, Пьер Кадеак (обработка его песни послужила основой для месс Орландо Лассо и Палестрины), Тома Крекийон (представитель нидерландской традиции в жанре шансон).

Тема 4. Итальянская полифоническая школа

Ведущее место в музыке Италии эпохи Возрождения занимала хоровая полифония. И так как в XIV-XVI веках Италия была, как известно, раздроблена на ряд мелких государственных образований со своими центрами в Милане, Вероне, Падуе, Мантуе, Феррари, Флоренции, Риме, Генуе – это не могло не отразиться и на особенностях музыкальной культуры в целом. На этом фоне можно выделить две наиболее яркие полифонические школы – Римскую и Венецианскую. Различия в их стилистике были обусловлены жизненным укладом этих образований: в Риме – власть Папы, в Венеции – власть дождей (богатых вельмож).

Римская школа.

Главой римской полифонической школы является **Джованни Пьерлуиджи да**

Палестрина (родился около 1525 года и получил свое имя по месту рождения - Палестрина, близ Рима, умер в 1594 году в Риме). Палестрина крупнейший преобразователь культовой музыки.

Среди современных композиторов ему не уступал только Орландо Лассо (оба музыканта закончили свой жизненный путь одновременно – в 1594 году).

Палестрина начинал свой творческий путь мальчиком-певчим в соборе, а с 1534 года – певцом в капелле в Риме. Позже он был приглашен капельмейстером в собор св. Петра по содействию папы Юлия III. С тех пор он до конца своих дней находился в Риме – то в составе Сикстинской капеллы, то капельмейстером в других храмах, с 1571 года снова в соборе св. Петра. После Тридентского собора за Палестриной закрепилась слава «спасителя церковной музыки»: одна из его месс (прозванная «Мессой папы Марчелло»), будучи исполненной в доме одного из кардиналов, убедила высшее духовенство в том, что полифоническая музыка может не затемнять смысла слов и, значит, не нарушать церковного благочестия. Тридентский собор заседал с 1545 по 1562 год (с большими Палеперерывами) и специально рассматривал вопросы церковной музыки: главные упреки со стороны духовенства были обращены к сложным полифоническим формам, из-за которых не было слышно слов, а значит музыка не могла способствовать благочестию. С годами высокий авторитет Палестрины в вопросах церковной музыки стал непререкаемым. **Палестрина решительно скинул груз контрапунктических ухищрений. Полифония стала несравненно более простой и притом удивительно чистой.** Текст подавался в точных, ясных и выразительных музыкальных интонациях. Мелодии обрели ровные контуры и четкие пропорции. Они гармонично сочетались в плавном голосоведении, прозрачных имитациях, строгих благозвучных аккордах. Это не значит, что музыка римского композитора лишена диссонансов, светотени, напряжения. Палитра его выразительных средств богата и разнообразна, насыщена вокальными красками. Но в сочетаниях и группировках голосов, в ритме, гармонии всегда царят выдержанность, спокойствие, ясность. Звучность его партитур чисто вокальная – это классический стиль *a cappella*.

/Реформа Палестрины, отчасти подготовленная его предшественниками, не сводилась к формальным преобразованиям. Технические приемы вытекали из идейного задания. Создавалось искусство умиротворенно-величавое, невозмутимо-благостное, вместе с тем доходчивое. Вольно или невольно Палестрина отразил некоторые устремления современного ему гуманизма. Характерно, что в юности папский певчий написал свыше ста светских мадригалов. Позднее он сочинял исключительно церковную музыку: ему принадлежат 92 мессы, 274 мотета, 42 псалма и другие духовные сочинения.

Итальянский мадригал (песня на родном языке) сложился в XVI веке как новый вокальный жанр музыки аристократов (он противостоял так называемым «плебейским» песням – лаудам, вилланеллам, фроттолам). Мадригалы Палестрины написаны на светские сюжеты (многие на стихи Петрарки) Их содержанием является в основном любовная лирика. Музыка отличается разнообразием настроений, приемов хорового письма: «На берегу Тибра» - сложный 4-х голосный мадригал, с плотной полифонической тканью..И рядом – легкий, прозрачный мадригал «Пастушка и нимфа», написанный в гармоническом складе. Мадригал «В синем небе» один из лирических, пейзажных, созерцательных мадригалов композитора. Палестрина, как пишет Грубер Р.И., «широко использует богатство итальянской народной песенности, ее гибкость, распевность, глубокую и вместе с тем сдержанную выразительность. Песенность эта во многом отражает новые черты внутреннего мира передовых людей того времени».

Представителем римской полифонической школы был также **Феличе Анерио** (1560 – 1614) – ученик и последователь Палестрины, он сменил своего учителя в должности композитора Апостольской капеллы Ватикана. Анерио писал церковную и светскую хоровую музыку.

Венецианская школа

Влияние нидерландских композиторов сказалось и на становление Венецианской композиторской школы XVI-XVII веков, которую возглавил нидерландец Адриан Вилларт (1480-1562). В области вокально-хоровой полифонии венецианская школа выдвинула ряд композиторов, среди которых особенно прославился **Андреа Габриели (1510-1586) и его племянник Джованни Габриели (1557-1613)**.

Андреа Габриели был учеником Вилларта и впоследствии органистом церкви Сан Марко. Джованни Габриели служил в придворной капелле в Мюнхене под руководством Орландо Лассо, а затем, также как и Андреа, - органистом и композитором церкви Сан Марко.

Основной тенденцией их творчества было стремление к пышности и насыщенности звуковых форм. Широко применялось многоголосие и многохорность. Вокальные голоса часто сочетались с инструментальным звучанием. Приверженность к эффектному сочетанию различных исполнительских составов нашла свое продолжение в венецианской музыке последующих столетий. Например, Георг Гендель, посетивший Венецию в 1709 году, был поражен великолепием и разнообразием музыкальной жизни города.

Школа венецианских композиторов связана прежде всего с собором св. Марка – самым замечательным сооружением города. Уже один тот факт, что этот главный храм города находился не в ведении епископа, а был непосредственно подчинен дожу – главе венецианского государства, придавал соборной службе особый, необычный, государственно-светский характер. Праздничная, жизнерадостная музыка мотетов и месс придавала блеск помпезному богослужению. Музыкальная Венеция XVI века – город-новатор. Здесь возникла самостоятельная органная и оркестровая музыка, достиг расцвета грандиозный вокально-инструментальный стиль, появилась новая форма популярного вокального жанра – мадригала (в творчестве Вилларта), совершился переход к современному способу книгопечатания (Петруччи). Здесь протекала деятельность крупнейшего музыкального теоретика эпохи Возрождения **Джозеффо Царлино (1517-1590)**. Царлино – ученый, композитор, исполнитель, он всей своей деятельностью был связан с венецианской творческой школой. Его музыкальное образование завершилось у Вилларта, затем он стал капельмейстером в соборе св. Марка. Его теоретические работы «Установления гармонии» и «Обоснования гармонии» осветили и обобщили важнейшие тенденции и процессы, характерные для музыкального искусства в итоге Ренессанса. Специфические вопросы музыкальной теории (учение о ладах и гармонии) Царлино ставит в связь с определенной системой эстетических взглядов. Подобно большинству теоретиков эпохи Возрождения, он апеллирует к античным образцам.

В совершенстве представляют стиль венецианской школы произведения **Джованни Габриели** в её отличиях как от нидерландской, так и от римской. Отход от хорового письма а саррелла в сторону вокально-инструментального ансамбля крупных масштабов, сильные колористические эффекты, яркие тембровые и динамические контрасты, новый характер тематизма, вокальная виртуозность – всё это немыслимо у Палестрины и нехарактерно для нидерландских полифонистов. С этим же связаны и особенности композиционной структуры, формообразования в целом. Хоры Джованни Габриели легко делятся на короткие, сильные каденционно-отчлененные фразы, и не один голос противостоит другому, а одна хоровая группа – другой.

В характере и круге образов венецианская школа далека от сдержанности или умеренности. Напротив, она скорее театрально акцентирует эмоцию, создавая крайние по своему времени, особо напряженные образы. Убедительным примером может служить хор Джованни Габриели «Ужас и трепет» (Timor et tremor). Первые слова выражены необычайно широкой, сильной, именно потрясающей темой, которая проходит в имитациях по шестиголосному хору. За выражением ужаса и трепета идет мольба о спасении. Она поручена острохроматическому, стенающему хору. От него идет традиция «хоров страдания» в итальянских операх (например, у Монтеверди). О вокальном стиле Габриели можно судить в частности, по его мелодике, особенно в верхних голосах. Легкая

пассажность, высокая тесситура, частые касания мелодической вершины, непринужденность скачков – все здесь свидетельствует о стремлении преодолеть традиции строгого стиля.

Клаудио Монтеверди (1567-1643) – великий итальянский композитор, жизнь которого совпала с бурным переломным временем в истории европейской культуры. Композитор был свидетелем того, как в музыкальном искусстве теряли свое значение и рушились идеалы Возрождения и нарождались, завоеывая право на жизнь, принципы нового искусства. Монтеверди называют **классиком светской музыки**, его творческое наследие состоит из **двух направлений**: одно обращено к новому для того времени жанру *drama per musica* (драма через музыку) и включает шедевры этого жанра – **оперы «Орфей» и «Коронация Поппеи»**. Другое направление продолжает **традиции хорового многоголосия, воплощенного в жанре мадригала**, к которому композитор обращался в течение всей своей жизни. Из накопленного опыта предшественников и современников Монтеверди усвоил все ценное и жизнеспособное в этом жанре, **его мадригалы знаменуют не только вершину, но и последний этап в развитии этого хорового жанра**. Композитор стремился раскрыть в музыке мадригалов богатство и сложность внутреннего мира человека. Особого совершенства Монтеверди достиг в музыке, передающей сферы драматических и трагических переживаний. **Важным в творчестве Монтеверди был принцип контраста**. Сам композитор писал: «Я осознал, что контрасты трогают наши души больше, чем что-либо другое, а **цель подлинной музыки – взволновать душу**». В мадригале «Да, я хотел бы умереть» композитор выразительными средствами передает страстное начало в жизни человека, не вдаваясь в детальное отражение текста в музыке. Гармонический язык мадригала насыщен хроматическими ходами, резкими тональными сопоставлениями и модуляциями. Каскады диссонантных «взлетов» и «падений», контрасты динамики и тембровых сопоставлений, яркие кульминации передают переходы настроения от покоя и томления к восторгу экстатической страсти. Свойственный музыке Монтеверди «взволнованный стиль» в этом мадригале получил наиболее убедительное и яркое воплощение. При жизни Монтеверди его музыка часто подвергалась критике со стороны поборников оперного стиля за его увлечение хоровым многоголосием, а ортодоксально настроенная критика усматривала в новаторском письме мадригалов расшатывание сложившихся устоев. Сам Монтеверди в одинаковой мере принимал и старинное полифоническое и новое монодическое письмо. Основным критерием его музыки была правда, которую он понимал как максимально точное и конкретное воплощение **разностороннего мира человеческих чувств**. Широта и независимость взглядов Монтеверди, его индивидуальность, не были подвластны моде и вкусам современников, поэтому его творчество и было вскоре забыто. Только XX век стал веком открытия музыки великого итальянского композитора.

Тема 5. Немецкая полифоническая школа

В истории немецкого музыкального искусства эпоха Возрождения тоже принесла свои плоды, но – в отличие от ряда других европейских стран – Германия более всего ощутила это через движение Реформации. Самым прямым художественным следствием Реформации было создание протестантского хора, то есть нового типа духовного музыкально-поэтического искусства – как искусства поистине популярного, не только понятного в любых слоях общества, но и доступного для исполнения массами.

С XV века между песней народного происхождения, песенными текстами немецких поэтов и песенной музыкой немецких композиторов непрерывно происходил своего рода художественный обмен. К новым стихам подбирались народные напевы. Из светских песен мелодии переходили в духовную музыку. Композиторское творчество, приобретая

популярность, входило в быт без имени автора и так далее. Нелегко поэтому проследить происхождение той или иной популярной в то время немецкой песни. Тематика же песен в XV – XVI веках была достаточно многообразна: от любовной лирики, до сатиры, от охотничьих, застольных, шуточных куплетов до духовных напевов, от календарного цикла до боевого гимна в крестьянской войне. Естественно, что деятели Реформации в своих помыслах о новых формах духовной музыки ранее всего **обратились к немецкой песне. На её основе и был создан протестантский хорал.** Есть основания полагать, что **Мартин Лютер** лично принял участие в его создании. Известно, что Лютер любил и понимал музыку, высоко ценил произведения Жоскена де Пре, всячески поощрял занятия музыкой. «Музыку я любил всегда, - признавался Лютер. – Кто знает это искусство, тот хороший человек, искусный ко всему. Музыку необходимо сохранять в школах.

Школьный учитель должен уметь петь, иначе я на него и глядеть не хочу». Нет сомнений в том, что Лютер непосредственно воздействовал на поэтическую, текстовую основу протестантского хорала. Ему, как известно, принадлежит перевод библии на немецкий язык (1521-1522). **Лютер восставал против латыни в духовной музыке, сочинял для неё стихи на немецком языке. Все это способствовало демократизации немецкой культуры.** По идее Лютера и его единомышленников, протестантский хорал должен был привлечь всю церковную общину к исполнению напевов, сблизить области церковной и бытовой музыки. Отказавшись от католической мессы в полном её объеме (оставив лишь некоторые части), резко ограничив этим латынь в богослужении, деятели Реформации выполнили важную социальную и национальную задачу, пошли навстречу широкому кругу бюргерства и крестьянства. Со временем круг хоральных мелодий всё пополнялся. Лютер и его соратники черпали мелодический материал отовсюду. В хорал вошли, например, мелодии некоторых допротестантских гимнов и секвенций, даже отдельные григорианские напевы, укоренившиеся в быту, и, разумеется, многочисленные мелодии народно-бытовых песен. Нередко то были светские песни, даже произведения современных композиторов, мелодии, созданные мейстерзингерами, особенно Хансом (Гансом) Саксом.

Ганс Сакс по профессии был сапожником, жил в Нюрнберге. Он создал 4275 песен и много драматических сенок. Сакс был подлинно народным художником и ярчайшим представителем немецкого Возрождения. При жизни Лютера в создании немецких духовных песен принимали участие композиторы непосредственно из его круга, а также другие мастера: Генрих Финк, Арнольд фон Брук, Сикст Дитрих и так далее. Некоторые из них были опытными и умелыми полифонистами, создавали также мессы и мотеты. Да и в дальнейшем немецкие авторы духовных песен отлично владели полифоническим мастерством, но сознательно шли на прояснение многоголосного склада ради большей доступности духовных произведений. Формирование протестантского хорала на протяжении XVI века подчинялось мощным и вполне определенным стилевым тенденциям, постепенно проявлявшимся в различных музыкальных жанрах, в том числе и крупных полифонических. Когда под знаком религиозных движений в Германии разыгрывались большие социальные битвы, хорал выполнял функции боевого гимна. В крестьянских войнах он обрел свой облик «Марсельезы XVI века» («Ein feste Burg»). Позднее, в XVII веке, когда хорал утратил свое непосредственное значение боевого гимна, он все же ещё воспринимался как носитель славной исторической традиции, как память о Реформации. Прозорливые немецкие музыканты умели различать и подчеркивать в протестантском хорале его былую прогрессивную сущность, его живые песенные истоки. Силой своего гения И.С.Бах вернул хоралу его поэтический смысл, раскрыв его в своей образной системе.

Для немецкой музыкальной культуры XVI века наряду с развитием протестантского хорала характерны и своеобразные музыкально-поэтические **формы мейстерзанга.** Деятельность мейстерзингеров была специфическим проявлением местного ремесленно-бюргерского быта, цехового уклада. Мейстерзингеры предпочитали духовные,

библейские тексты для своих песен, церковно-певческие обороты, стремились опираться на образцы, на канонизированные в их среде напевы, на строго регламентированные правила создания песен, вносили в творчество дух ремесла. Со временем немецкий мейстерзанг как бы растворился в песенной культуре крупных немецких городов, в их быту, в бытовом музицировании бюргерства, далее в певческих обществах: цеховая организация изжила себя как таковая – наступил новый исторический период.

Термины:

виреле – от французского *vireg* – кружиться, первоначально – танцевальная песня, исполнявшаяся хором с запевалой (получила распространение в Италии, Испании, Франции в XII-XV веках);

вилланелла – от итальянского *villanelle* – деревенская песня, песня многоголосного (получила распространение в Неаполе в XVI-XVII веках);

качча – от итальянского *caccia* – охота, светская вокальная пьеса имитационного склада, рисующая картины охоты, жанровые бытовые сценки (например, рыночные), что внесло в музыку эпохи Возрождения элементы программности;

канцона – от итальянского *canzone* – песня, светская многоголосная песня, несложная по фактуре, близкая к народной песне;

мадригал – от итальянского *madrigale* – песня на родном языке, первоначально одноголосная (широкое распространение получил в эпоху Раннего Возрождения – XIV век), позже как 2-х – 3-х голосная песня из нескольких коротких куплетов с припевом;

фроттола – от итальянского *frottola* – выдумка, вздор - светская многоголосная песня, исполнялась обычно на карнавалах и в театральные представлениях, для неё характерен танцевальный ритм, четкость композиции, выразительность мелодий, близким народно-бытовым напевам (получила распространение в XV - XVI веках в Италии);

псалмы – от греческого *psalmos* – хвалебная песнь, исполнялась первоначально под аккомпанемент арфы, содержание религиозное из Ветхого завета. Были созданы по преданию древне-еврейским царем Давидом. В древне-христианской пении псалмы исполнялись попеременно двумя хорами одногласно; в средние века псалмы послужили основой гимнов, тропарей и т.д. С XIV века появляются многоголосные псалмы. В XVI веке особое значение приобрели гугенотские псалмы французского композитора Клода Гудимеля, протестантские польского композитора М.Гомулки, фламандские псалмы нидерландского композитора Клеменса-де-Папы. На тексты псалмов писали многие композиторы и зарубежные и русские (у Игоря Стравинского есть «Симфония псалмов» для хора с оркестром, 1930 год).

«Страсти», пассионы – от итальянского *passion* – страсть и от латинского *passio* – страдание – вокально-драматическое произведение на религиозный сюжет о страданиях и смерти Христа. Этот жанр установлен в католической церкви в VIII веке. В XVI веке «Страсти» отделяются от церковного богослужения и превращаются в самостоятельную форму духовной музыки.

Раздел III

XVII век – новая эпоха в истории музыкального искусства.

Тема 1. Ранний классицизм.

XVII век образует новый этап в истории художественного творчества западно-европейских стран. Это в полной мере относится к судьбам музыкального искусства, которое неустанно движется вперед и одерживает важные победы на своем пути. «Семнадцатый век» - в данном случае не вполне точное обозначение определенной эпохи. По существу она простирается между эпохой Возрождения и эпохой Просвещения, захватывает явления конца XVI века с одной стороны, и включает в себя некоторые творческие тенденции начала XVIII века – с другой.

