

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**Учебное пособие для обучающихся
по предмету «Мировая музыкальная литература»**

Астана – 2014

Учебное пособие для обучающихся по предмету «Мировая музыкальная литература» - РГКП «Республиканский учебно-методический центр дополнительного образования» Министерства образования и науки Республики Казахстан – Астана, 2014, - 214 стр.

Пособие содержит сведения о музыкальных жанрах, художественных стилях и эпохах, а также биографические сведения композиторов и анализ музыкальных произведений по программе музыкальной литературы. Весь материал охватывает период в истории развития музыкального искусства с 14 по 20 век, включая западноевропейскую и русскую музыкальную культуру.

Для лучшего усвоения материала данное учебное пособие содержит раздел с вопросами для повторения и закрепления.

Учебное пособие «Мировая музыкальная литература» предназначено для преподавателей и учащихся детских музыкальных школ, гимназий искусств, а также других учебных заведений, изучающих предмет «Музыкальная литература».

Рассмотрено методическим советом Республиканского
учебно-методического центра дополнительного образования
(Протокол № 7 от 2 декабря 2014 года)

Рецензент: Кузнецова Л.Н. заведующая отделением Алматинского музыкального колледжа им. П. Чайковского

Содержание:

I. О музыкальных жанрах

1. Бытовые жанры: песня и романс, танцы, марши	6
2. Музыкально – театральные жанры: опера, оперетта, мюзикл, водевиль, балет.	10
3. Месса	18
4. Кантата, оратория	19
5. Соната	20
6. Симфония	23
7. Сюита	24
8. Концерт	26
9. Увертюра	27

II. О художественных стилях и эпохах

1. Возрождение	28
2. Барокко	33
3. Классицизм	39
4. Романтизм	41
5. Импрессионизм	49
6. Джаз	50

III. Композиторы и их творчество (включая программу ДМШ)

1. И. С. Бах	52
- Обзор творчества: Месса си минор, произведения для органа и клавира, страсти, кантаты	
2. Й. Гайдн	
- Жизненный и творческий путь	55
- Соната ми минор	56
- Соната Ре мажор	57
- Симфония Ми бемоль мажор	59
3. В. А. Моцарт	
- Жизненный и творческий путь	62
- Соната Ля мажор	63
- Симфония №40 соль минор	65
- Опера «Свадьба Фигаро»	68
4. Л. Бетховен	
- Жизненный и творческий путь	69
- Соната №8 «Патетическая»	72
- Симфония №5 до минор	74
- Увертюра «Эгмонт»	78
5. Ф. Шуберт	
- Обзор творчества	81
- Песенное творчество	82
6. Ф. Шопен	

	- Обзор творческого пути	86
7.	Н. Паганини Обзор жизненного и творческого пути	89
8.	Дж. Россини - Обзор творчества	90
	- Опера «Севильский цирюльник»	91
9.	Ф. Мендельсон - Обзор творчества	93
	- «Песни без слов»	95
	- Увертюра «Сон в летнюю ночь»	95
10.	М. И. Глинка - Жизненный и творческий путь	96
	- Опера «Иван Сусанин»	98
	- Вокальное творчество	101
11.	А. Даргомыжский - Жизненный и творческий путь	103
	- Вокальное творчество	104
12.	Ф. Лист - Жизненный и творческий путь	105
	- Фортепианный цикл «Годы странствий»	109
	- Симфонические поэмы	109
	- Соната си минор	110
13.	Б. Сметана Обзор жизненного и творческого пути	111
14.	А. Дворжак Обзор жизненного и творческого пути	112
15.	Г. Берлиоз - Жизненный и творческий путь	114
	- «Фантастическая симфония»	117
16.	Р. Вагнер Обзор жизненного и творческого пути	118
17.	И. Брамс Обзор жизненного и творческого пути	120
18.	Дж. Верди - Обзор жизненного и творческого пути	122
19.	А. П. Бородин - Жизненный и творческий путь	124
	- Опера «Князь Игорь»	126
	- 2-я симфония «Богатырская»	128
20.	М. П. Мусоргский - Жизненный и творческий путь	130
	- Опера «Борис Годунов»	132
21.	Н. А. Римский – Корсаков - Жизненный и творческий путь	134
	- Опера «Снегурочка»	136
	- Симфоническая сюита «Шехеразада»	141
22.	П. И. Чайковский - Жизненный и творческий путь	144
	- Опера «Евгений Онегин»	146
	- 1-я симфония «Зимние грезы»	151