XVII век в наше время часто называют эпохой барокко (от итальянского – *barocco* – причудливый). Действительно, этот стиль – взволнованный, экспрессивный, изобилующий контрастами, динамичный и противоречивый – весьма характерен для искусства различных стран Западной Европы (хотя уже тогда проявлялись черты классицизма, особенно в литературе, театре и музыке Франции).

Искусство и литература XVII века отразили контрасты и противоречия эпохи. Подъем и упадок характеризуют музыкальную культуру XVII столетия. Возникают новые жанры – опера, оратория, кантата. Утверждается новый склад изложения музыкального материала – гомофония. Новый стиль провозгласили создатели первых опер в Италии.

В свое время Флоренция явилась предвестником Ренессанса (*Ars nova*) . Теперь она завершила музыкальный Ренессанс, открывая новую эпоху в музыкальном театре.

«Отцом» оперы был Якопо Пери – певец и композитор, он занимал пост главного директора музыки при дворе Медичи, великих герцогов Тосканы. Музыка его **первой оперы «Дафна»** не сохранилась. **Первая сохранившаяся опера – «Эвридика»** (на текст Оттавио Ринуччини) была поставлена в 1600 году. В этом же 1600 году на тот же текст написал оперу **«Эвридика» Джулио Каччини**. Вокальный стиль Каччини отличался большей певучестью и выразительными колоратурами. Автор «Новой музыки» Каччини считается одним из создателей **бельканто** – итальянского стиля «красивого пения».

«Дафна» и «Эвридика» - оперы-первенцы. **Первой же классической оперой по существу явился «Орфей» Клаудио Монтеверди на текст Алессандро Стриджо**. Композитор-новатор углубил драматическое и психологическое содержание оперы, повысил значение в ней музыки. Монтеверди написал первую оперную увертюру и первый оперный дуэт. Он первый ввел в оперный оркестр скрипку. В 1608 году была показана опера Монтеверди «Ариадна» в Мантуе на либретто Ринуччини. От неё сохранилась лишь одна ария – «Плач Ариадны» - выдающийся образец мелодического стиля этого итальянского классика. «Не было ни одного дома, имевшего клавесин или теорбу (басовая разновидность лютни), где бы не пелась эта ария, - свидетельствует современник.

Как случилось и раньше, в Риме католики не применули воспользоваться новым средством воздействия на паству. Они создали агитационную клерикальную оперу. Первая из них «Смерть Орфея» (1619) на текст и музыку Стефано Ланди была исполнена при папском дворе. Рим и в дальнейшем не отказывался от мифологических сюжетов, но придавал им специфическую окраску. Не случайно именно в Риме, почти одновременно с флорентийской оперой, зародилась оратория. Такое название было присвоено композиции для хора, солистов и оркестра на библейский сюжет. Новый жанр развился из драматических лауд (духовных песнопений), которые исполнялись в ораториях – особых

помещениях при церкви. В этих молельнях собирались верующие для чтения и толкования библии, «душеспасительных» бесед и пения. Первое представление типа оратории – «Представление о душе и теле» Эмилио дель Кавальери – исполнялось в Риме в 1600 году в виде спектакля. Но вскоре сценическая игра отпала, и в ораторию была введена речитативная партия повествователя. **Виднейший мастер римской латинской оратории – Джакомо Кариссими (1605-1674)** – высокоодаренный композитор, автор 15 латинских ораторий. Библейский текст в его ораториях несколько расширен, драматизирован по исполнению (вложен в уста действующих лиц), повествование поручено Историку, партия которого исполняется то соло, то хором. Хор трактован свободно, гибко: короткие реплики, переключки групп, мощное tutti – все это далеко от строгого полифонического мотетного письма. Хор и «действует», и рассказывает, и морализует, то участвуя в действии, то как бы поднимаясь над ним. Речитативный стиль в ораториях Кариссими явно отличается от оперного, будучи более размеренным, напевным и приближаясь скорее к флорентийским, чем венецианским образцам (это определяет и латинский текст в его ораториях). Вокальные партии у Кариссими очень развиты, и нередко он переходит от напевной декламации к ариозности, не избегая и колоратур.

Главным принципом оратории как жанра становится то, что любое драматическое содержание, любые контрасты, любые столкновения она должна раскрывать только музыкальными средствами, без расчета на исполнение актеров, на их внешность, на сценическое оформление.

К концу XVII века быстро растут связи оратории с оперой. Многие авторы легко переходят от опер к ораториям, которые превращаются у них в своего рода «духовные оперы», а порой даже исполняются в сценическом оформлении. Постепенно итальянская оратория, как более широко понятная, вытесняет ораторию с латинским текстом.

Возникает другой тип оратории - «простонародный», на итальянском языке, с вольным текстом духовного содержания, развил его Алессандро Страделла.

Кариссими и Страделла были одновременно виднейшими мастерами кантаты – камерной разновидности оратории, небольшой концертно-драматической пьесы или сцены, состоящей из арий, речитативов и ансамблей (позднее появились и хоровые кантаты). Кантата складывалась в Италии на протяжении XVII века как жанр по преимуществу светский, первоначально смыкавшийся с первыми образцами канцон в новом стиле, а затем разросшийся до нескольких разделов. Истоки кантаты уходят к камерным ариям, которые писал Каччини и другие его современники, к песням под лютню, к мадригалу (если он тяготел к новому стилю). К началу XVIII века определились разновидности кантат лирических, собственно камерных – и официальных, праздничных, поздравительных, создаваемых «на случай» (обычно с хором). Наряду со светскими произведениями большое значение приобрела и духовная кантата, представленная крупными мастерами.

Несколько позднее, чем сложилась кантата в Италии, началось и её распространение в других европейских странах. Особая роль принадлежит духовной кантате в Германии, где над этим жанром работали многие мастера (в том числе и великий И.С.Бах).

Наиболее крупным явлением немецкой музыки XVII века было творчество **Генриха Шюца** и среди многих его произведений выделяются **пассионы**, то есть вид оратории на «Страсти Христовы» Пассионы сформировались на основе евангельского текста, повествующего о страданиях и смерти Христа. Лучшие образцы пассионов до Баха созданы Шюцем. Время от времени Шюца привлекала работа над мадригалом, оперой, балетом, но все это он оставлял ради главной области творчества – духовной музыки. Духовное творчество Шюца пустило глубокие корни. Оно положило начало расцвету самобытного немецкого ораториального жанра (евангелические «Истории» и «Страсти»). Этот жанр достиг вершины в творчестве И.С.Баха, родившегося через сто лет после Шюца. Генрих Шюц писал драматические и жанровые симфонии-кантаты («Священные симфонии»), лирические вокальные пьесы для домашнего музицирования («Маленькие

духовные концерты»), мотеты, мадригалы, псалмы. В патетическом стиле композиций Шюца, проникнутых драматизмом и психологической правдой, отразились страдания и бедствия немецкого народа в трагическую эпоху Тридцатилетней войны. Шюц продолжил традиции национальной песни и хорала, своеобразно преломил в своем творчестве достижения современной ему гармонии и полифонии, перенес на немецкую почву новые приемы хоровой, оперной и камерной музыки, изученные им в Италии (он был учеником Габриели)

При жизни Шюца воздействие его сильной личности постоянно ощущалось современниками. Однако за ним не последовала в Германии определенная творческая школа, хотя у него было множество учеников. Как и у Монтеверди, у Шюца не оказалось непосредственных продолжателей. Новые поколения немецких композиторов на рубеже XVII-XVIII веков находились уже в ином историческом положении, и вкусы их соответственно сложились иными. Так или иначе произведения Шюца тогда уже не пользовались популярностью в Германии, и Бах, столь ревностно изучавший музыку прошлого и настоящего, по-видимому, не знал их. Тем удивительнее, что Шюц особенно внутренне близок Баху, что он-то и является истинным предшественником великого лейпцигского кантора.

Термины:

кантата – от итальянского *cantare* – петь, произведение торжественного или лирико-эпического характера, состоящее из нескольких законченных номеров и исполняемое певцами-солистами, а также хором в сопровождении оркестра (по своей структуре близка оратории, но отличается от неё меньшим размером, менее развитым сюжетом);

опера – от итальянского *opera* – сочинение, вид синтетического искусства, соединяющего в едином театральном действии вокальную (соло, ансамбль, хор), инструментальную музыку, драматургию, изобразительное искусство (декорации, костюмы и т.д.), хореографию (балет);

оратория – от латинского *oratio* – говорю, молю и итальянского *oratoria* – специальные помещения при церкви, в которых собирались верующие для чтения и толкования Библии. Сейчас это крупное музыкальное произведение для хора, солистов-певцов и симфонического оркестра, написанное обычно на драматический сюжет, но не предназначенное для сценического воплощения, а только для концертного исполнения.

Раздел IV

XVIII век – век Просвещения

Тема 1. Творчество И.С. Баха.

На протяжении XVIII века музыкальное искусство Западной Европы прошло большой и блистательный путь, достигнув подлинно классических вершин. Эпоха Просвещения и подготовки Великой французской революции стала временем создания музыкальной классики. Творчество Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта представляет её во всем величии и многообразии. При известной неравномерности исторического развития западноевропейских стран в XVIII веке художественные связи их не ослабевают, а крепнут. Это сказывается не только в собственно творческих тенденциях, в музыкальном стиле, во взаимообогащении музыкальных жанров, их тематизма, принципов развития, но и в общем идейно-эстетическом взаимодействии, усилившемся в эпоху Просвещения.

Бах и Гендель стоят у истоков музыки XVIII века и одновременно образуют её вершины в первой половине столетия. В их творчестве находит свое завершение длительная полоса развития музыкального искусства и открывается новый этап.

Иоганн Себастьян Бах (1685, Эйзенах – 1750, Лейпциг)

«Его надо было звать не Бахом (Bach – ручей), а морем», - говорил Бетховен.

Будучи передовым художником своего времени, истинным гением Бах сложился и действовал в обстановке феодальной Германии, ещё не оправившейся от Тридцатилетней войны, раздробленной, во многом отсталой и консервативной. Эпоха Просвещения несколько запоздала в его стране – по сравнению с Англией и Францией, но все же Бах, по существу, уже ощущал на себе её воздействие. Под оболочкой религиозных образов в кантатах, мессах, ораториях, мотетах композитора заключено огромное богатство жизненного содержания, подлинная человечность и чуждый мистике реализм. Творчество Баха часто представляется академически-сухим и рассудочным, но сила разума у него сочетается с эмоциональной мощью, обобщенность - с конкретностью, мудрая логика – со смелой фантазией. Многие произведения Баха (особенно вокальные) так или иначе связаны с духовной тематикой или непосредственно предназначались для исполнения в церкви. Вместе с тем образная система Баха едина в его светских и духовных сочинениях и по существу отнюдь не ограничена религиозными представлениями.

Творчество Баха национально, оно своими истоками уходит в глубокие пласты народной немецкой музыки. Вместе с тем оно всеобъемлюще по своим мировым связям и мировому значению. Завершая многовековое развитие европейской полифонии, оно открывает новую эпоху в развитии музыки. Бах писал во всех родах музыки, кроме оперы, но достижения выразительного музыкального языка и драматургии оперы он перенес в другие жанры. Драматизм и лиризм его духовных вокальных сочинений настолько ярки, впечатляющи, почти театральны, что в XIX веке вокруг баховских кантат завязалась дискуссия об истинной и ложной музыке церкви. В результате двери лютеранских храмов закрылись перед лучшими творениями великого композитора.

Духовные кантаты составляют половину наследия И.С.Баха. Их было создано около 300, из них примерно треть утрачена. Встречаются кантаты сольные, хоровые, но большинство – смешанные. Кантаты включают арии, речитативы, ансамбли, инструментальную группу или оркестр. Они чрезвычайно разнообразны по содержанию, характеру и строению.

Бах более широко, чем его предшественники, подошел к жанру духовной кантаты, углубил её содержание, обогатил круг выразительных средств. С одной стороны, он смело развивал в кантате все, что доступно опере и камерным вокальным жанрам, с другой же – продолжал разработку полифонического письма и полифонических форм в вокально-инструментальных рамках. Из канонических духовных «сюжетов» Бах выбирал те, которые были ему особенно близки. В кантатах его, как правило. Нет персонифицированных образов действующих лиц. Но из общего содержания музыки все же проступает собирательный образ как бы подразумеваемого героя, чьи мысли и чувства преимущественно выражены композитором. Этот герой - не воин и не полководец, не легендарная личность властителя в античном мире или в средние века. Героем для Баха является простой, земной человек, близкий и подобный ему самому, терпеливо, безо всякой внешней героики совершающий свой земной путь, страдающий и глубоко чувствующий. Бах не призывал своего героя к наступательной действительности, к социальному преобразованию мира, как то делали французские просветители. Он мог лишь исповедовать идеи душевной чистоты, призывать к стойкости в борьбе со злом, к доброте и милосердию, к самоотречению ради общего блага. При этом мироощущение Баха было насквозь земным, свободным от мистики. Это позволяло ему свободно использовать в духовных кантатах части из своих же светских кантат и даже целиком перерабатывать светские кантаты в духовные, мало изменяя их музыку.

Уже среди ранних кантат Баха есть произведения, проникнутые глубокой скорбью – то патетической, то зывающей к милосердию, исполненные трагического чувства, в итоге

все же преодолеваемого силой человеческого духа. Таковы кантаты №131 «Из глубины взываю я» (1707) и №106 «Трагическое действие» (1711). Со временем Бах развертывает трагическую концепцию судьбы человека более широко, показывая и нарастание скорби и процесс преодоления её, движение от мрака к свету, к успокоению и даже победной праздничности. Один из лучших таких примеров – кантата №21 «Я много страдал» (1714). Она состоит из двух частей и содержит 11 номеров: вступительную Sinfonia, 4 хора, 3 арии, дуэт, 2 речитатива. Оркестр здесь один из самых богатых для кантат Баха: 2 скрипки, альт, гобой, фагот, 3 трубы, 4 тромбона, литавры, орган и basso continuo. Глубоко своеобразно вступление к кантате: не торжественная увертюра, а скорее камерная прелюдия, небольшая, медленная, лирически вдохновенная. Патетика бесконечно развертывающихся сольных мелодий сдерживается мерной поступью баса. Начальный хор в большей степени продолжает функцию вступления, являясь как бы второй частью увертюры. Он состоит из двух контрастных разделов: в полифоническом изложении проходит тема со словами «Я много страдал», а затем следует второй раздел – энергичный. Оживленный. С блестящими пассажами во всех партиях на слова «Твои утешения укрепили мою душу». Первая ария написана для сопрано с солирующим гобоем носит трагический образ «Вздохи, слезы, горе, нужда». Вторая ария «Ручьи горячих слез» для тенора со струнными и фаготом акцентирует одну сторону образа и весь её интонационный строй выведен из бесконечных вздохов в вокальной партии. Большой заключительный хор первой части поначалу драматичен, но затем выражает надежду на просветление. Вторая часть вносит перелом: от мольбы о помощи и призывов к душевному умиротворению (речитатив – дуэт – хор) она приводит к выражению простодушной радости (ария тенора с органом) и благодарственных «победных» эмоций в заключительном героическом хоре, построенном по типу французской увертюры.

Очень велико значение протестантского хорала в духовных кантатах Баха. Строфы хорала в строгом 4-х голосном хоровом складе чаще всего завершают кантату. Мелодия хорала может звучать как *santus firmus* в хоре или арии, порой поднимаясь над всем полифоническим ансамблем и раскрывая его главный смысл.

С удивительной широтой представлены в духовных кантатах типы баховского хорового письма. В большинстве случаев именно крупный полифонический хор открывает кантату и становится важнейшей её частью. Есть у Баха и хоры более старинного, мотетного склада, в традиции, идущей от XVI века, - и хоровые номера концертного склада. Хоры могут служить различными образцами сочетания и взаимодействия вокального и инструментального начал. И они же выполняют наиболее важную роль в обработке хорального тематизма.

Многим Бах кажется чрезмерно серьезным. Но композитор-мыслитель был вместе с тем мастером непринужденной шутки. Страницы, полные трагизма и скорби, сменяются в его музыке эпизодами неподдельного веселья, радости, бурного восторга. Гамма чувств у Баха необычайно широка.

Светские кантаты.

Бахом написаны 24 светские кантаты. Обычно они возникали как произведения «на случай» - поздравительные или приветственные. Истинная ценность светских кантат Баха не зависит от их панегирического назначения. Композитор предпочитал сосредоточить внимание в каждой из них на развитии фабулы, поскольку она позволяла отойти от официальной цели и создать ряд независимых от неё образов, в частности пленительных образов природы. Убедительным примером здесь может служить кантата «**Освобожденный Эол**» (1725), посвященная в первом варианте профессору А.Ф.Мюллеру ко дню его рождения. Её образное содержание в целом свободно от прикладного замысла. В ней нашли отражение поэтические настроения, навеянные природой, стоящей на пороге осени. С удивительным размахом воплощает Бах бурное стихийное начало, торжествующее во вступительном хоре ветров (в сопровождении

большого оркестра с трубами и литаврами). На редкость широка и полна энергии партия Эола (высокий бас), гремит оркестр в бурных пассажах аккомпанированного речитатива. Эта страшная сила в то же время радостна в своем вдохновенном подъеме. Эол с восторгом прочит свободу раскованным ветрам и отдает им во власть все живое на земле. Эола останавливает только вмешательство Паллады (богиня, любимая дочь Зевса): она убеждает его утихомириться и не нарушать празднества муз... в честь профессора Мюллера (!). Заканчивается вся композиция хором «Виват!».

По-своему обойдено прикладное назначение в поздравительной **«Крестьянской кантате»** (1742), обращенной как бы от лица двух крестьян к камергеру К.Г. фон Дискау. Бах стилизует это свое произведение в народно-бытовом духе и мыслит его как шуточное – на саксонском диалекте. К светским кантатам относится шуточная **«Кофейная кантата»** и **«Состязание Феба и Пана»** - одна из самых крупных у Баха. Тема её – спор о сравнительных достоинствах музыки возвышенно-лирической (Феб) и народно-жанровой (Пан). Заключительный ансамбль прославляет прекрасную музыку, то есть победил Фэб. Но Бах, по существу, несколько не унизил Пана.

Светские кантаты Баха, при всех своих особенностях, не лишены связей с его духовными произведениями. Известно, что некоторые из светских кантат переработаны автором в духовные, из других таким же образом использованы отдельные номера. Всякий раз изменялся, конечно, текст литературный, музыка же не претерпевала особо значительных изменений. В принципе это было возможным при сходном характере образов. А поскольку образная система едина в духовных и светских произведениях Баха, композитор действовал в этом направлении с полной свободой.

Пассионы, месса h-moll.