23.	А. Н. Скрябин Обзор жизненного и творческого пути	153
24.	С. В. Рахманинов Обзор жизненного и творческого пути	156
25.	И. Стравинский Обзор жизненного и творческого пути	158
26.	К. Дебюсси Обзор жизненного и творческого пути	160
27.	М. Равель Обзор жизненного и творческого пути	161
28.	С. С. Прокофьев - Жизненный и творческий путь	163
	- 7-я симфония	165
	- Кантата «Александр Невский»	167
29.	А. И. Хачатурян - Жизненный и творческий путь	173
	- Концерт для скрипки с оркестром	175
30.	Д. Д. Шостакович - Жизненный и творческий путь	177
	- 7-я симфония «Ленинградская»	180
31.	Д. Б. Кабалевский Обзор жизненного и творческого пути	183
32.	Д. Гершвин - Жизненный и творческий путь	184
	- «Рапсодия в голубых тонах»	186
IV.	Вопросы и задания для закрепления и повторения материала	187
V.	Список рекомендуемой литературы	210

I. О музыкальных жанрах

Слово «жанр» - понятие многоплановое, имеющее различные классификации, однако основное значение данного слова – «вид музыкального творчества». В этой главе мы рассмотрим некоторые музыкальные жанры, опираясь на особенности и характерные черты каждого из них, а также познакомимся с краткой историей их развития.

1. Бытовые жанры

Бытовые жанры получили свое название от слова «быт», т.е. это жанры, которые постоянно используются в повседневной жизни людей – песня, танец и марш. Часто их называют «Три кита в музыке» или «первичные жанры».

Песня и романс – невозможно точно сказать, когда и где возникла первая песня, а также перечислить все виды песенного творчества. Первоначально этот жанр возник в народном творчестве (за давностью лет и распространения «из уст в уста» эти песни не имеют определенного автора, однако отражают особенности и традиции определенного народа), поэтому в музыкальной культуре существует жанр «народная песня». В свою очередь народная песня имеет множество видов: колыбельные, исторические, земледельческие, частушки и т.д. В народных песнях, как в своеобразной энциклопедии отражается вся жизнь народа.

Позже, с разделением труда, появились профессионалы, и песни, написанные ими, называются «профессиональными» или «авторскими». В силу особенностей исторического и культурного развития некоторые народы имеют жанр «народно – профессиональной песни», который сочетает в себе не только особенности музыкального творчества определенного народа, но и характерные черты творческого почерка автора-профессионала, воспитанного в рамках культуры своего народа. Профессиональная песня, как правило, имеет двух авторов: один из них – композитор, другой - поэт.

- Главное выразительное средство любой песни – это мелодия.
- Песни пишутся обычно в куплетной форме, где каждый куплет имеет запев и припев, хотя бывают песни, в которых нет припева.
- Количество исполнителей может быть различно: соло (один исполнитель), ансамбль (несколько исполнителей: два – дуэт, три – трио или терцет, четыре – квартет и т.д.) и хор (много исполнителей). В музыкальном искусстве имеют место следующие разновидности хоровых коллективов: *женский хор* (название голосов: сопрано, альт), *мужской хор* (тенор, баритон, бас), *смешанный хор* (женские и мужские голоса), *детский хор*.
- Песня может быть исполнена как с инструментальным сопровождением, которое называется «аккомпанемент», так и без него – «а капелла».