В своих пассионах, или «страстях», и в мессе h-moll Бах не только возвышается над общим уровнем музыкального искусства в Европе, но поистине достигает новой вершины в истории художественного творчества вообще: ничего равновеликого не появилось тогда ни в одной области искусства! Именно в пассионах Бах с наибольшей силой и глубиной воплотил трагическое начало, выраженное также в ряде его духовных кантат. В глазах Баха история страданий Христа, отдавшего жизнь в жертву за человечество, была высшим подвигом самопожертвования и совершил его богочеловек, всем своим существом связанный с простой, земной жизнью, доступный страданию, испытывающий сомнения, не укрытый от предательства и истязаний. Вся эта концепция «страстей», как она воплощена в музыке, по существу, далека от канонических церковных представлений о распятии и исполнена горячего чувства, сочувствия страданиям. Она уже не евангельски объективна, а подлинно трагична.

«Страсти по Иоанну» и **«Страсти по Матфею»** - два разных произведения на одну тему и одновременно как бы два разных этапа в овладении ею. Общим свойством для них является совмещение драматического, эпического и лирического планов изложения. «Страсти» в принципе сюжетны и наиболее драматичны (не только по содержанию, но и по жанру) среди сочинений Баха. Повествование евангелиста несет в себе эпическое начало, достигая драматизма лишь в кульминациях. Как в драме, раздаются реплики Иисуса, его учеников, апостола Петра, Иуды, Пилата, первосвященников, толпы. Сверх евангельского текста в пассионы введены поэтические вставки – взволнованные отклики на события. Существенна роль хоралов (преимущественно 4-х голосных): они воплощают некое объективное, эпическое начало, выражают в своей традиционной форме глубокое, истовое чувство всех, общую реакцию на происходящее. Композиционный замысел «Страстей по Матфею» более сложен и многопланов, чем в «Страстях по Иоанну»: в них шире представлено лирическое начало и поэтому более широко развернута музыкальная композиция. «Страсти по Иоанну» несколько более лаконичны, более сосредоточены на повествовании и действии, развивающемся непосредственно по Евангелию. В них всего 10 арий и ариозо – против 25 в «Страстях по Матфею», где Бах опирался на самый

протяженный из евангельских текстов по данной теме. «**Страсти по Матфею**» написаны для двух хоров со своими солистами, причем хоры выступают и по отдельности, и чередуясь, и вместе; для двух оркестров, органа, клавесина. По форме это оратория с присоединением рассказа (речитатива) и хоралов. Рассказ ведется от лица евангелиста. Хоралы – лирические хоровые песни – выражают мысли и настроения народа. Часть текста заимствована из немецкого перевода Евангелия (в версии Матфея). Таковы партии рассказчика, Иисуса и другие. Для лирических и драматических сцен – арий, хоров – написан поэтический текст по плану Баха. Автор этого текста – лейпцигский почтовый чиновник Пикандер. Первая часть «Страстей» - история предательства Иуды. Вторая часть – изображение страданий и смерти Христа.

Вступительный двойной хор со всем оркестром является своего рода увертюрой к «Страстям по Матфею», он написан на хорал «О, агнец божий», мелодия которого проходит у сопрано, выделенного из общего звучания. Два хоровых состава вступают раздельно, сливаясь в многоголосии лишь в последнем разделе формы. Один хор звучит от лица дочерей Сиона (символический образ), другой объединяет верующих. Сначала первый хор, после парных имитационных вступлений, включается в полифоническое движение целого и тоже опекает интонации стона. Второй хор лишь вторгается с вопросами: «Кого?», «Как?», «Что?». «Куда?» - словно толпы народа потрясенно следят за происходящим. Затем оба хора перекликаются вопросо-ответными репликами, что еще более обостряет драматизм изложения. А над всем спокойно движется хорал, как простое, внятное напоминание об идее «Страстей», как общепринятая сентенция. При всей сложности выражения здесь возникает в итоге единый образ – возвышенный, драматически напряженный, поистине пророческий для произведения в целом.

Драматургическая линия вступительного хора подхватывается дальше в ариях и ариозо. Предательство свершилось: Иуда предает своего учителя и стражники уводят Иисуса. Драматизм снова обостряется в дуэте сопрано и альты с хором (№33 с флейтами, гобоями и струнными). В лирически скорбное повествование солистов вторгается хор с громкими вскриками протеста. И, наконец, разыгрывается буря в грозном хоре, требующем отмщения. В отличие от такого открытого драматизма заключительный хор первой части носит трагический характер и следует принципу единовременного контраста. Первичной основой для этого хора является хорал «О человек, оплачь свои грехи» с его темой покаяния и искупления. Одна за другой строки хорала звучат в партии сопрано, а три остальных хоровых голоса сопровождают их то в имитационном движении, то приближаясь к хоральному складу. Главная же сила экспрессии сосредоточена в партии оркестра, единым током движения объединяющей всю композицию.

Важнейшие события и наиболее острые коллизии сосредоточены во второй части «Страстей по Матфею». На первый план выходят здесь краткие действенные хоры, драматические речитативы и арии. После первого хора злобной толпы «Распни его!» растет напряжение. Выделяются три драматические точки: эпизод бичевания Иисуса, шествие на Голгофу и распятие на кресте. После тихой кульминации произведения (слова Иисуса на кресте «Боже мой, зачем ты меня оставил!») в зоне кульминации уже разражается буря. Евангелист бросает быстрые фразы. Сопровождая его слова, после шумного пассажа-низвержения глухо рокошет орган в низком регистре, расширяя тревожную звучность: это картина видимого потрясения, когда завеса в храме разошлась надвое и мертвые восстали из гробов. Вслед за зоной кульминации наступает успокоение. После слов евангелиста о готовящемся погребении Христа идет ария баса соттенком скорби, но вдохновение епё светло, как знак катарсиса. Последние номера «Страстей по Матфею» связаны с отпеванием Христа, с хоровой лирикой прощания. Синтез скорбных чувств и наступившей умиротворенности осуществляется в большом заключительном хоре – одном из прекраснейших созданий Баха. Общий склад музыки гармонический, голоса по преимуществу движутся параллельно, колоннами аккордов поддерживая певучую мелодию. Форма замкнута, трехчастна, в середине её разрабатываются

характерные скорбные мотивы исходной темы. Это хоровая песня-плач, она же похоронная колыбельная, объединяющая всех в одном общем движении чувства.

Месса h-moll (Высокая месса).

Высокой мессой называют данное произведение по возвышенности его идейно-художественного замысла, по совершенству его воплощения, по небывалым масштабам, выходящим за пределы церковной службы. Из пяти традиционных разделов мессы Бах написал 24 номера: 15 хоров, 6 арий и 3 дуэта. Месса рассчитана на очень большой по своему времени исполнительский состав оркестра: флейты I- II, гобои I-II-III, трубы I-II-III, валторна *da caccia* (охотничья), литавры, скрипки I-II, альт, виолончель, *basso continuo*. Партия оркестра трактована очень гибко – и по выбору тембров, и по контрастам полнозвучия – камерности, и по функции инструментов в полифоническом целом. Хоровые части мессы можно признать своего рода энциклопедией баховского хорового письма. В них обобщены традиции строгого стиля *a cappella* и опыт новейших образцов большой «концертной» фуги для хора и оркестра, небольших, почти камерных полифонических форм, внутренне насыщенных драматизмом или лирикой. Для драматургии целого очень важен в мессе принцип образной контрастности между её номерами, благодаря которому ещё ярче оттеняется выразительный смысл каждого из них.

I часть мессы (Kyrie) отличается наиболее широко распетым текстом. Всего два возгласа «Kyrie eleison» и «Christe eleison», кратчайшая мольба о милосердии – а композитор создает два больших хора и дуэт, раскрывает два образа взывающий к небу скорби в минорных хорах (h-fis) и ещё смягчает эту скорбь лиричностью дуэта (D-dur), помещенного между ними. Каждый хор написан в особом полифоническом складе. Первый хор – большая пятиголосная фуга в совершенной и сложной синтетической форме – является вокально-инструментальным сочинением с самостоятельной ролью оркестра. Второй хор – четырехголосная фуга на две темы – выдержан в строгом мотетном складе (плавное движение, инструменты в унисон с голосами), идущем от традиции *a cappella*. В первом хоре больше непрестанно растущей экспрессии, страстного чувства скорби. Напряжение здесь очень велико, оно сдерживается только темпом *Largo*, логичным тональным планом, уравновешанностью формы.

Второй хор тоже воплощает единый образ (появление второй темы не меняет впечатления). Музыка хора с начала до конца носит характер строгой сосредоточенности, сдержанной углубленности. Только интонация уменьшенной терции как бы падающей вниз (от второй пониженной ступени к вводному тону) словно «пронзает» острой болью всю ткань фуги. В итоге весь первый раздел мессы сосредотачивает в себе подлинно трагическое начало.

II часть (Gloria-Слава) расчленена Бахом на восемь частей: 4 хора, 3 арии и дуэт. Общий характер славления, восхваления оттеняется здесь лирико-патетическими, благостными, скорбными или героическими образами в отдельных частях «малого цикла». С самого начала преобладают светлые, торжественно-радостные настроения. После первого праздничного хора с трубами и литаврами ария «Laudamus te» (Хвалим тя) вносит в восхваление лирико-патетический тон. Более спокойно за ней звучит хор «Gratias» (Благодарю) с его уравновешенностью. В лирической сердцевине «Gloria» особо выделяется хор «Qui tollis». Он сближается по духу с миром образов в «страстях». Его прекрасная тема проникновенна и подлинно вокальна по своей природе. Она звучит в партиях 4-х голосного хора в каноническом изложении, в имитациях, тогда как оркестр ведет самостоятельную партию. Заканчивается раздел *Gloria* большим пятиголосным хором «Cum sancto spiritu» с трубами и литаврами. Все служит в этом хоре созданию образа необычного, грозного и светозарного одновременно.

Центральное положение в мессе занимает «малый цикл» **Credo (Верую)**. В нем девять номеров. Композиция его симметрична, причем в начале и в конце «Credo» обрамлено двумя хорами. В них торжествует объективное внеличностное содержание. Каждая из пар

хоров состоит из хора утверждения (декларативного) с введением григорианского хора, и хора прославления. Остальные номера, входящие в «Credo», отличаются гораздо более индивидуальной выразительностью. Главное здесь сосредоточено в трех срединных хорах: «Et incarnatus», «Cruzifixus» и «Et resurrexit». В сложном комплексе выразительных средств вновь торжествует принцип единовременного контраста. На его основе Бах достигает впечатления трагической скорби, одновременно и острой и высокой, мучительной и благоговейной. После угасающих, как бы уходящих вглубь звучаний «Cruzifixus» ослепительным светом врывается трубная звучность хора «Et resurrexit» - с полным оркестром, в триумфальном ре мажоре. Впечатление грандиозное, ошеломляющее. Возникает самый резкий контраст в пределах мессы, на него приходится зона главной кульминации произведения: от смерти и погребения – к воскресению и торжеству жизни. Характер тематики, черты праздничной концертности, тенденции вариационного развития сообщают целому динамичную энергию, блеск.единство.

В четвертой части мессы – **Sanctus** – всего три номера (два хора и ария). Первый хор с наибольшей силой и размахом воплощает образ всемогущества, необоримого, созидательного начала жизни. Состоит заглавный хор из двух разделов, с акцентом на первом из них. Первые же такты потрясают слушателей. Сочетание громового триольного раската верхних голосов, идущих параллельными созвучиями, с тяжелыми, крепкими шагами баса по большим интервалам, с трубным звучанием оркестра и элементами марша в его партии создает удивительный эффект не стереотипной торжественности, лишенной какой бы то ни было статики. Второй, фугированный раздел хора, с признаками концертного склада, полон радостного воодушевления, подвижности и света.

Последняя часть мессы – **Agnus dei** – включает лишь два номера и не содержит в себе ничего празднично-триумфального. Одна из всех она начинается арией и заканчивается спокойным, величаво-сдержанным хором. Ария (альт с солирующими скрипками) может быть признана лучшей из арий мессы – высоким образцом трагического в ней. Бах передал в ней остроту душевной боли, приблизившись к миру «страстей» и интонационному складу хоров Куте. Заканчивается вся часть Agnus dei и сама месса хором «Dona nobis pacem» («Дай нам мир»), который полностью повторяет музыку хора «Gratias». Так все праздничные, триумфальные образы, все самые сильные образные контрасты мессы отступают в последней её части. Остается чистое скорбное чувство, как память о выраженном раньше; пришло умиротворение и обретена сила духа.

Охватив в своем искусстве почти все музыкальные жанры эпохи, **Бах совершенно не коснулся** популярнейшего тогда **жанра оперы**. Она не влекла его как область творчества (хотя некоторые его светские кантаты, подобно «Кофейной», настоящие оперные сцены). Он был способен воплощать в музыкальных образах только то, что полностью захватывало его сознание, было наиболее близко его душевному миру. Музыкальный театр того времени с традиционным выбором сюжетов и героев, со сценической конкретизацией фабулы и действия слишком ограничивал бы композитора в круге образов и характере эмоций, подвластных его искусству. Опера не дала бы тогда возможность Баху прийти к крупным образным обобщениям, достигнуть высот трагического и создать величественные концепции своей «картины мира» в масштабе пассионов и мессы h-moll.

Тема 2. Творчество Георга Фридриха Генделя (1685-1759)

Георг Гендель как и Бах воспитывался в немецких традициях полифонии. В искусстве Баха-Генделя нашли завершение и обобщение прогрессивные исторические традиции прошлых веков и открылись новые перспективы для дальнейшего музыкального развития. Вместе с тем творческие судьбы Баха и Генделя различны. Бах зачастую не мог рассчитывать на достойное исполнение и широкое распространение крупнейших образцов своей музыки. Гендель располагал исполнительскими силами, едва ли не лучшими в

Европе, а его произведения находили широчайшую по тому времени аудиторию. Тем не менее величие творческих концепций Баха нимало не уступает достижениям лучших ораторий Генделя, а по глубине образного содержания, по силе трагического начала Бах даже превосходит его.

К жанру **оратории** Гендель обращался уже в ранние годы, когда находился в Италии. В 1732 году он создал «**Эсфирь**», а год спустя возникли оратории «**Дебора**» и «**Аталиа**» на одноименные трагедии Расина. Позднее композитор опирался при создании ораторий и непосредственно на Библию. Захватывали его внимание и другие сюжеты, чаще всего античные мифологические. Лишь с конца 1730-х годов оратория стала основным жанром в творчестве Генделя, а после 1740 года он уже не писал опер.

Оратория привлекла Генделя и большей музыкальной широтой, свободой от оперных условностей, и новыми возможностями сочетать драматическое и эпическое начала, последовательно развивать полифонические приемы и принципы формообразования. В ораториальном произведении композитор был свободен от либретных и сценических ограничений, утвердившихся в итальянской опере *seria*, от стереотипных драматических коллизий, от безусловного господства сольного пения и певцов-виртуозов. В оратории он мог усилить (и даже выдвинуть на первый план) близкое ему эпическое начало, углубить живописную сторону музыки, создать впечатляющие картины народных движений.

Генделя привлекали библейские сюжеты о судьбах целого народа, о борьбе его за освобождение, о подвигах его героев и вождей («**Израиль в Египте**», «**Самсон**», «**Иуда Маккавей**»). Впрочем не одни лишь героико-эпические сюжеты извлек для себя Гендель из Библии. Обратившись к истории о царе Сауле и молодом Давиде, он раскрыл драматический конфликт старого властителя с новой поднимающейся силой и присоединил к этому сложные семейные перипетии в доме Саула («**Саул**», 1738).

Трактовал историю Валтасара как хоровую трагедию (1744). Выделил черты личной драмы в «**Сусанне**» (1748). С большой глубиной выразил трагедию Иевфая (1751), в известной степени предсказав образы и коллизии «Ифигении в Авлиде» Глюка.

Оратории Генделя, написанные на античные сюжеты, стоят ближе всего к музыкальной драме: «**Семела**» (1744), «**Геракл**» (1745) и «**Александр Бал**» (1748). Первые две из них – сильные, грозные драмы любви и ревности, властных и неукротимых чувств, приводящих к страшной трагедии (гибель испепеленной молнией Семелы, гибель Геракла из-за ревности его жены). Именно в этих произведениях Гендель решительнее, чем в операх, двигался к Глюку и его реформе.

Как великий полифонист Гендель нашел в оратории наилучшие условия для развития хоровой полифонии. Хоровая полифония Генделя никогда не носит отвлеченно-конструктивного характера, она неизменно выразительна, действенна, образно конкретна. Сами темы генделевских фуг и фугато вокально гибки, легко идут за текстом, хорошо схватываются слухом в большой хоровой форме. Полифоническое формообразование хорошо соответствует генделевскому образному мышлению крупным планом. Гендель создает в ораториях хоровые фуги и фугато, сопоставляет имитационные и аккордовые разделы внутри хоровых номеров. Само понимание формы фуги у него бывает свободнее, чем у Баха: следуя за текстом он может и не соблюдать строго границы темы в дальнейшем полифоническом развитии, не доводить до завершения фугированную часть хора и переходить к аккордовому изложению. Наряду с этим у Генделя есть и хоры гимнически-аккордового и даже песенного склада. И одновременно композитор может создать свободный, как импровизация, как незамкнутый с аккомпанементом речитатив, хор о «тьме египетской» («Израиль в Египте»).

В целом оратории Генделя поразительно многообразны по трактовке жанра: от подлинной эпопеи «Израиль в Египте» до трагедии «Геракл», от лирической картинности «Веселый, Задумчивый и Умеренный» до духовного конфликта «Теодоры», от героики «Иуды Маккавея» до почти интимной истории «Сусанны». И почти всюду композитор еще находит новые оттенки образов, новые средства выразительности.

«**Израиль в Египте**» (первое исполнение в 1739 году), текст написан по Библии. Здесь полностью отсутствует личная драма: возникают величественные картины страданий поработенного народа, «казней египетских», исхода израильтян из Египта через Черное море. Это самая эпическая оратория Генделя, в ней только сокращен, но не изменен текст Библии. События происходят только в первой части оратории, вторая же не повествует о событиях, а является радостным, благодарственным, торжественным заключением грандиозной эпопеи. Увертюры нет. Краткий речитатив сразу вводит в действие, сообщая о страданиях израильтян в Египте. Большой фугированный хор, медленный, на широкую, сильную тему, все разрастающийся в своей мощной звучности, повествует о стогах и мольбах поработенного народа, несущихся к небу. После него снова идет сжатый рассказ (речитатив): по мольбе евреев на их поработителей насланы «казни египетские».

Последующие пять номеров (четыре хора и ария) изображают одну за другой эти «казни». Хоровая fuga, медленная, с хроматизмами, с грозным размахом движения, как бы рисует первую «казнь»: вода в реке на глазах у фараона превратилась в кровь. В данном случае композитор обработал для хора одну из своих инструментальных фуг, она подошла ему по образному смыслу. Два следующих хора посвящены новым «казням»: тучам налетевших мух и саранчи; огненному дождю и граду. Затем все звучности резко изменяются.