Романс – название, возникшее от испанского слова “romance”, означающее «романский», т.е. исполняемый на романском языке. Это слово появилось в Испании во времена распространения «светских» песен,

которые, в отличие от церковных песнопений на латыни, пели на испанском языке. Романс – это пьеса для голоса с инструментальным сопровождением. Распространившись по всей Европе, романсы попали в Россию и первоначально исполнялись в основном на французском языке и только позже композиторы стали создавать романсы на стихи русских поэтов. Однако название осталось и закрепилось. В романсах отражаются различные стороны жизни, поэтому они могут быть лирическими, сатирическими, шуточными и т.д. Распространен также инструментальный романс – в них нет слов, а мелодию поет какой-либо инструмент, подражая человеческому голосу.

Главное отличие романса от песни – в большей выразительности мелодии и ее связи с текстом, а также в большей роли инструментального сопровождения (инструментальная партия не просто поддерживает мелодию, а является важным выразительным средством: изображает место действия, раскрывает внутреннее эмоциональное содержание текста и т.д.).

Огромную популярность в России романс получил в 19 веке, где наряду с классическим романсом возникает и бытовой романс, рассчитанный на исполнителей -любителей музыки. К этому периоду относятся такие известные композиторы, создатели романсов, как А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев, П. Булахов, М. Глинка, А. Даргомыжский, А. Бородин, П. Чайковский и др. В процессе своего развития романс претерпевает изменения, возникают новые приемы, но его популярность остается неизменной.

Танец – как и песня, возник в очень давние времена. Его возникновение связано с проявлением народного праздничного настроения, и мелодия танцев содержала энергию движений. Вид, характер танца, движения, одежда танцоров зависят не только от того, кто и где их исполняет, но также и от времени, когда они родились. Главным выразительным средством танца является ритм, хотя немаловажен и темп. Танцевальная музыка бывает прикладная – под нее танцуют и концертная – ее слушают. Танцы, как и песни, принято классифицировать как народные и профессиональные. Профессиональные танцы могут быть сочинены самим композитором – такие танцы называются оригинальными, также композиторы могут делать обработки народных танцев. Танцевальная музыка очень разнообразна, но, пожалуй, самым любимым жанром является бытовой танец, который состоит из двух направлений: народный танец и бальный.

Примерами народных танцев являются:

Казачок – украинский народный танец импровизационного характера. В танцующей паре юноша повторяет движения девушки. Темп, вначале умеренный, постепенно ускоряется, размер 2\4.

Гопак – украинский народный танец, быстрый, стремительный. Мужчины импровизируют сложные фигуры, соревнуясь в ловкости. Размер 2\4.

Барыня – сольная или парная русская народная пляска, живая, задорная. Размер 2\4. название происходит от припева песни, сопровождающей пляску: «сударыня – барыня».

Трепак – народная русская пляска. Отличительная особенность – импровизационность. Исполнялась мужчинами, в ритмическом отношении была близка «Камаринской» и «Барыне».

Лезгинка – народный танец лезгин, живущих в Дагестане. Исполняется в быстром, стремительном темпе, требует большой ловкости и силы, размер 2\4 или 6\8. Четкая ритмика.

Крыжачок - («крыж» - крест) – народная песня и танец, распространенные в Белоруссии и Польше. Размер 2\х дольный (2\4 или 4\4). Темп вначале медленный, постепенно ускоряется. Пары танцующих располагаются крестом.

Бульба – белорусская народная плясовая песня. Вариант польки. Темп быстрый, размер 2\4, характер живой, задорный.

Кадриль – бальный танец, популярный в странах Европы в 19 в. Обычно танцевали 4 пары, отсюда и название. Кадриль состояла из 5 – 6 различных танцевальных фигур, каждая фигура с новой музыкальной темой, размеры 3\8, 6\8, 2\4. В измененном виде сохранилась в русском народном быту как оживленный танец (в 2-х дольном размере).

Западноевропейские народные танцы:

Лендлер – немецкий («деревенский») парный танец в трехдольном размере, умеренный темп. Изначально был энергичным танцем с прыжками, но со временем приобрел более лирические черты и приблизился к вальсу.