Смолкают грозные удары, снимается динамика, движение становится медленным, общий колорит темнеет. Это «тьма египетская, которая покрыла всю землю так, что никто ничего не видел». Небольшой хор построен свободно: голоса то декламируют вместе, то роняют по фразе. Мягкими пятнами кладутся темные краски. Этому служат тембры (фаготы, регистры и гармония (ползучие хроматизмы, уменьшенные септаккорды). Постепенно звучность стихает, гаснет... Свобода развития, тонкое чувство колорита, редкая точность выражения в контрасте со всем предыдущим делают эту миниатюру одним из шедевров Генделя. Истинной кульминацией оратории становится её центральный хор, повествующий об исходе израильтян из Египта. Из Библейского текста взяты лишь отдельные штрихи: о Моисее с его жезлом – «Он раздвинул морскую пучину...», «И провел их по морю, как по суше...», «Но волны проглотили сонм врагов, ни один не спасся». Так хор и делится тематически на эти три части. Величественное аккордовое вступление (Grave) тоже резко расчленено: мощное tutti восьмиголосного хора и оркестра, после паузы – тихий, как эхо, ответ хора а cappella; снова повелительная фраза tutti – и снова приглушенный ответ. Здесь ничем изобразительно не подчеркнута, что именно жезл Моисеев – по Библии – чудом раздвинул воды, ставшие, как стена, по правую и левую стороны. Но образ властной силы, подчинившей себе саму стихию, в совершенстве передан музыкой. Ровными, мерными шагами темы в басу начинается фугато, затем возникают легкие волнообразные пассажи в противосложении, движение ширится, нарастает – это уже не отдельные фигуры, а толпы народа идут «по морю, как по суше». За израильтянами ринулись египтяне: следует заключительная часть хора. Гремят удары аккордов (с тремоло литавр) то выше, то ниже, страшно рокочут набегающие волны в басах, а хоровые голоса в едином, слитном движении вещают, как «волны проглотили сонм врагов». Эта хоровая картина весьма показательна для Генделя и по силе выразительности, как бы подчиняющей себе изобразительные моменты, и по трактовке хоровых полифонических форм в связи с общим замыслом целого.

В 1741 году написана известнейшая из ораторий Генделя – его «**Мессия**» - оратория о Христе, изобилующая прекрасной музыкой, серьезной и возвышенной, но в общем далекой от ортодоксальной религиозности. Всего через две недели по окончании «Мессии» Гендель уже завершил первую часть героико-трагической оратории «**Самсон**» (либретто Н.Хамильтона по трагедии Джона Мильтона «Самсон-борец»). Библейскую историю о непобедимом герое Самсоне, которого соблазнила и предала филистимлянам коварная Далила, Гендель развернул в более широкой драматической форме. Первая часть оратории, её экспозиция, - праздник филистимлян, на который приводят плененного слепого Самсона. Филистимляне охарактеризованы блестящим маршеобразным хором с

солирующими трубами. В ряде хоров израильтяне сочувствуют Самсону, вспоминают о его героическом прошлом и молят Иегову вернуть ему зрение и силу. Во второй части оратории с новой остротой противопоставлены две враждующие силы: Самсон и предавшая его Далила (типично оперный образ!), Самсон и наглый силач Харафа, израильтяне и филистимляне (в хорах различного характера и затем в двойном хоре).

Третья часть оратории содержит кульминацию и развязку: Самсон гибнет, освобождая свой народ. В ариях и хорах израильтяне оплакивают смерть Самсона, похоронный марш, Торжественный и величпвый, но в мажоре, звучит как траур победы. (Подробный анализ оратории дан в курсе музыкальной литературы).

Оратория «**Иуда Маккавей**» (1747, либретто Томаса Морелла) связана с особой исторической ситуацией в Англии 1745-1746 годов (угроза вторжения Стюартов) и написана в честь победы под Куллоденом и возвращения победителя, герцога Кумберлендского. В этом героико-эпическом произведении из хоровой массы выделен лишь образ легендарного героя-вождя. «Иуда Маккавей» - удивительно строгая и целеустремленная по раскрытию героической темы монументальная композиция. Простые крупные линии, яркие чистые краски, выдержанный в едином духе характер народного героя (Иуда – героический тенор, вся партия которого написана в виртуозном, героическом стиле), постоянное участие хора и его корифеев, развитие действия как бы большими ясными блоками – все это уже не признаки театра, а специфические свойства оратории как таковой.

Первая часть – скорбь о гибели вождя, торжество избрания Иуды; вторая часть – от радости и надежд к поражению; третья часть – от скорби и молений к новому торжеству победы. Здесь неуместны образные контрасты между отдельными номерами: контрастируют целые пласты, целые образные группы в пределах оратории, что и придает ей эпическую монументальность. И все это проникнуто биением горячих чувств, то героических в борьбе за свободу, радостных, даже идиллических, то проникновенно-скорбных, смиренных, то вновь разгорающихся счастьем победы.

Самые поздние оратории Генделя соединяют величие драмы с новой её одухотворенностью и психологической глубиной – вне какой-либо борьбы страстей и вне событий, двигающих массами. Они обращены к внутреннему миру человека, приобретая главным образом этический смысл и взывают к благородному чувству сострадания.

Так происходит и в последней оратории Генделя «**Иевфай**» (1752, либретто Т. Морелла). Несмотря на наступавшую тогда слепоту, она не обнаруживает никакого упадка творческих сил композитора. Опираясь на библейский текст о вожде израильтян Иевфая и его роковом обете (отдать в жертву первого, кто встретит его возле дома после победы). Морелл разработал целую драму, образцом для которой в значительной мере послужила «Ифигения в Авлиде» Расина. Гендель всячески углубил образы героев музыкой, усилил контрасты, воспользовался возможностью показать семью Иевфая до катастрофы, чтобы еще острее воспринималось все последующее. Общий хор и хор мальчиков участвует в триумфальной встрече победителя, которая выливается в целую музыкальную «картину». В счастливом финале (спасение дочери Иевфая Ифис, которая станет лишь жрицей в храме), развернутом широко, также звучит хор.

Оратории составляют главную часть грандиозного творческого наследия Генделя. Если б он создал только их, это наследие все равно осталось бы грандиозным. По своему образному содержанию и принципам драматургии именно они, более других, подготовили оперную реформу Глюка и Моцарта.

Дальнейшее свое развитие жанр оратории продолжил в творчестве Гайдна.

Тема 3. Венская классическая школа

Франц Йозеф Гайдн (1732-1809) – австрийский композитор, старший из мастеров венской классической школы. Творческая жизнь Гайдна была долгой и прошла через несколько этапов в развитии музыкального искусства Западной Европы. При нем

протекала деятельность сыновей Баха, при нем начата и завершена оперная реформа Глюка, созданы шесть симфоний Бетховена, прошла вся жизнь Моцарта, начал сочинять юный Шуберт. На этом обширном творческом пути, в постоянно изменявшихся исторических условиях Гайдн проявлял удивительную самостоятельность художественной ориентации. Будучи представителем новой, молодой культуры эпохи Просвещения, Гайдн оставался художественной личностью переходного времени, еще стесненной старыми общественными условиями. По своему стилю искусство Гайдна родственно искусству представителей венской школы – Глюка, с одной стороны, и Моцарта – с другой, но круг его образов имеет свои особенности. Мир образов Гайдна – это народный быт в гармонии с природой, труд как единственная подлинная добродетель, любовь к жизни, какая она есть. Однако возвышенное не чуждо Гайдну, только он находит его не в сфере трагедии.

С наибольшей полнотой и завершенностью выразил Гайдн свое мировосприятие в последних ораториях. Ни одно сочинение не получило при жизни композитора столь быстрое и безоговорочное признание, как оратории «Сотворение мира» и «Времена года». До конца 1790-х годов он создал всего одну ораторию «Возвращение Товии» и переработал в другую одно из своих произведений «Семь слов спасителя на кресте». Но впечатления, которые он получил в Лондоне от прослушанных монументальных творений Генделя, вновь возвращают его внимание к оратории. Будучи во второй раз в Лондоне он получает текст для оратории «Сотворение мира», составленный по второй части поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай». По возвращении в Вену композитор передал этот английский текст барону Г. ван Свитен, который и перевел его на немецкий язык. Тот же ван Свитен составил затем текст второй оратории по поэме Джона Томсона «Времена года». Итак, в основе последних ораторий Гайдна лежат английские поэтические источники.

Как ни далеки на первый взгляд сюжеты этих двух ораторий, их объединяет у Гайдна общая идейная концепция. Во «Временах года» Гайдн создает картины деревенского быта, прославляет простых людей труда, близких природе, верных в дружбе и любви, способных простодушно радоваться жизни. Тема первозданного и чистого человека лежит и в основе оратории «Сотворение мира», но в ином, еще более обобщенном плане.

В оратории «Сотворение мира» три части: земля и небо, возникновение жизни на земле, сотворение человека. Крупный план, величественные картины (отделения света от тьмы, вод от тверди и т.д.) сочетаются здесь с простодушной изобразительностью вплоть до передачи щебетания птиц, рыкания льва и многого другого при возникновении животного мира. Образы Адама и Евы – первых людей на земле – несколько идилличны и одновременно близки лирико-жанровым образам Гайдна. Их образы обрисованы в дуэтах. Заключительный хор оратории носит торжественный и праздничный характер.

Сюжет «**Времен года**» неоднократно привлекал внимание музыкантов. Но никогда он не был в такой мере связан с жизнью народа, не получал такой поэтической и одновременно реально-жизненной трактовки, как в последней оратории Гайдна. Идею оратории можно определить так: жизнь проходит в кругообороте времен года, и лишь добро живет вечно. Среди всех сочинений композитора его последняя оратория наиболее синтетична именно как вокально-инструментальная композиция с большим участием хора, с преобладанием крупных вокальных форм, с весьма разработанной партией оркестра (струнные, 2 флейты, флейта-пикколо, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 трубы, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 тромбона, литавры, треугольник и бубен). Инструментальное вступление к «Временам года» программно: им открывается первая часть оратории «**Весна**» и оно изображает переход от зимы к весне. Это вступление является одновременно и увертюрой ко всему произведению; вступления к остальным частям более скромны по масштабам. В первой части звучит хор земледельцев, призывающий весну пробудить природу. Он прост и поэтичен. Лирическим чувством и мягкой поэзией проникнуто трио с хором крестьян, которые просят благодатного дождя и солнечных дней в заботах о плодородии.

Молодые крестьяне Ханна и Лукас начинают петь «Песнь радости», к ним присоединяются хор девушек и юношей, и после новых соло вступает общий хор, завершающий целое. Это действительно «песнь», исполненная света, счастья от близости с прекрасной оживающей природой. Вокальные партии ведут эту песнь, а оркестр создает картину пробуждающейся и расцветающей весенней жизни посредством очень тонкой и колоритной звукописи. Вся часть «Весна» завершается торжественным благодарственным хором.

Особенно живописна вторая часть оратории – «Лето», причем даже возникающие звукоизобразительные детали не приобретают самодавящего значения: господствует картинность, проникнутая поэтическим чувством. Центральный номер всей этой большой части – гроза и буря. Большой хор крестьян – это и есть картина грозы и бури, налетающей шквалами, и одновременно сцена смятения крестьян, застигнутых стихией. Оркестр с подлинным размахом передает волнение бури, а затем постепенное успокоение и просветление. Хор же ведет самостоятельную партию, выражая чувства ужаса и трепета. Заключительный терцет с хором – мирное завершение трудового и грозового дня.

Яркими жанровыми картинками выделяется часть «Осень». Гайдн не воспринимает это время года как пору увядания и грусти. Напротив, это самая радостная, оживленная, «массовая» часть оратории. Довольно большое инструментальное вступление звучит празднично: оно выражает «радостные чувства крестьянина, снявшего богатый урожай». Звучит терцет с хором (гимн трудолюбию), после арии Симона звучит хор крестьян и охотников, представляющий собой картину охоты. Музыка захвачена единым стремительным движением, хор выражает радостное возбуждение в ходе охоты. Заканчивает эту часть оратории большой хор – праздник урожая. Первая его часть ликующего характера, вторая – носит яркий жанровый характер: вокальное двухголосие, подражание звучности народных инструментов, плясовое движение.

«Зима» открывается развитым инструментальным вступлением, в котором Гайдн стремился изобразить «густой туман в начале зимы». Последняя часть оратории соединяет в себе углубленную лирику с почти театральными жанровыми сценами. В центре части мирные картины крестьянского домашнего быта. Такой является «песня прялки» (Ханна с хором – сначала одни женские голоса, потом смешанный хор). Её сменяет совсем иная, контрастирующая по настроению песня с хором – подлинно комическая сценка, хотя и в рамках оратории. Хор исполняет комические припевы, задавая вопросы, выражая недоумение или сочувствие, разражаясь хохотом. После жанровых картинок основная идея оратории выражена в арии Симона. Эта ария имеет философский смысл: взгляни, человек, на свою жизнь... за короткой весной – летний расцвет... осенняя старость – и зима разверзает могилу; **но что же вечно в этой смене дней? – лишь добродетель!**

Заключительный терцет и хор утверждают эту идею, торжественно прославляя жизнь в добродетельном труде. Гайдн создал в последней своей оратории, в итоге всего творческого пути, наиболее широкую и полную «картину мира», к которой он постоянно приближался так или иначе в лучших своих симфониях и других крупных произведениях.

Воспевая труд и людей труда, показывая моральную силу и душевное здоровье народа, композитор шел в ногу с прогрессивным демократическим движением века. Это определило высокое историческое значение Гайдна как ярчайшего народного композитора эпохи Просвещения. В 1795 году, еще при жизни венского музыканта, в изданной в Петербурге «Карманной книге для любителей музыки» было сказано: «Гайдна можно полагать в числе самых великих мужей нашего времени. Велик в малом, но еще больше в великом; всегда нов; всегда богат мыслями и бесподобен; всегда величествен, трогателен и забавен». Мелодии Гайдна стали народными – и не только на родине композитора. Одна из популярных русских песен «Волга, реченька глубока» пелась на мотив Гайдна.

Когда Гайдн писал свой первый квартет, Моцарт еще не родился. Когда Гайдн создавал свои лучшие симфонии, квартеты и оратории, Моцарта уже не было в живых. Моцарт назвал Гайдна своим «отцом, наставником и другом». В свою очередь Гайдн высоко

ценил творчество младшего соратника и многому научился у него. Классический стиль был выработан Моцартом наравне с Гайдном. Творчество Моцарта – музыкальная энциклопедия эпохи Просвещения.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791), австрийский композитор, представитель венской классической школы. Значительную часть огромного творческого наследия композитора составляет хоровая музыка. Им написаны сочинения крупной формы для хора с оркестром: оратории «Кающийся Давид» и «Освобожденная Бетулия», 18 месс (среди них выделяется Большая месса до минор), 4 немецкие кантаты духовного и светского содержания (наиболее известна кантата «К солнцу»), вокальные каноны, свыше 30 песен, гениальный Реквием - последнее творение композитора. Среди камерных хоровых произведений Моцарта – ряд мотетов, отдельные духовные сочинения («Kyrie», «Miserere», гимны, каноны и другие).

Месса c-moll. В 1782 году Моцарт познакомился с искусством старых и современных мастеров Северной Германии. Это вызвало в его творчестве решительные изменения. Внешне это проявилось в обращении к миру старых форм. Строгий стиль в неслыханных ранее размерах пронизывает все искусство Моцарта. Затем строгий стиль в его произведениях отойдет на второй план и даст о себе знать только после «Фигаро», конечно в измененной и одухотворенной форме.

Первым и величайшим сочинением этого рода является месса c-moll. История создания мессы связана с именем Констанции. Сочинить её он дал обет самому себе во время болезни Констанции. Были сочинены Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus, Credo (не закончена), Agnus Dei не было совсем. Исполнение состоялось 23 августа 1783 года в Мюнхене в церкви св. Петра. Если что и отличало это незаконченное сочинение от более ранних месс, так это стремление к монументальности. Внешним масштабам соответствуют и исполнительские средства: наряду с прежним 4-х голосным хором несколько раз вступает 5-ти голосный, а один раз и 8-ми голосный двойной хор; оркестр принимая во внимание зальцбургские условия, не имеет кларнетов и флейт, но прибавляет к гобоям, фаготам и валторнам трубы и литавры, а также 4 тромбона, которые поддерживают голоса хора, а иногда выступают и самостоятельно.

Бросается в глаза неодинаковость частей этого сочинения. С вдохновениями величайшими и недостижимыми для предшествующих месс, соседствуют другие, покрытые пылью давным-давно ушедшего искусства. Первые являются несомненными доказательствами влияния Баха и Генделя; показательно, что почти все они - хоровые пьесы. К их числу принадлежит «**Kyrie**» – большое 3-х частное полотно, третья часть которого является немного сокращенным и видоизмененным повторением первой; средняя часть *Christe eleison* – светлый эпизод среди мрачной картины остального *Kyrie*. Характер этой пьесы, резко контрастирующей большинству прежних быстрых (*Allegro*) *Kyrie*, определяют суровость и терпкость, в чем сказывается отзвук баховских влияний.

Вступление коротко (4 такта), оно как эпитафия ко всей части: печальная тема с интонациями вздоха на фоне тяжелого, напряженного ритма в басу. Главная тема *Kyrie* с её хроматической квартовой линией имеет многочисленные прообразы в старинной музыке. Вслед за главной темой появляются две другие: тема вступления (более мягкая и современная) и вторая - пылающий страстью басовый мотив, напоминающий о старинных композиторах. Характер музыки становится более возбужденным. С наступлением *g-moll* начинается перелом: первая и третья темы исчезают, в оркестре возвращается тема вступления, а хоровые сопрано начинают свою мелодию, сопровождаемую другими голосами. Боль растворяется в мягкой печали. Так возникает переход к подлинно моцартовской мечтательности, с которой в *Christe* сын взывает к богу. Моцарт сознательно устраняет из *Christe eleison* все старинные стилистические элементы. Завершается часть короткой кодой – первым тактом второй темы на фоне тремоло литавр *pianissimo*. В целом строгость старого стиля с большим совершенством сочетается в этой части со своеобразным, присущим Моцарту мягким, элегическим чувством.

«**Gloria**» в свою очередь делится на восемь разделов: Gloria (в ней два эпизода), Laudamus (оперная ария, написанная по всем канонам старинного итальянского стиля), Gratias – кратчайшая часть мессы – музыка которой поднимается на значительную высоту (хоровой склад декламационен: пятиголосный хор сразу вступает с величайшей энергией и только один раз, при вступлении валторны, по рядам певцов пробегает тихий трепет, музыка этого раздела выражает горькую серьезность), Domine Deus (дуэт в сопровождении струнных, по письму довольно строг, в нем множество имитационных и канонических проведений), Qui tollis – как могучая кульминация всего произведения (два 4-х голосных хора и полный оркестр создают отзвук былых хоровых антифонов), Quoniam (терцет для двух сопрано и тенора в форме трехчастной арии, имитационный склад, синкопированный ритм, торжественный блеск колоратуры на слове «sanctus» придают своеобразный характер всему разделу), Cum sancto spiritu (строго фугирована по старинному обычаю, хоровая; впервые у Моцарта она предваряется 6-ти тактным Adagio – призывом к Jesu Christe, столь же энергичным, сколько и возвышенным; эффектна концовка, в которой хоровые голоса противопоставляют унисонную тему фугированному сопровождению), Et incarnatus est (сопрановая ария в ритме сицилианы со струнными и солирующими духовыми в аккомпанементе).

«**Sanctus**» - пятиголосный хор – один из наиболее торжественных и одновременно напряженнейших пьес этого рода, написанных Моцартом. Фуга Osanna обращает на себя внимание широтой развития; она решительно превосходит своих предшественниц индивидуальностью облика (это своеобразное экстатическое ликование).

«**Benedictus**» - квартет солистов – обращает на себя внимание как своей протяженностью так и определенной строгостью. Только однажды, когда в басу на трезвучии C- dur звучит широкая тема, в первый раз врывается более светлое настроение, но в заключении раздела полностью побеждают минорные тональности. Весьма характерно для Моцарта, что именно эта тема при повторении особенно обостряет чувство разочарования, свойственное всей пьесе. Басовый голос и весь общий склад части также указывают на старинные прообразы.

Почему Моцарт не завершил этого замечательного произведения? Остается только гадать, возможно, он испытал в Зальцбурге какие-то личные разочарования. Необыкновенное возрождение суждено было пережить этому творению только в 1785 году, когда Моцарт получил заказ на ораторию для исполнения в концертах в пользу венского пенсионного фонда. Несмотря на краткость сроков, он принял заказ, так как усмотрел в нем желанную возможность ознакомить широкую публику с музыкой своей мессы, которую он сам особенно ценил. В качестве текста была выбрана обработка излюбленного для ораторий сюжета «Кающийся Давид». Сама же месса получила самостоятельную жизнь в законченном виде благодаря Алонсу Шмиту из Дрездена в 1901 году. Он дополнил мессу и издал. Недостающее он позаимствовал частично из других месс, некоторые концовки дописал сам, частично внес различные изменения в оркестр.

«**Кающийся Давид**» - оратория, для которой были использованы все части мессы за исключением «Credo», которое и теперь осталось незаконченным, но были написаны две новые арии. Оркестровые постлюдии в обеих ариях непосредственно переходят в последующие части. Их стиль ясно показывает, как сильно отошел Моцарт к 1785 году от Баха и Генделя, это совершенно концертный в современном Моцарту понимании стиль (обе арии имеют излюбленное тогда деление на две части – медленную и быструю). Так возникло сочинение – наполовину оратория, наполовину кантата, - которое сейчас может показаться противоречивым, но для венцев того времени оно было не лишено некоторого значения. «Кающийся Давид» пользовался большим успехом не только в Вене, но долго еще в XIX веке на музыкальных торжествах и в Германии, и за границей.

«**Реквием**» - последнее, уникальное в своем роде создание великого Моцарта.

Композитор начал обдумывать его музыку еще во время работы над «Волшебной флейтой» и «Милосердием Тита». После премьеры «Волшебной флейты» (30 сентября

1791 года) он смог сосредоточить свое внимание на сочинении Реквиема; продолжал его во время тяжелой болезни (с 20 ноября) и не оставлял до последнего дня. Реквием остался не вполне законченным как целое. Существуют сведения о том, что у Моцарта едва ли не вся музыка уже была готова в сознании, он (вместе с другими) исполнял ее, но не спешил или не был в силах полностью записать (остались наброски).

Вокруг создания Реквиема исторически сложилась целая легенда. Таинственный заказчик, скрывший свое имя и произведший этим тягостное впечатление на смертельно больного Моцарта (не для себя ли самого он пишет это произведение?). Тем не менее к созданию Реквиема Моцарт был подготовлен многолетней работой над мессами и другими духовными сочинениями. Изучение же музыки Баха и Генделя могло лишь углубить его интерес к традиционным вокально-инструментальным формам. Приступая к работе над Реквиемом, Моцарт был сверх обычного переутомлен, но еще не болен. Заболел же он во время работы над ним. Возможно, болезнь с новой остротой и силой заставила воспринимать образный мир Реквиема, переживая его глубоко, как откровение. Наступали редкостные мгновения, когда художественные образы как бы сливались с уходящей жизнью художника, непосредственно отвечали его личным чувствам.

Реквием – это концепция жизни и смерти, к которой Моцарт пришел в полном соответствии со своим мировосприятием: ужас перед лицом смерти – любовь к жизни и сочувствие человеку – признание гармонии мира, естественности процесса жизни и смерти. Музыка Реквиема написана для хора, 4 солистов и большого оркестра (струнные, 2 бассетгорна, 2 фагота, 2 трубы, 3 тромбона, литавры и орган). Отсутствие флейт и гобоев, введение бассетгорнов (альтовая разновидность кларнета) сообщают целому несколько темный колорит. Мощное звучание тромбонов придают музыке во многих случаях особенно величественный, даже грозно-величественный колорит. И все же, при всей широте звучания Реквием не представляется особенно монументальным: некоторые его части невелики по объему. Замечательной особенностью музыки Реквиема является опора на лучшие традиции (без подчинения им) в сочетании со смелым использованием новых лирических и драматических выразительных средств. В целом музыка лишена как мелодраматизма, внешних эффектов, сентиментальности, так и излишней строгости, сухости. Хотя Моцарт и не дописал Реквием до конца и в разной степени не завершил ряда его частей, у него, вне сомнений, сложился крупный план произведения в целом с целой системой внутренних интонационных связей между тематизмом отдельных частей. Центром Реквиема стала секвенция «Dies ire»: шесть ее разделов и составляют драму расставания с жизнью, причем зона кульминации приходится на последовательность «Confutatis» и «Lacrimosa». Большим и многозначительным введением в Реквием (величественной увертюрой) стала первая часть «**Requiem aeternam**» (покой вечный, Adagio, d-moll) соединенная с Kyrie eleison (господи помилуй) Allegro. Многие исследователи доказывают, что из начальной темы Реквиема, имитируемой в его первых тактах, вырастают многие интонационные комплексы остальных частей. Kyrie представляет собой фугу на двухголосную тему. Моцарт приближается здесь к старым мастерам в их мужественно-скорбных произведениях. Сама тема фуги близка строго-значительным темам Баха-Генделя. Но собственно «драма» начинается с хора «**Dies irae**» (второй номер Реквиема, Allegro assai, d-moll), создающего картину страшного суда. Ничего повествовательного, ничего «объективного» здесь нет, никаких последовательных вступлений, имитаций! Моцарт близок здесь к громовым хорам Генделя: простое, общее «вещание» хоровых голосов, скандирующих текст секвенции (три нижних голоса в унисон с тромбонами), тремоло струнных, сигналы труб и дробь литавр создают впечатление величия, мощи, грозной силы. Второй раздел секвенции (третий номер Реквиема, Andante, B-dur) «**Tuba mirum**» (труба дивная) возвещает о страшном суде, написана для квартета солистов с солирующим тромбоном в сопровождении струнных (в конце присоединяются духовые). В прекрасных мелодиях солирующих голосов

(ниспадающие ув.2, мотивы «вздохов») как бы сконцентрированы вновь и вновь возникающие лирически скорбные интонации.

Новое воплощение образов грозных, трагических находим в разделе секвенции «**Rex tremendae**» (четвертый номер Реквиема, Grave, g-moll) – «царь грозного величия», и здесь они сменяются мольбой о спасении (переход в d-moll). В «**Recordare**» (пятый номер, Andante, F-dur) они как будто бы отступают на время. Большой, широко развернутый квартет солистов (оркестр без труб, тромбонов и литавр) – выражение чувств человека перед лицом грозных сил, одновременно и мольба, и жалоба, и благостное просветление, но при общей сдержанности и без острых личностных акцентов. Обильное использование полифонических приемов (имитации, контрапункты) в чередовании с гармоническими фрагментами нисколько не отяжеляет общего звучания.

Сопоставление двух последних хоров, входящих в состав секвенции «Dies irae», наиболее контрастно и драматично: «**Confutatis**» (шестой номер Реквиема, a-moll, Andante) как бы сгущает напряжение, музыка полна беспокойства, трепета, драматической силы, - «**Lacrimosa**» (седьмой номер Реквиема, Larghetto, d-moll) воплощает слезно-горестное (lacrima с ит. – слеза) чувство при расставании с жизнью и снова просит «дать им вечный покой». Это предел драматического напряжения, даже смятенность – и тут же предельно открытое душевное излияние, полное нежного сострадания и любви. Искренность, открытость чувства и сдержанность его выражения роднят здесь Моцарта с Бахом в применении принципа единовременного контраста. Последующие номера Реквиема являются отдельными молитвами или частями обычной мессы, следующими после «Lacrimosa», то есть после окончания секвенции «Dies irae». Они дополняют и расширяют концепцию Реквиема вслед за его кульминацией, не нарушая принципов, которые легли в основу всей композиции.

«**Domine Jesu**» (восьмой номер Реквиема, Andante, g-moll) – обращение к Богу с просьбой избавить души умерших от адских мук. Состоит из двух разделов: в первом - хор и квартет солистов, во втором фуга «quam olim Abrahae» у хора. Заканчивается часть в G-dur. «**Hostias**» (девятый номер, Larghetto, Es-dur) также состоит из двух разделов: первый - в целом гомофонно-гармонического склада, второй повторяет фугу «quam olim Abrahae» из восьмого номера. И по содержанию он фактически повторяет восьмой номер: это просьба принять жертвы и моления ради спасения душ умерших, «коих мы поминаем ныне».

«**Sanctus**» (десятый номер, Adagio, D-dur) прославляет господина Саваофа (одно из имен Бога в иудаизме и христианстве, означает: Бог воинства (подразумевается солнце, луна и звезды – «все воинство небесное»)).

«**Benedictus**» (одиннадцатый номер, Andante, B-dur) состоит из двух разделов: первый у квартета солистов, второй - Allegro, хоровое фугато. По содержанию это благословение тех, кто приходит во имя Господа. «**Agnus dei**» (последний 12-ый номер Реквиема) состоит из трех разделов: первый - Larghetto, d-moll, хоровой; второй - Adagio, соло сопрано и хор, B-dur, g-moll; третий – Allegro, d-moll с двухтактовым заключением в Adagio. По содержанию также обращение к Агнецу бога с просьбой «дай им вечный покой и свет непрерывный да светит им».

Известно, что уже в начале 1792 года Реквием Моцарта был завершён Францем Ксавером Зюсмайром, молодым музыкантом, учеником и отчасти помощником Моцарта в его последние годы жизни.

Предложение сочинить Реквием Моцарт получил, как выяснилось впоследствии, от графа Франца фон Вальзег цу Штуппах – любителя музыки, устраивавшего в своем доме концерты и театральные представления – в память о своей недавно скончавшейся супруге. Обязательным пунктом договора было сохранение заказчиком инкогнито – даже для самого композитора. Появление такого рода условий в контракте не было в то время исключительным случаем (некоторые исследователи творчества Моцарта высказывают предположение о том, что Моцарт мог быть осведомлен или догадываться об имени заказчика).

Принято считать, что Реквием наряду с последними симфониями и другими прекрасными произведениями Моцарта тех лет подводит итог его творческим исканиям, завершая путь композитора. Но это справедливо для нас самих, а никак для самого Моцарта. В его трагически короткой жизни последние годы стали вершиной творческого развития, которому не видно было конца. Творчество его словно оборвалось на полуслове... Тем не менее в развитии музыкального искусства XVIII века в целом Моцарт выполнил великую завершающую роль. На славном пути, который был открыт Бахом и Генделем, он достиг наивысших результатов для своего столетия. Творчество Моцарта, опираясь на традиции великих предшественников, целиком обращено вперед, к новой вершине – к революционному искусству Бетховена.

Завершая эпоху музыкального классицизма, Бетховен одновременно открывал дорогу грядущему веку. Его музыка возвышается над всем, что было создано его современниками и следующим за ними поколением. Прозрения Бетховена в будущее поразительны. До сих пор не исчерпаны идеи и музыкальные образы гениального бетховенского искусства. От первых до последних произведений музыке Бетховена неизменно присущи ясность и рациональность мышления, монументальность и стройность формы, великолепное равновесие между частями целого, которые являются характерными признаками классицизма в искусстве вообще, в музыке – в частности. Ни одна сфера музыкального искусства XIX века не миновала воздействия Бетховена. Выдающиеся представители романтической школы в музыке посвятили ему сотни страниц, провозглашая его своим единомышленником. Берлиоз и Шуман в отдельных критических статьях, Вагнер в целых томах утверждали великое значение Бетховена как первого композитора-романтика.

Людвиг ван Бетховен (1770 – 1827), немецкий композитор. С 1792 года жил в Вене. Мировоззрение Бетховена сложилось под воздействием идей эпохи Просвещения, немецкой классической литературы и философии, ведущим направлением которых был протест против социального угнетения и деспотизма. В формировании республиканских убеждений композитора огромную роль сыграли революционные события 1789 года во Франции.

Радость, обретаемая человеком в борьбе за идеал человечества, - такова основная концепция бетховенской музыки. Задачу искусства Бетховен видел в беззаветном служении народу, он стремился к тому, чтоб музыкальная речь лилась «от сердца к сердцу». Это понятие легло в основу эпиграфа к его «**Торжественной мессе**» (D-dur) - «От сердца – да идет это снова - к сердцу», для 4-х солистов, хора и оркестра. Месса была написана одновременно с Девятой симфонией (1823) и близка ей по глубине постановки философских вопросов, по грандиозности, новизне интонационного строя и формы. Идеальная значимость этого сочинения композитора несоизмерима с тем внешним поводом, который послужил толчком к его созданию (ко дню посвящения своего друга эрцгерцога Рудольфа в архиепископы). Месса для Бетховена не имела ритуально-церковного смысла. Он усматривал в ней исторически сложившийся жанр, в котором накопились богатейшие традиции философской музыки. В этом монументальном произведении воплощен характерный для позднего Бетховена идейный замысел. Музыка мессы пронизана духом беспокойного сомнения, но вера в жизнь преодолевает мучительные философские искания.

Подобно си минорной мессе Баха, «Торжественная месса» Бетховена ни по смыслу, ни по форме выражения, ни по масштабу не предназначена для церковного исполнения. Сам композитор рекомендовал исполнять ее в концерте, в виде оратории (первое исполнение «Торжественной мессы» состоялось в России, в Петербурге, в 1824 году по инициативе князя Голицина Н.В.).

Бетховенская месса поражает цельностью композиции. Она словно высечена из одной глыбы. Строгий тональный план объединяет все произведение (господствуют D-dur и B-dur) и существует несомненная интонационная связь между частями. Роль оркестрового развития настолько значительна, что это произведение по жанру можно назвать синтетическим. Каждая из традиционных пяти частей мессы ярко индивидуальна в музыкальном отношении. Наиболее проста **первая часть**, «**Kyrie eleison**», написанная в трехчастной форме; ее развитие основано на противопоставлении моментов торжественной величавости чувствам душевной слабости и печали. «**Gloria**» - сложное многочастное построение, включающее фугу. Основная тема части близка трио из Девятой симфонии и русской теме «Слава» из трио скерцо восьмого квартета.

Необычен интонационный строй мессы. Колористические эффекты хорового звучания придают всей музыке особую красоту. В развитии господствуют полифонические приемы. Замечателен финал мессы, против которого больше всего ополчились представители официальной церковной музыки. На слова «*Dona nobis pacem*» Бетховен пишет ликующую, танцевального склада музыку, несколько напоминающую одну из вариаций оды «К радости» (в процессе ее развития появляется почти военный эпизод – барабанная дробь, героическая фанфара у труб). Знаменательно, что тема последней фуги была заимствована из финального хора «Мессии», одной из самых светлых и жизнерадостных ораторий Генделя. Подобно Девятой симфонии, «Торжественная месса» заканчивается ликованием, прославляющим завоеванную веру в жизнь.

Первая месса Бетховена (C-dur, 1807), принадлежит к наиболее выдающимся произведениям его «зрелого» периода. В ней раскрывается новая, неожиданная сторона Бетховена – замечательное по оригинальности и силе воплощение душевной гармонии. В отличие от предшественников (Моцарта, Гайдна и других), где инструментальная музыка играла роль, равноценную с голосом, Бетховен разрабатывает преимущественно выразительные приемы хорового звучания.

К «раннему» периоду творчества Бетховена относится оратория «**Христос на Масличной горе**», которая уже отличается не только подлинной зрелостью, высоким мастерством, яркой композиторской индивидуальностью, но и сложившимся стилем, который принято называть ранним бетховенским стилем.

О Бетховене обычно говорят как о композиторе, который, с одной стороны, завершает классическую (как стилистическую категорию) эпоху в музыке, с другой – открывает дорогу «романтическому веку».

Тема 4. Хоровые произведения малых форм в творчестве композиторов-классиков

Среди камерных хоровых произведений **Моцарта** – ряд мотетов, отдельные духовные сочинения («*Kyrie*», «*Miserere*», гимны, каноны и другие). В исполнительской практике большой популярностью пользуются хоры Моцарта «Летний вечер» и «*Ave verum corpus*».

«**Летний вечер**» - хоровая миниатюра для смешанного 4-х голосного состава. Музыка хора полна спокойствия, чистоты. В ней нет видимых приемов изобразительности, но с большой убедительностью создан музыкальный образ вечерней природы и соответствующего ему настроения человека – восторженного ощущения полноты жизни, любви, радости. Тональность хора – Des dur – придает звучанию светлую, теплую окраску. Форма хора – простая двухчастная с дополнением. Первый период модулирует в тональность доминанты, второй - в основную тональность. При четкости формы, строгости аккордового склада, свойственных классической музыке, мелодия хора, простая и возвышенная, полна поэзии и глубоких чувств. Мягкие изгибы мелодической линии, задержания, перемещения в аккордах, простота гармонического языка, умеренность

тесситур, помогающая полностью выявить тембровые краски голосов, - вот основные средства выразительности, использованные в этом сочинении.

Хор «**Ave verum corpus**» - еще одна миниатюра Моцарта, привлекающая искренностью мелодии, благородством и строгостью изложения формы, наполненная лиризмом, теплотой. Светлые тональности – D-dur, A-dur, F-dur, D-dur - , прозрачная хоровая фактура придают особую воздушность и изящество музыке хора. Гомофонное изложение сменяется имитационным и подголосочным. Умеренная тесситура и плавное голосоведение соответствуют умиротворенному, спокойному настроению хора. Художественные достоинства этого произведения привлекли к себе внимание других композиторов. Чайковский использовал его в своей сюите «Моцартиана», Лист сделал фортепианную транскрипцию.

В творчестве **Людвига ван Бетховена** нашли отражение демократические идеи эпохи Просвещения, героические и свободолюбивые устремления сторонников Французской буржуазной революции 1789 года.

Хоровые сочинения Бетховена малых форм, как и вся его музыка, отличаются глубиной мысли, экспрессией, динамичностью, высокой идейностью, жаждой жизни. К наиболее популярным относятся хоры «Весенний призыв» и «Восхваление природы человеком». «**Весенний призыв**» - 4-х голосный смешанный хор. Страстность, порывистость в выражении чувств определяют и форму хора: отдельные эпизоды объединяются сквозным развитием в одно целое. Призывные интонации с квартowymi скачками мелодии в начале сменяются плавными секвенционными переходами в середине. Аккордовая фактура не нарушает живости и легкости звучания этого жизнерадостного произведения, мажорного от начала до конца (основная тональность E-dur, отклонения в H-dur и A-dur).

«**Восхваление природы человеком**» - величественный гимн жизни, солнцу. Хор для смешанного 4-х голосного состава с сопровождением фортепиано; форма – трехчастная. Первая часть, выдержанная в одной тональности – C-dur, начинается с мощного фанфарного унисона всех партий. Скачки в мелодии на дециму и септиму, ферматы в конце фраз создают ощущение необычайной силы, широты, простора. Средняя часть представляет собой своеобразную игру света: «солнца луч радость вокруг разливают», «как плавно месяц плывет в вышине». Это впечатление достигается сменой тональностей (a-moll, B-dur, g-moll, Es-dur, c-moll), более плавным голосоведением. Реприза повторяет первую часть с небольшим расширением в конце, снова утверждая торжественное, приподнятое настроение.

К пейзажно-изобразительной музыке относится и цикл из двух хоров «**Морская тишь и счастливое плавание**» (D-dur). Это цикл из двух самостоятельных пьес, исполняемых только совместно. Точно следуя за текстом, Бетховен создал два контрастных образа, из которых второй является развитием первого. Музыка первой пьесы передает картину безмолвного морского простора. Медленный темп, спокойный, сдержанный характер, преимущественно низкий регистр голосов при динамике p, pp – все это как нельзя лучше соответствует содержанию поэтического текста. Тембровые особенности голосов хорошо передают отдельные нюансы в тексте, как, например, настороженное терцовое звучание женских голосов, прерываемое паузами, или тихое звучание басовой партии в нисходящем движении, также прерываемое паузами и подхватываемое хором равномерное ритмическое повторение, как бы «застывших» одинаковых аккордов. Хор написан в простой 3-х частной форме с динамической репризой. Изложение гомофонно-гармоническое, хотя есть и имитационные моменты. К особенностям хорового письма следует отнести широко расположенные аккорды, охватывающие диапазон более 3-х октав, скачки на большие интервалы, динамические контрасты.

Второй хор «Счастливое плавание» представляет полный контраст первому. Отзвучал заключительный, как бы застывший аккорд с глубоким басовым звуком в сопровождении.

Оживленное движение, постепенное нарастание звучности от *pp* до *f* переключает внимание слушателей в мир образов хора: «Уходят туманы, под солнца лучами стал счастлив и радостен путь корабля». Хор пронизан одним настроением – радостью от предстоящего счастливого плавания. Темп (*Allegro vivace*), размер 6/8 (по 2-х дольной схеме) придают движению легкость, танцевальность. На резком взлете оркестрового вступления, в высоком регистре всех голосов, в звучании *f*, как луч солнца сквозь рассеивающийся туман, вступает хор. В отличие от первого хора, здесь используется высокий, ярко звучащий регистр. Частые *sf* на сильных долях в хоре как бы стимулируют движение. Характерная для венских классиков резкая, внезапная смена динамики является особенностью анализируемых хоров. Фактура изложения второго хора, в основном, гомофонно-гармоническая, местами встречаются имитационные переключки. Форма хора простая 3-х частная, с повторением 2 и 3 части, с кодой. Значительная по размеру кода включает два элемента, проходящих снизу вверх по всем голосам, спокойная по ритму и динамике имитация на слове «земля» и подвижная, стремительная имитация, звучащая *f* на слове «скорее, скорее».

Раздел V

XIX век – век Романтизма

Тема 1. Введение.

Музыкальное искусство XIX столетия развивалось под знаменем романтизма – ему уступил место классицизм эпохи Просвещения. Эта смена художественных направлений – следствие тех глубоких социальных перемен, которые вызвала Великая французская революция в обществе, в духовной жизни людей. Музыка получила социальную направленность. В бурлящей музыкальной жизни этого времени происходит изменение форм художественной деятельности, музыка выходит на улицы и площади к широким народным массам. Наступает расцвет городских театров, концертной эстрады. Выдвигается новый тип художника – общественного деятеля, стремящегося к выражению передовых идеалов. В послереволюционный период, разочарованные в результатах Великой французской революции, обманутые в лучших надеждах, художники обращаются к трагической теме разлада между духовным миром человека и действительностью. В атмосфере реакции, наступившей после поражения революции, рождается новое художественное направление – романтизм. Социальная критика становится одной из главных черт романтизма. Не находя духовного удовлетворения в окружающей действительности, художники часто идеализировали прошлое, наполняли новой жизнью мифы и легенды. Музыкальный романтизм наиболее отчетливо проявил себя во втором десятилетии XIX века. Творческий путь первых композиторов-романтиков Шуберта, Вебера – совпадает по времени с деятельностью Бетховена, завершавшего развитие классицизма. Однако, если Бетховен выдвинулся как художник в годы революционного подъема, то Шуберт и Вебер – в период общественно-политической реакции. Это обусловило разницу их творческих устремлений и позволило говорить о принадлежности этих композиторов к разному поколению. Вместе с тем позднее творчество Бетховена, в частности его струнные квартеты, вокальный цикл «К далекой возлюбленной» и другие, во многом предвосхитили сочинения романтиков. В новой исторической обстановке представители музыкального романтизма продолжают живые традиции бетховенской музыки. Почти каждое значительное произведение XIX века – будь то песни Шуберта, симфонии Берлиоза, оперы Вагнера – развивают ту или иную грань многообразного творчества Бетховена.

Главная черта романтического метода – повышенная эмоциональная выразительность, первенство чувства над рациональным мышлением. Музыка романтиков – это прежде всего выражение их внутреннего мира («звучащая автобиография» по Соллертинскому – русско-советскому музыковеду). В творчестве романтиков главенствует тема лирической исповеди, полно и многогранно раскрывающей внутренний мир героя. Даже героическая тема получает у них личностное и патриотически-национальное преломление в отличие от, во многом объективированной, трактовки классиков. Романтизм способствовал развитию жанров, связанных со словом: камерно-вокальной лирики и оперы, так как идеал романтизма – синтез искусства.

Тема 2. Хоровое творчество Франца Шуберта

Шуберт был младшим современником Бетховена. На протяжении приблизительно пятнадцати лет оба они жили в Вене, создавая в одно и то же время свои значительнейшие произведения. «Маргарита за прялкой» и «Лесной царь» Шуберта – «ровесники» Седьмой и Восьмой симфоний Бетховена. Одновременно с Девятой симфонией и «Торжественной мессой» Бетховена Шуберт сочинил «Неоконченную симфонию» и песенный цикл «Прекрасная мельничиха».

Уже одно это сопоставление позволяет заметить, что речь идет о произведениях разных музыкальных стилей. 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. Грандиозности и мощи бетховенской музыки, ее революционному пафосу и философской глубине Шуберт противопоставил лирические миниатюры, картинки быта – домашние, интимные, во многом напоминающие записанную импровизацию или страничку поэтического дневника.

Франц Шуберт (1797-1828) – выдающийся австрийский композитор, **основоположник венской романтической школы**, с детства тесно соприкасался с хоровой музыкой: он обучался в конвикте – школе для придворных певчих, затем пел в хоре Венской придворной капеллы. Хоровое творчество Шуберта многообразно: мессы, кантаты (среди них «Победная песнь Мириам»), около ста хоров различных составов и масштабов. В хорах Шуберта, как и в его романсах и песнях, проявилось великолепное мастерство вокального письма, глубокая связь с национальными истоками австрийской музыки. Около пятидесяти хоровых миниатюр написано для мужских голосов (мужское ансамблевое пение было очень популярным в Австрии и Германии в начале XIX века). Произведения раннего периода творчества Шуберта отличаются светлым, созерцательным характером; это лирические повествования о любви, природе. Объем их ограничивается иногда одним куплетом, простой двух- или трехчастной формой (например, хоры «Ночь», «Хоровод», «Любовь», «Песня гребцов», «Далекой»). В более крупной форме написаны лирико-пейзажные хоры: «Соловей», «Весенняя песня», «Наслаждение природой», «Деревушка», «Серенада», «Власть любви». В вокальной и хоровой лирике Шуберта ощущается стремление показать внутренний мир человека, его чувства, переживания. Музыка лишена внешних эффектов, проста, искренна, глубоко человечна.

«Любовь» (слова Ф. Шиллера) – один из характерных для творчества Шуберта примеров хоровой миниатюры для четырехголосного мужского состава a cappella в двухчастной репризной форме с заключением. Ре мажор, часто встречающийся в вокальной музыке Шуберта, окрашивает произведение в светлые, радостные тона, позволяет наиболее полно выявить рабочий диапазон голосов. Размер 6/8 при довольно подвижном темпе (Andantino) создает впечатление баркарольности. Хор написан в гомофонно-гармоническом складе. Основную тему исполняют первые тенора. Мелодия их отличается плавностью линии, изобилует внутрислоговыми распевками, украшениями. Аккорды нижних голосов образуются из самостоятельных мелодических линий, таких же выразительных и подвижных, как и в верхнем голосе. В них много хроматизмов, вспомогательных неаккордовых звуков, что делает музыкальный язык хора красочным,

выразительным, разнообразным. Разнообразие в звучание второй части вносит ряд отклонений: в a-moll, d-moll, A-dur.

Художественный интерес представляют две мессы Шуберта – **As-dur (1822)** и **Es –dur (1828)**. Подобно Бетховену, Шуберт не интересовался культовым содержанием мессы. В двух названных мессах совсем нет мистического настроения. Они пронизаны духом беспокойных исканий. Литургический текст местами трактован так вольно, что исполнение этих месс становится несовместимым с требованиями церковной службы. В обоих произведениях встречаются отдельные эпизоды, близкие психологическим романсам Шуберта. Образы и художественные приемы месс отличаются своеобразным, неповторимым характером.

В поздних хоровых сочинениях композитора преобладает характер раздумий, философских размышлений. Музыкальный язык их более сложен, психологически углублен; часто и форма становится более сложной (например, мужские хоры «Лунный свет», «Прошлое в настоящем»). Творчески значительны и оригинальны два хоровых «романса» Шуберта: «Песнь на свободе» на текст Салиса (1817) и «Песнь духов над водами» на поэму Гете, существующая в трех редакциях (1817, 1820, 1821, последняя с участием солистов и струнного оркестра). Эти произведения далеки от типа многоголосного ансамбля, распространенного в австрийском и немецком быту. Они не имеют прототипов в современном Шуберту искусстве. Посредством необычайной в хоровой музыке красочности гармоний, благодаря смелости и разнообразию модуляций, ритмической свободе композитор достигает поразительных психологических и эмоциональных эффектов. Иногда эти произведения сравнивают с хоровыми лирическими мадригалами эпохи позднего Возрождения. Особый интерес представляет и незаконченная оратория «Лазарь» (1819-1820). Все, что влекло Шуберта именно как оперного композитора, он осуществил в первом действии своей незаконченной оратории. По сохранившимся эпизодам можно судить о том, как смело Шуберт предвещает в ней будущую музыкальную драму, опередив не только «Эврианту» Вебера, но и «Тангейзера» и «Лоэнгрина» Вагнера. Но уже во втором действии Шуберт впадает в привычный театральный стиль. Возможно, что осознание разрыва между уровнем первого действия и шаблонным характером последующих сцен побудило композитора отказаться от завершения своей «ораториальной драмы».

Поворот в области хоровой музыки произошел у Шуберта в конце жизни, после тщательного ознакомления с партитурами гендделевских ораторий. Под их воздействием он написал героическую кантату «Победная песнь Мириам» (1828). Заинтересовавшись хоровой музыкой, Шуберт даже договорился с теоретиком Зехтером об уроках контрапункта. Произошло это, однако, буквально накануне смерти композитора, и новые замыслы его в области хоровой музыки остались невоплощенными.

Тема 3. Хоровое творчество Феликса Мендельсона

Творчество Ф.Мендельсона – одно из наиболее значительных явлений в немецкой культуре прошлого столетия, оно формировалось в эпоху раннего романтизма, но по складу своей натуры, эмоционально сдержанной, несколько рационалистичекой, он ближе стоял к музыкальным принципам классицизма (свое назначение композитор видел в возрождении высоких идеалов музыкальной классики). Равнодушный к политическим формам борьбы, сознательно пренебрегавший оружием музыкальной публицистики, Мендельсон тем не менее был выдающимся художником-просветителем. Вся его многогранная деятельность композитора, дирижера, пианиста, организатора, педагога была проникнута просветительскими идеями. Прогрессивные устремления Мендельсона определили характер его собственного творчества. Замечательная особенность музыки Мендельсона заключалась в ее широкой доступности. Он прочно опирался на музыкальные жанры, издавна бытовавшие в немецкой демократической среде.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809-1847) родился в Гамбурге в семье крупного банкира (дед его был известным философом-просветителем). Родители интересовались искусством, были образованными людьми. Атмосфера высокой интеллектуальности, окружавшая Мендельсона с раннего детства, сыграла решающую роль в формировании его облика. Значительное место в биографии композитора принадлежит его учителю по гармонии К.Цельтеру, который привил своему питомцу веру в идеалы классического искусства. Кроме того, именно Цельтер, создатель «Лидертафеля» и руководитель Берлинской певческой капеллы, приобщил молодого музыканта к разнообразным видам национальной хоровой культуры (сам Мендельсон с 10 лет пел в Берлинской певческой капелле). В 1829 году по инициативе и под руководством Мендельсона Берлинской капеллой будут исполнены «Страсти по Матфею» Баха. «Открытие» Мендельсоном этого произведения, пролежавшего в архивах около ста лет, явилось началом «возрождения Баха». У самого Мендельсона творчество, связанное с хоровыми традициями немецкой классики, оказалось наиболее глубоким и возвышенным.

Сочинения для хора занимают видное место в творчестве Мендельсона. Среди крупных форм – **оратории «Павел» (1836), «Илия» (1847), симфония-кантата «Хвалебный гимн» (1840), «Христос» (1847, незаконченная)**, музыка к «Первой Вальпургиевой ночи» Гете (1842). Много хоровых номеров содержит музыка к драматическим спектаклям «Сон в летнюю ночь» Шекспира (1842), «Антигона» Софокла (1841), «Аталия» Расина (1845), «Эдип в Колоне» Софокла (1845). Есть хоры в комической опере «Свадьба Камачо» (1825), в незаконченной опере «Лорелея»

В жанре хоровых произведений **малых форм** Мендельсон оставил довольно богатое наследие: **28 сочинений для смешанного состава** (среди них «Прощание с лесом», «Охотничья песня», «Предчувствие весны», «Лес», «Как иней ночью весенней пал») и **21 – для мужских голосов** (две «Охотничьи песни», «Любовь и вино», «Ночная песня», «Путевая песня», «Летняя песня»). Мелодика хоров близка немецкой народной и бытовой песенности. Связь с национальными истоками проявляется и в куплетности формы, и в танцевальных ритмах многих сочинений (например, народные песни на стихи Гейне «Беги со мной», «Как иней ночью весенней пал»). По содержанию хоры преимущественно лирико-созерцательного плана, с повествовательным характером изложения и как правило 4-х голосные. Именно таким произведением является смешанный хор а cappella «Лес». В нем ощущается любование природой, покой и безмятежность. Аккордовый склад письма, размеренное движение ровными длительностями, ритмические остановки в конце фраз придают музыке строгость, свойственную классической манере хорового письма. Форма хора куплетная, а сам куплет написан в 2-х частной репризной форме с заключением. В начале второй части («Стоит он так привольно») изложение несколько драматизируется: появляются имитации, пунктирный ритм, более сложные гармонии (цепочка септаккордов). Но в репризе снова возвращается умиротворенное, светлое настроение. Композитор достигает замечательной красоты в звучании хоров а cappella (восходящих к немецкому национальному стилю мужского хорового пения), великолепных красочных эффектов в гармонии, ясности, прозрачности музыкального языка.

Устремления к серьезной вокально-драматической музыке нашли выход в двух ораториях Мендельсона: **«Павел» и «Илия»**, сосредоточивших в себе возвышенные, демократические идеи композитора. В музыкально-драматической композиции «Павла» и «Илии» очевидна преемственность с классическими образцами. Но эти две оратории представляют большой художественный интерес именно как образцы вокально-хорового искусства романтиков.

Музыкальный диапазон ораторий простирается от прозрачного звучания возвышенного хорального склада до шубертовской красочной романсности и интимной лирики, от энергичной маршевости до передачи углубленной «бетховенской» созерцательности. Оба произведения, и в особенности «Илия», покоряют своей артистической вдохновенностью, чистотой стиля и совершенством воплощения.

Тема 4. Хоровое творчество Роберта Шумана

Творчество Шумана – одна из вершин мирового музыкального искусства XIX века. Искусство Шумана пронизано тем беспокойным, бунтарским духом, который роднит его с Байроном, Гейне, Гете, Гюго, Берлиозом, Вагнером и другими выдающимися художниками-романтиками. С присущей ему страстностью Шуман призывал к обновлению этического содержания музыки, ее образно-эмоционального строя. Но тема бунтарства получила у него своеобразную лирико-психологическую трактовку. По новизне художественных тем и образов, по своей психологической тонкости и правдивости музыка Шумана – явление, значительно раздвинувшее границы музыкального искусства XIX века. Очень точно и емко сказал о Шумане П.И. Чайковский «Можно с уверенностью сказать, что музыка второй половины века текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут шумановским. Музыка Шумана, органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделяющаяся, открывает целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех... глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека».

Роберт Шуман (1810-1856) родился в городе Цвиккау (Саксония) в семье книгоиздателя. Сочинять начал в семилетнем возрасте, но долгое время в центре его музыкальной деятельности было фортепиано. С 1840 года в его творческом списке начинают появляться вокально-хоровые произведения: более 200 песен, оратория «Рай и Пери» на текст Томаса Мура (1843), «Реквием по Миньоне» (на стихи В. Гете), «Странствие Розы» на текст Хорна (1851), «Сын короля» на текст Уланда (1851), «О паже и королевской дочери» на текст Гейбеля (1852), около 120 вокальных ансамблей, в том числе 3 мужских ансамбля на тексты революционных поэтов (1849). В дрезденский период своей жизни (1844-1850) Шуман много работал с хоровыми коллективами (мужским и смешанным), что активизировало его хоровое творчество. О серьезном отношении к хору свидетельствуют высказывания композитора в «Жизненных правилах для музыкантов»: «Пой усердно в хоре; особенно средние голоса. Это разовьет в тебе музыкальность. Уясни себе рано объем человеческого голоса в его главных четырех видах; прислушивайся к голосам, особенно в хоре; исследуй, в каких регистрах они обладают наибольшей силой, в каких им доступны выражения мягкости и нежности».

Мужские хоры Шумана, написанные в 1848 году, - «К оружию», «Черно-красно-золотое» и «Песня свободы» - говорят о сочувствии композитора революционным событиям в Германии. Смешанные хоры а capella разнообразны по жанрам и форме. В основном это миниатюры лирического, шуточного характера. Есть среди них традиционные для немецкого бытового музицирования охотничьи песни («Охотничьи песни», «В лесу»).

«**Доброй ночи**» - пленительная хоровая миниатюра Шумана для смешанного хора а capella. Все здесь дышит покоем, любовью, лаской. Мелодия сливается с текстом, хор звучит мягко, светло (As dur), реплики солистки (сопрано) не нарушают общего умиротворенного настроения. В этом произведении Шуман – лирик, мечтатель. Совершенно другой характер носит хор Шумана «На Боденском озере». В этой музыке – стремительность, неукротимая энергия. Радость переполняет героя, он бросается навстречу морю, ветру. В хоре много света, солнца (Es-dur), силы и ощущения полноты жизни. Пунктирный ритм, быстрый темп, яркая динамика являются средствами выразительности этого темпераментного сочинения.

Всем своим творчеством, в том числе и хоровым, Шуман подтвердил свои же слова: «Озарять светом глубину человеческого сердца – вот призвание художника!».

Во второй половине XIX века – начале XX века в зарубежной музыке наблюдается некоторый упадок жанра хоровых произведений малых форм. Интерес и внимание

композиторов и слушателей захватывает бурно развивающееся в этот период оперное и симфоническое искусство. Возрождение хоровой миниатюры происходит в творчестве более поздних представителей западноевропейской музыки – М. Равеля, Б. Бартока, З. Кодая, П. Хиндемита, Ф. Пуленка, Б. Бриттена и других.

Раздел VI

Хоровое творчество зарубежных композиторов XX века

Тема 1. Введение.

На рубеже XIX и XX веков почти все виды искусства в Европе были захвачены новым художественным течением, получившим название **импрессионизм** (от французского слова *impression* – впечатление). У композиторов оно проявилось в стремлении отобразить средствами музыки изменчивость настроений, субъективное отношение к окружающему миру, быструю смену впечатлений. Импрессионисты вышли за рамки строгих форм классической и романтической гармонии. Они обогатили колористические средства в области инструментовки, гармонии, ввели в музыкальный язык усложненные гармонические сочетания: нонаккорды, шести и семизвучные аккорды, целотонную гамму, натуральные и пентатонные звукоряды. Положительное воздействие на их творчество оказало обращение к песенному и музыкально-танцевальному фольклору. Импрессионисты вместе с тем в своей основной идейно-эстетической направленности знаменовал отход от больших общественных задач искусства.

Наиболее яркими представителями этого направления были французские композиторы Клод Дебюсси и Морис Равель.

Тема 2. Хоровое творчество Клода Дебюсси и Мориса Равеля.

Клод Дебюсси (1862, Сен-Жермен – 1918, Париж) – композитор, пианист, музыкальный критик, выдающийся мастер звуковой живописи. В целом творчество Дебюсси имело прогрессивное значение по своим художественным достижениям. Среди хоровых сочинений кантаты «Гладиатор» и «Блудный сын», сюита для хора (без слов) и оркестра «Весна» (по известной картине итальянского художника Боттичелли), кантата «Дева-избранница» для женского хора, солистов и оркестра.

Морис Равель (1875, Сибур, Нижние Пиренеи – 1937, Париж) – французский композитор, младший современник и последователь Дебюсси. Сохранив в своем творчестве преданность классическим традициям, он сумел создать своеобразный стиль письма, отличающийся смелостью исканий, яркой оригинальностью. Сам Равель в 1933 году писал: «Я всегда искал вдохновение в творчестве великих мастеров, и моя музыка в своей основе опирается на традиции прошлого и вырастает из них». Равеля привлекает обаяние и красота народных мелодий. Затронув в своем творчестве большинство музыкальных жанров, Равель оставил нам несравненные образцы хоровой музыки, хотя и в небольшом количестве. В ранний период творчества написал **кантаты «Мирра», «Альцион», «Алисса»**. Они не принесли автору успеха, но его интерес к вокальной и хоровой музыке не пропал. Равель сочинил очаровательные хоры для смешанного состава (на собственные тексты) а саррелла (единственный случай обращения композитора к хоровому жанру) – «Николетта», «Три райские птицы», «Рондо», ввел хор (без слов) в балет «Дафнис и Хлоя».

В «Николетте» Равель обращается к жанру сатирической сказки, основные образы которой связаны с французским фольклором. В «Трех райских птицах» в символической форме касается войны. В «Рондо» сказочные образы глубоко коренятся в народно-танцевальной музыке. Использование натуральных ладов – дорийского и фригийского в «Николетте», лидийского в «Рондо», еще раз подтверждает связь хоров с народной

песней. Остроумие и тонкая ирония, особый колорит и яркая картинность, изящество и благородство – отличительные черты трех песен для хора, продолжающих традиции французского шансона.

Античный роман «**Дафнис и Хлоя**» написан римским писателем Лонгом, повествует о зарождении любви в сердцах простодушных и наивных пастухов Дафниса и Хлои. О похищении Хлои пиратами, о заступничестве бога Пани и о счастливом возвращении Хлои. Музыка балета – подлинный источник ярких мелодий и изящной гармонии, тонких оркестровых красок. **В партитуру балета в качестве своеобразной оркестровой краски введен хор (поет без слов), находящийся за сценой.** Хоровая фактура «Дафнис и Хлоя» трудна в интонационном отношении. Голоса параллельно движутся секундами по полутонам. Яркие динамические краски партитуры предусматривают частую смену пения хора с открытым и с закрытым ртом.

Большую и важную роль поручил композитор хору в опере «Дитя и волшебство» (лирическая фантазия по поэме Г. Колетт). Все вещи, игрушки, животные, окружающие главного героя – шаловливого, недоброго Мальчика, - одушевлены: они поют, танцуют, разговаривают. Их старания перевоспитать озорника, научить его добру увенчиваются успехом: Мальчик перестает ломать игрушки, мучить животных, он снова ласков с Мамой. Вещи и зверюшки примиряются с ним и заботливо ведут его в дом. Они поют о том, что Мальчик стал хорошим, умным и добрым. Этим хором заканчивается опера. Музыка его, прозрачная, нежная, удивительно тонко передает атмосферу доброжелательности и тепла, которой окружен ребенок. Полифоническое изложение несколько не утяжеляет звучания, и хоровая ткань остается ажурной и легкой.

Переменный размер вносит в музыку ритмическое разнообразие.

Творчество Клода Дебюсси и Мориса Равеля всколыхнуло всю музыкальную жизнь Европы. Оно как бы расковало композиторов, раздвинуло рамки укоренившихся норм техники письма. Как всегда, такая ломка в искусстве вызвала к жизни много новых художественных течений.

Тема 3. Творчество композиторов французской «Шестерки»

Во Франции 20-х годов XX века выдвинулась группа молодых талантливых композиторов, получившая название «Шестерки» (по количеству участников). В нее входили: Дариус Мийо, Луи Дюрей, Жорж Орик, Артур Онеггер, Франсис Пуленк, Жермена Тайфер. Старшим наставником «Шестерки» был композитор Эрик Сати, теоретиком и пропагандистом новых идей группы стал талантливый художник и драматург Жан Кокто. Лозунгом их было возвращение к простоте, к «земному» звучанию. Они выступали против изысканности и тонкости импрессионизма, против вагнеровской «пышности» в музыке. Каждый из шести композиторов пошел своей творческой дорогой и в то же время на протяжении всей жизни их связывала удивительная и искренняя дружба. Свидетельством такой дружбы явился своеобразный юбилейный концерт всех этих композиторов, состоявшийся в 1953 году, через тридцать с лишним лет после рождения «Шестерки». Этот концерт, как справедливо замечает французский музыковед Рене Дюмениль, «был свидетельством редкого постоянства в дружбе, а также независимости талантов его участников».

Артур Онеггер (1892, Гавр – 1955, Париж), по происхождению швейцарец. Онеггер во многом отошел от эстетических принципов «Шестерки». Его кантатно-ораториальное творчество развивалось на основе глубокого интереса к творчеству Баха и Генделя. Драматическая оратория Онеггера «Царь Давид» отличается широким эпическим размахом и вместе с тем тонким лиризмом, теплотой, высокой человечностью. Далее последовали оратории «Юдифь», «Антигона», «Жанна Дарк на костре», «Рождественская кантата», которые оставили значительный след в искусстве и оказали заметное влияние на дальнейшее развитие хоровой музыки.

Франсис Пуленк (1899, Париж – 1963, там же) – многое воспринял от Дебюсси и Стравинского. Выработал свой новаторский стиль. Искусство Пуленка отмечено ясностью

настроений, жизнерадостностью и поэтичностью, склонностью к юмору и иронии. Среди сочинений Пуленка – **кантата** для смешанного хора «**Засуха**» на стихи английского поэта Эдуарда Джеймса. Это произведение острой социальной направленности, рисующее тяжелую жизнь крестьян во время стихийного бедствия – засухи. Музыка наполнена теплотой, сочувствием к человеку. Мелодии кантаты близки французским народным песням. Пуленк проявил здесь высокое мастерство хорового полифониста.

Кантата для двойного смешанного хора а cappella на стихи Поля Элюара «**Лик человеческий**» написана в годы фашистской оккупации. Это произведение проникнуто патриотизмом, верой в победу. В кантате восемь частей:

1. Из прожитых мною весен.
2. Люди здесь собрались.
3. Тише, чем тишина.
4. Будь терпеливой.
5. Смеясь над небом и планетой.
6. Страшна мне ночь.
7. В черном небе нависла туча.
8. Свобода.

Русский текст Всеволода Рождественского. На обложке первого издания, вышедшего во Франции в 1945 году композитор помещает надпись: «Посвящаю Пабло Пикассо, работой и жизнью которого я так восхищаюсь». Несмотря на внешнюю «красивость» некоторых мест, кантата чрезвычайно легкими поэтическими и мелодическими средствами отражает глубокие чувства, философские размышления и переживания французского народа в дни фашистской оккупации. В основе интонационно-гармонического склада лежит подлинная народность. В отдельных мелодических образах, в интонациях кантаты слышится сходство с той или иной народной французской песней, хотя прямых цитат в музыке кантаты нет.

Среди хоровых сочинений Пуленка – «Семь песен» на стихи Аполлинера и Элюара, пять 3-х голосных детских хоров, «Песни Франции» для смешанного хора а cappella, несколько мотетов, кантата «Бал-маскарад», месса для хора а cappella «Stabat Mater».

Хор «Грусть» на стихи Поля Элюара – прекрасный образец вокальной лирики Пуленка. Необычайной нежностью, трепетностью пронизана музыка, чутко отзывающаяся на каждое слово. Малейшая смена настроений отражается в ней – минор чередуется с мажором, простые гармонии – с усложненными. Очень выразительны речитативы отдельных партий. У альтов – это поступенно восходящая, полная экспрессии мелодия; у басов – короткие мягкие фразы – как мысли, как вопросы, волнующие человека. Форма хора строфическая, складывающаяся из ряда эпизодов, объединенных общностью настроения, ладово-интонационной структуры, органично сплетающихся в прозрачную музыкальную ткань.

Тема 4. Хоровое творчество Пауля Хиндемита

Пауль Хиндемит (1895, Ханау-на-Майне – 1963, Франкфурт-на-Майне) – немецкий композитор и альтист, педагог и просветитель, замечательный дирижер. В 20-х годах выдвинулся как один из лидеров музыкального модернизма. В оперном творчестве близко соприкоснулся с экспрессионизмом («Убийца, надежда женщин», «Святая Сусанна»), урбанизмом, сочетавшимся с гротеском («Новости дня»), стал во главе неоклассического движения в немецкой музыке. Неоклассицизм противопоставляет себя экспрессионизму. Если художник- экспрессионист отрицает действительность, утрачивает идеал, то художник-неоклассицист, наоборот, стремится найти эти ценности полагая, что искусство является аккумулятором духовных богатств, которые не могут быть разрушены. Художники-неоклассицисты обращаются к искусству прошлого как к моделям, создавая новое по этим образцам (форма - традиционная, интонационный состав - новый, современный). К таким произведениям относится вокальный цикл «Житие Марии».

Хиндемит оставил много хоровой музыки: оперные хоры, оратория «Нескончаемое», «Американский реквием», «Песнь надежды» для хора с оркестром, смешанные хоры а cappella.

«Если все проходит» - одна из шести песен для смешанного хора а cappella на тексты оригинальных французских поэм Райнера Марии Рильке (немецкий поэт-символист, 1875-1946): «Лань», «Лебедь», «Весна», «Зимой», «Фруктовый сад».

Прекрасные лирико-философские стихи поэта воплощены в музыке с необычайной тонкостью и изяществом. Легкая, полетная мелодия опирается на изысканные гармонии, неожиданно меняющиеся, мерцающие, как блики света. Часто голоса движутся параллельными квинтами и квартами, что придает особую остроту звучанию. Простая, ясная форма (двухчастная репризная) как бы цементирует зыбкую, порой ускользающую музыку: каждое предложение имеет гармоническое завершение и ритмическую остановку. Основная ладовая окраска – мажорная – создает ощущение света и тепла. Все голоса находятся в движении. Темп Vivo и размер 6/8 определяют скерцозный характер музыки этой хоровой миниатюры.

Хиндемит всегда стремился к демократизации искусства, старался сделать музыку доступной самым широким массам слушателей и исполнителей. Наряду со сложными крупными сочинениями (оперы «Кардильяк», «Художник Матис», «Гармония мира», симфонии, балеты) он написал много более простых произведений для различных музыкальных фестивалей, любительских хоровых и оркестровых коллективов, вокальных и инструментальных ансамблей, для детей и юношества. Музыка Хиндемита, яркая, современная, отмеченная оригинальностью мелодического мышления, остротой и свежестью гармонии, метроритмическим разнообразием, глубоко народна в своей основе и опирается на традиции классической немецкой музыкальной культуры.

Тема 5. Хоровое творчество Карла Орфа

Карл Орф (1895, Мюнхен – 1982, там же) - немецкий композитор, педагог и музыковед. Орф один из самых популярных композиторов XX века. Музыкальное воспитание и театр – вот два основных направления его деятельности. Композитор почти двадцать лет проработал в специальной школе гимнастики, музыки и танца. Свой педагогический опыт он обобщил в пятитомном сочинении «Музыка для детей и юношества». Педагогическая система Орфа популярна во многих странах мира (совместно с немецким мастером Карлом Мендлером он создал специальные инструменты для детей: особого рода ксилофоны, металлофоны и другие ударные инструменты, позволяющие музицировать детям на всех ступенях обучения музыке).

Музыкальный театр Карла Орфа определил направленность творчества композитора. Черты современной драмы и античной трагедии, итальянской комической оперы и средневековых мистерий составляют основу театральных постановок Орфа. Он выбирал старые сюжеты, привлекавшие значительностью содержания, высокой человечностью, эпической мощью. Всемирную известность принесла Орфу сценическая кантата «Кармина Бурана» (название старинного песенного сборника поэтов XII-XIII веков, литературного памятника Германии эпохи Возрождения), созданная в 1936 году. Это хоровая поэма на стихи средневековых миннезингеров, вагантов, голиардов (ваганты и голиарды – бродячие певцы: недоучившиеся студенты, семинаристы, беглые монахи, исполнявшие на латинском языке вольнодумные песни, в которых высмеивали церковников, прославляли веселье, вино, любовь). Лирика и сатира, любовные и застольные вирши составляют содержание этого необычайно колоритного, оригинального и вместе с тем глубоко народного произведения.

В 1943 году Орф сочинил кантату «Катулли Кармина», в 1951 году – сценический концерт-кантату «Триумф Афродиты». Вместе с «Кармина Бурана» они составили цикл под названием «Триумфы». Кантата «Катулли Кармина» на стихи древнеримского поэта Гая Валерия Катулла повествует о грустной истории его любви к Лесбии. «Триумф

Афродиты» - театрализованный концерт, воспроизводящий на сцене старинный свадебный обряд древних греков и римлян. Ведущая роль в музыкально-сценических произведениях Орфа отведена хору. Хоровая фактура богата и разнообразна: унисоны, удвоения, многозвучные аккорды; изменчивая метроритмическая структура. В то же время средства музыкальной выразительности у Орфа отличаются исключительной простотой: преимущественно диатоническая мелодия и гармония, частое мелодическое одноголосие, простые песенные формы.

«Кармина Бурана»

«...Все что я до сих пор написал, а Вы, к сожалению, напечатали, можете теперь отправлять в макулатуру. С «Кармина Бурана» начинается мое собрание сочинений» - эти слова писал Карл Орф после успеха кантаты в 1937 году своему издателю.

Кармина Бурана в переводе с латинского Бойерские песни. Это рукописный сборник, составленный около 1300 года и найденный в начале XIX века в Бенедиктбойерском монастыре в предгорьях Баварских Альп. В сборник вошли стихи и песни студентов, горожан, монахов, странствующих актеров и прочего люда. Больше всего здесь было песен любовных, сатирических, застольных, написанных на нескольких языках: на вульгарной (не литературной) латыни, старофранцузском, старобаварском. Стихи касались всех областей жизни людей того времени: и системы образования, и власти денег, и «падения нравов». Весенние хороводные песни в «народном духе» соседствовали с песнями бродячих студентов и монахов о «греховных радостях», о пьянстве, обжорстве, азартной игре в кости. Песни отражают ироническое отношение странствующих певцов и стихотворцев к их собственной жизни, к официальной морали:

«Выходи в привольный мир!
К черту пыльных книжек хлам!
Наша родина – трактир,
Нам пивная – божий храм.
Ночь проведши за стаканом,
Не грешно упиться в дым,
Добродетель – старикам,
Безрассудство – молодым!»

Карл Орф выбрал из сборника «Кармина Бурана» 24 стихотворных текста о любви, о весне, застольные и сатирические песни и несколько гимнических строф. Жанр своего произведения композитор определяет как «Светские песни для певцов и хора в сопровождении инструментов с представлением на сцене».

«Кармина Бурана» состоит из пролога и трех картин. Преобладающая музыкальная форма в 25 номерах – строфическая песня. Куплеты повторяются по два-три раза с некоторыми изменениями или же без них. Важную роль имеют яркие вокальные соло. Исполнение кантаты осуществляется большим оркестром с двумя роялями, с большим, малым и детским хорами, тремя солистами (сопрано, тенор, баритон) и корифеями (солистами) из хора (два тенора, баритон, два баса). Главным композиционным принципом всюду остается сопоставление контрастных образов и картин. Развитие действия в кантате бессюжетно, сопоставляются аллегорические фигуры.

23 эпизода, обрамляемые образом движущегося колеса Фортуны (№1 и №25), связаны системой контрастов. Хор «**О, Фортуна**» - грозный, властный, энергичный. Основная метрическая единица, которая повторяется в остинато, - двутакт, сочетающий двухдольное и трехдольное движение. Первый 4-х такт дается как тема-эпиграф. До самого конца сохраняется абсолютная неизменность всех заданных в начале элементов – мелодии, гармонии, ритма, - и только в последних тактах выходят на первый план яркие фанфары в одноименном мажоре (D-dur). К концу куплета происходит нарастание силы звучания, ускорение движения, увеличение состава оркестра.

Второй хор пролога продолжает рассказ о жестоком колесе Фортуны в ином тоне. Одноголосный запев «Я оплакиваю раны, нанесенные мне судьбой», сдержанно-

меланхоличен, но **иронический припев сменяет драматическое начало номера танцевальным ритмом.**

Первая часть **«Весной»** («Primo vere») – сразу заставляет забыть о грозном колесе и о превратностях судьбы. Одноголосный напев «Весна приближается» («Veris leta vacies» №3) звучит сходно с обрядовыми песнями №4 «Omnia sol temperat» («Все согревает солнечный свет») – нежное соло баритона умиротворенно-лирического настроения. Страстный призыв баритона «Оцени же мою верность, полюби меня» звучит одиноко, без ответа. Навстречу движется шумный хоровод. Светлый широкий запев «Вот благая долгожданная весна» («Esse gratum» №5) звучит трижды – как зов весны, настойчивый, властный подхватывается всем хором и затем переходит в пляску с веселым колокольным перезвоном. В следующей картине «На поляне» («Uf dem Anger») – 4-х дольный размер танца чередуется с 3-х дольным, легкая флейта «насвистывает» шутовую песенку.

Хором **«Лес зеленеет»** («Floret silva» №7) начинаются игры в хороводе: «Цветами и листьями лес оделся... Где же мой старый друг? Ах, он покинул наши края... Ускакал далеко, далеко...» Соло литавр и отрывистые реплики хора изображают топот коня и беспокойный ритм скачки. Долгий звук валторны в конце каждого куплета одним штрихом рисует убегающую вдаль дорогу по которой скакал он. И затем звучит новая песня – «Дай, торговец, краску мне, чтобы алыми стали щеки мои, чтобы юноша полюбил меня» («Chramer gir di varwe mir» №8). Грубоватые любовные вирши звучат с очаровательным изяществом. Игры, танцы, песни сменяются все быстрее. Темп становится стремительным. Торжественными фанфарами начинается заключительный хор первой части – апофеоз празднества: «Если б моим был весь мир от моря до Рейна, я бы отдал его за то, чтобы майская королева лежала в моих объятиях!» («Were diu werit alle min» №10).

Вторая часть кантаты **«В таверне»** («In taberna») – составляет яркий контраст первой и третьей частям. Здесь подобраны стихи с яркими сопоставлениями жизненных ситуаций. Гротесное изображение жизни и смерти, судьбы и любви, верха и низа общества. На первом плане поэт-вагант, в застольной песне провозглашающий свой девиз – грустить и радоваться без ханжества, нарушая без сожаления ненавистные законы прописной морали:

«Разве можно в кандалы заковать природу?
Разве кутаются в плащ в теплую погоду?
Разве можно превратить юношу в колоду?
Разве может пить школяр не вино, а воду?!»

№11 «Пылая внутри» («Estuans interius») – напоминает несколько банальную патетическую арию в итальянском духе. Показан особый образ жизни поэта-ваганта, для которого, как отмечают исследователи, путешествие (движение) является символом «духовного развития человека».

№12 «Плач жареного лебедя» («Olim lacus colueram») – гротесковая кульминация. Жареный лебедь, наделенный человеческими качествами, подробно описывает то, что с ним происходит после смерти, при этом имеет место сужение окружающего мира – лебедю видны только жующие зубы. Такое подчеркивание низменной части мира людей, окружающих «жареного лебедя» в средневековом искусстве предвосхищает один из признаков сатирической пародии «нового времени».

№13- пародия на стиль торжественной проповеди. Здесь уже контретицированы идеалы антимира вагантов: «Церковь – это кабак».

№14 «Сидя в таверне» («In taberna») – своеобразный разоблачительный гимн – кульминация второй части. Здесь представлен реальный мир, обнаженный от всех церемониальных форм: кабак приравнивается здесь к церкви, своды которого укрывают всех и всяк. В итоге происходит смешение всех и вся – «всеобщей литургия», в которой выражена радость своего физиологического бытия. Заключительный хор второй

части с равномерной пульсацией восьмыми заканчивается внезапно, будто вся разгулявшаяся компания исчезает или проваливается сквозь землю.

Третья часть «Двор любви» («Cour d'amours») – уводит из неистовствующего ада отверженных и обездоленных на теплую ласковую землю. Колорит сольных арий здесь более изысканный и утонченный, а хоры отличаются страстностью и захватывающей энергией.

№15 «Амур летает всюду» («Amor volat undique») – первый номер третьей части, с прозрачной инструментовкой и светлым звучанием хора создает тончайший колорит импрессионистской живописи.

№16 «Я проливаю слезы» («Dies nox et omnia») – нежное соло баритона в очень высоком регистре вносит лирически-субъективный оттенок в ариозо.

№17 «Stelit puella» хрустально звенящее сопрано.

№18 «В груди моей» («Circa mea pectora») начинает большую многоплановую сцену, где все лирическое вытесняется стихией экстатических игр-хороводов. Здесь начинается стремительное движение к последней кульминации. Сложный ритмический рисунок этого хора не препятствует устремленному движению вперед.

№19 «Si puer com puellula» использует один из самых откровенных любовных стихов сборника: «Если парень с девушкой остаются вдвоем, счастлив их союз, бесконечно нежны игры, бесчисленны поцелуи».

№20 «Приходи, приходи же» («Veni, veni, venias») продолжает настойчивое движение к кульминации: голоса торопят друг друга; выкрики, нетерпеливые сбивчивые ритмы ударных, оstinato двух роялей. Но вместо подготовленной и ожидаемой бурной кульминации появляется тихое и нежное ариозо.

№21 «In trutina» ариозо. Это соло появившееся среди бушующего веселья звучит как-то особенно нежно и интимно. В этом номере композитор воспроизводит традиционный тип мелодического развития, характерный для медленных частей концертов и сонат И.С. Баха.

№22 «Время приятно» («Tempus est iocundum») – возрастает роль ритмических эффектов и происходит характерное «освобождение» от оркестра: его место занимает группа ударных и два рояля. Участвует полный состав смешанного хора, сопрано, баритон и детский хор.

№23 «Любимый мой» («Dulcissime») – лирическая каденция, звучащая при полном молчании оркестра.

№24 «Бланшефлер и Елена» («Ave formosissima») продолжает развитие основной динамической линии кантаты, переключая ее в еще более обобщенное русло гимнической поэзии: «О прекраснейшая! О мое сокровище... светоч мира... О Бланшефлер, о Елена, о божественная Венера!». Большой оркестр с колокольным перезвоном сопровождает этот гимн торжествующей любви. И без перерыва, как бы сметая все на своем пути возглас «О Фортуна!» и снова начинает свой бег вечное колесо «повелительницы мира».

Несмотря на то, что богиня Фортуна оставалась «непостоянной как луна», а колесо счастья поворачивалось с фатальным безразличием к людским судьбам, **характеризовать кантату можно как «гимн радости жизни», «массовый праздник весны и любви», «хвалебную песнь миру».**

Произведение Орфа прозвучало как протест наступлению нацистской пропаганды, проводившейся всеми средствами публицистического и физического террора, направленного против демократического искусства.

Тема 6. Хоровое творчество Золтана Кодаи

Золтан Кодаи (1882, Кечкемет – 1967, Будапешт) – венгерский композитор, фольклорист, музыковед. Собрал несколько тысяч народных песен и танцевальных мелодий. Хоровое творчество обширно и разнообразно. Им написано около 100 произведений для хора (80 a cappella). Столь большой интерес композитора к хоровому жанру в значительной мере

связан с его музыкально-просветительской деятельностью. Став инициатором венгерского хорового движения, он отдавал массу времени и сил созданию репертуара для многочисленных любительских коллективов. Кодай был одним из создателей организации «Поющая молодежь». Начиная с 1925 года Кодай пишет хоровые сочинения на народные, классические и современные тексты. Ориентируясь на самую широкую аудиторию и любительские хоры разной степени подготовки, Кодай стремился к тому, чтобы сочинения были общедоступны. Отсюда лаконизм и образность его мелодий, логичность, ясность голосоведения, вокальное удобство.

Хоровой стиль Кодая самобытен и своеобразен. В своих произведениях он опирается на оригинальные древние венгерские мелодии и традиции многоголосья эпохи Возрождения (использование разнообразных форм полифонии). Гармония композитора построена на пентатонике и древних ладах, выходит за пределы классической диатонической системы. Аккордовое изложение сочетается у него с самостоятельной отдельной партией, с полифоническим развитием.

Обращаясь к разным составам – детским, женским, мужским, смешанным – Кодай глубоко чувствует специфику и возможности каждого из них, ставя перед исполнителями интересные творческие задачи.

Создавая детские хоры, Кодай учитывал реальные возможности маленьких певцов. Он ставил перед ними задачи, доступные для их понимания, заботясь в то же время, чтобы каждое произведение способствовало расширению их художественного кругозора. Первые детские хоры Кодая были написаны во второй половине 20-х годов XX века и во многом связаны с интонациями и поэтическим содержанием народных песен. Это связано со взглядами композитора на народное творчество как основу массового музыкального воспитания. Кодай сочетает педагогические и художественные требования, его произведения слушаются с интересом, являясь в то же время отличным материалом для развития навыков вокального ансамблирования. Большинство детских хоров написано для двух голосов, в ясной линейной манере, в которой каждый голос становится равноправным, одинаково интересным для исполнителей. В основе народная песня. В 3-х голосных хорах – более сложные задачи. Кодай свободно пользуется различными приемами письма, заботясь о выразительности и мелодической насыщенности всех голосов. Пример «Плач цыганки», «Вечерняя песня». К этому же роду произведений относится и «Ave Maria», «В зеленом саду». Композитор переложил некоторые из этих хоров и для мужских голосов. Но есть и оригинальные мужские хоры: «Застольная песнь» (сл. Кёльчен), «Божье чудо» (сл. Петёфе), «Лети, павлин» (сл. Э.Ади).

Кодай ставил своей задачей создание репертуара для всех типов хоров а cappella, но лучшие достижения его – смешанные хоры. Почти все они написаны в 30-е и отчасти 40-е годы жизни, в них воплощены раздумья о судьбах родины, ее культуре и искусстве.

Так он обращается к наследию основателя венгерской поэтической традиции Балинга Балашши (XVI век), Петёфе Ш. и Вёрёшмарти (XIX век), Ади Э. (XX век). Тонко чувствуя ритмику стиха, композитор достигает полного слияния текста и музыки. В основном это большие хоровые поэмы, сложные по фактуре (параллельно с С.И. Танеевым).

Следует отметить большое количество вокальных акцентов (от народной музыки), ритмическую гибкость (полиритмика, синкопы). В зависимости от содержания текста – либо плавная мелодическая фраза, либо мелодика речитативного склада плюс различный способ изложения (и гомофонно-гармонический, и полифония). Например, «Красивая мольба» (сл. Балашши Б.) – хоровая песня воспевающая поэтическую славу прошлого.

Начинается с архаического унисона. Дух старины передан в ней ярко и без всякой стилизации. В партитуре много канонических эпизодов (впрочем, не очень строго выдержанных). Мировую известность Кодаю как композитору принес «Венгерский псалом» для тенора, хора и оркестра, воспринятый как выдающееся явление новой венгерской музыки. В нем композитор выразил горе, протест и надежду народа, страдающего от хортистской диктатуры.

В 1926 году Кодай создал героико-комическую оперу «Харри Янош», в которой использовал венгерскую старинную народную музыку. Главный герой оперы, легендарный герой Харри, воплощает, по словам Кодаи, «фантазию венгерских сказочников, олицетворяя вечный венгерский оптимизм»; в этом образе крестьянина-солдата сочетаются реализм и наивность, комическое начало и патетика.

Картины венгерской природы, жизнь народа, его борьба, победы и страдания воплощены в хоровой музыке Кодаи. Таковы основанные на фольклорном материале хоры «Картины с гор Матра», «Иисус и торгаши», 4-х голосный канон «К венграм», «Забытая песнь Балинта Балашши» и др.; в них воплощены и мрачные, и праздничные страницы из истории Венгрии. В церковной хоровой музыке Кодаи и светских хорах а cappella нашли выражение традиции высокой европейской культуры XVI-XVII веков («Te Deum Будайской крепости», к 250-летию освобождения Буда от власти турок; хоровой вариант «Взлетела пава», написанный к 30-летию Объединения рабочих хоров, «Короткая месса»).

Многосторонняя творческая и общественная деятельность Кодаи сыграла важную роль в развитии венгерской музыкальной культуры. XX века. Крупнейший ученый, автор множества статей и научных работ, посвященных венгерской народной музыке, Кодай наряду с Б. Бартаком является основоположником современной венгерской композиторской школы.

Тема 7. Хоровое творчество Джоржа Гершвина.

Джорж Гершвин (1898, Бруклин, р-он Нью-Йорка – 1937, Беверли-Хилс, Калифорния) – американский композитор и пианист. Родился в семье выходцев из России (Гершович). Оставил яркий след в американском искусстве XX века. Гершвин обновил интонационную сферу американской музыки, развив в ней характерные черты афро-американского фольклора (блюз, спиричуэл т.п.), сочетав принципы симфонизма со стилем джаза. Популярность в Америке получили его песни, сатирические музыкальные комедии (мюзиклы) на политические темы – «Пусть гремит оркестр» (1927) и «О тебе я пою» (1931). Мировую известность получили его «Рапсодия в блюзовых тонах» и опера «Порги и Бесс». Эта первая в истории опера на сюжет из жизни негритянской бедноты – важная веха в становлении национального американского музыкального театра. Демократичный сюжет (опера написана по пьесе Дюбоса и Дороти Хейуард «Порги»), музыка с интонациями и ритмами негритянских песен определяют сущность этого произведения. Действие оперы происходит на окраине Чарльстона, где в большом старом доме живут негры – рыбаки, грузчики, нищие. Тяжелый труд, жизнь в трущобах не лишили этих обездоленных людей стремления к счастью, радости, способности любить и чувствовать прекрасное. В опере много хоров. Некоторые из них написаны в стиле негритянских духовных гимнов – спиричуэлс (сцена оплакивания убитого рыбака, молитва во время бури, финальный хор) с характерным для них гармоническим многоголосием; другие представляют собой жанровые сцены, полные народного веселья, юмора, жизнерадостности. Именно таким является хор из второго действия «Как тут усидеть?» - веселое шествие на пикник. Жители рыбацкого поселка, забыв на время все свои горести и невзгоды, веселятся, поют, танцуют. Яркая, темпераментная музыка изобилует характерными для негритянского джаза синкопами и акцентами, встречается сложный ритмический рисунок. Форма хора 3-х частная. В средней части сохраняется то же настроение, что в крайних частях, но несколько меняется мелодический и ритмический рисунок. В музыке ясно ощущается родство с негритянским фольклором: нисходящие хроматические ходы, чередование аккордов тоники и низких VI и VII ступеней. Хоры в «Порги и Бесс» составляют бытовой фон оперы и дают многогранную характеристику обездоленному, но жизнелюбивому и талантливому негритянскому народу.

Тема 8. Хоровое творчество Бенджамина Бриттена.

Бенджамин Эдвард Бриттен (1913, Лоустофт, графство Суффолк – 1976, Лондон) – английский композитор, пианист и дирижер. Музыкальная одаренность проявилась в раннем детстве. Сочинять начал с 8 лет. Уже в ранних сочинениях проявились черты, характерные для музыки Бриттена более позднего периода: самобытный мелодический дар, фантазия, юмор, оригинальная трактовка классических форм. Высокообразованный и разносторонне одаренный музыкант, Бриттен прославился как пианист, дирижер и крупнейший общественно-музыкальный деятель – организатор фестивалей музыки разных эпох в городе Олсборо. Творчество композитора тесно связано с жизнью Англии; он большой знаток народных песен и поэзии, блестящий мастер национального хорового искусства. Бриттену принадлежит заслуга создания английской камерной оперы – «Питер Граймс», «Альберт Херринг», «Поворот винта», «Сон в летнюю ночь» получили мировую известность.

Произведения для хора занимают видное место в творчестве Бриттена. Многие крупные сочинения были написаны им по случаю торжественных событий: «Академическая кантата» - в честь 500-летия Базельского университета, «Голоса сегодняшнего дня» - к 20-летию ООН, «Кантата милосердия» - к 100-летию Общества Красного Креста.

Прогрессивная, демократическая направленность творчества Бриттена проявилась в открытом выступлении против фашизма и реакции в Европе. В 1939 году он написал хоры «Вперед демократия!» и «Баллада о героях» (посвящена памяти английских бойцов, сражавшихся в интернациональных бригадах за свободу Испании). Антивоенная тема звучит в хоровой балладе «Детский крестовый поход» (по одноименному произведению Бертольда Брехта), рассказывающей о трагической судьбе польских детей во время фашистской оккупации. Ярчайшее воплощение эта тема получила в крупном произведении кантатно-ораториального жанра – «**Военном реквиеме**», где плач о погибших призывает живых помнить об ужасах прошлых войн и не допустить новых.

Для смешанного хора a cappella Бриттен написал цикл «Пять песен цветов» на стихи английских поэтов: «Нарциссы», «Последовательность четырех прекрасных месяцев» (слова Р.Херрика), «Болотные цветы» (слова Д.Крэба), «Вечерний первоцвет» (слова Д.Клера), «Баллада о зеленом ракитнике» (слова неизвестного автора). Хоры цикла представляют собой образцы тончайшей акварельной звукописи.

«**Последовательность четырех прекрасных месяцев**» - хоровая миниатюра, в которой каждая партия поет о «своем» месяце: сопрано восхваляют апрель, альты – май, тенора – июнь, басы – июль. В каждом из них есть своя прелесть, и стихи повествуют об этом. Таким образом, хор представляет собой сложное полифоническое сплетение довольно простых песенных мелодий с разным текстом. Голоса вступают последовательно и сохраняют самостоятельный текст до конца. Музыка изобразительного характера: легкая, воздушная мелодия, зыбкие, быстро сменяющиеся гармонии, умеренная тесситура голосов (часто перекрещивающихся) создают настроение любования прекрасными месяцами года.

Среди хоровых сочинений Бриттена есть специально написанные для детских голосов. Это «Рождественские песни» и «Короткая месса» для хора мальчиков. Вместе со смешанным хором дети поют и в «Весенней симфонии».

В своем творчестве Бриттен всегда опирался на классическое наследие (особенно на музыку английского композитора XVII века Генри Пёрселла), и вместе с тем он создал глубоко национальный и современный язык.

Литература

1. Конен В. «История зарубежной музыки», М., «Музыка», 1976
2. Ливанова Т. «История западно-европейской музыки до 1789 года», книга первая «От античности к XVIII веку», М., Музыка, 1986
3. Усова И. «Хоровая литература», М., Музыка, 1976
4. Штейнпресс Б. «Популярный очерк истории музыки до XIX века», М., Музгиз, 1963