Чардаш – венгерский танец. Состоит из двух контрастных частей – медленной и быстрой. Первая, медленная часть – мужская пляска, а вторая, быстрая – парная. Отличается острым синкопированным ритмом.

Оберек – польский народный танец . Темп быстрый, 3-хдольный, на третьей доле каждого второго такта – акцент. Состоит из трех частей – полонеза, кувяка и еще одного народного танца оберека. На основе этих танцев возникла Мазурка.

Гангара и Спрингданс – норвежские танцы: первый – это танец-шествие и второй – мужской быстрый танец с прыжками.

Халлинг – тоже норвежский мужской народный танец. Размер двухдольный, умеренный темп, но к концу часто ускоряется. Танцоры соревнуются в ловкости, изобретательности, поэтому танец имеет разнообразный ритм.

Полька – один из наиболее популярных чешских народных танцев. Быстрый темп, размер 2\4, парный. Был популярен во многих странах Западной Европы, а в 19 веке распространился в Европе как бальный танец.

У каждого народа есть свои танцы, в которых выражаются традиции, обычаи и мировоззрение народа.

Бальные танцы можно разделить на *старинные и современные*.

К старинным танцам относятся: Гавот, Сарабанда, Жига, Котильон, Ригодон, Менуэт и другие. В настоящее время эти танцы используются композиторами и режиссерами, чтобы создать атмосферу прошлого, но из повседневной жизни они уже ушли.

К современным бальным танцам относятся:

Стандартизированные танцы – эти танцы преподают в танцевальных школах всего мира, поэтому их стиль получил название «интернациональный». Для них характерно строгое соблюдение всех правил обучения.

1. Квикстеп – быстрый темп, четырехдольный. Акцент на 1, 3 доле.
2. Английский (медленный) вальс – трехдольный танец. Акцент на первой доле (его также называют вальс – бостон).
3. Медленный (слоу) фокстрот – медленный темп, слегка акцентированная 1 и 3 доля. Это исключительно динамичный танец, требующий большой площадки.
4. Танго – четкий ритм, отрывистый, акцент на обе доли.
5. Венский вальс – трехдольный, более быстрый темп. От него происходит вальс - мюзет и Ява.

Латиноамериканские танцы – возникли на фольклорной основе. Некоторые из них исчезли вскоре после появления (пачанга, сега и др.). В то же время румба продолжает существовать. Первоначально она была стремительная, а сейчас сдержанная (румба болеро). Следовательно, румба имеет два стиля: кубинская румба и румба болеро. Также к латиноамериканской группе танцев относятся: Пасодобль, Самба, Мамбо, Ча-ча—ча, Меренга, Босса – нова и некоторые другие.

Джазовые танцы – в этих танцах три возможных ритма: буги – вуги (так называемый «двойной ритм»); би – боп («тройной ритм»); рок (простой ритм).

Марш – отличительной особенностью всех маршей является четный (двухдольный – 2\4 или 4\4) размер и четкий ритм. Все эти особенности нужны для идущих в строю. Содержание маршей очень разнообразно – свадебные марши, похоронные, спортивные, сказочные, походные и т.д. Исполнение также разнообразно – в зависимости от количества исполнителей: соло, ансамбль или оркестр (это инструментальные марши), а также возможно соединение двух жанров – песни и марша. Обычно марши пишутся в трехчастной форме с контрастной (певучей) средней частью, которую называют «трио».

Для наглядности полезно составлять кластеры, например:

Песня										
форма		происхождение		способ исполнения						
куплетная		может быть другая	народ- ная	профес- сиональ- ная	вокальная			инструментальная		
запев	припев				соло	ан- самбль	хор	соло	ан- самбль	оркестр

Марш									
характерные черты		жанры		форма	виды исполнения		тематика		
2-х дольны й метр	четкий, пунктирны й ритм	инструмен - тальный	песн я - марш	3-х частна я	сол о	оркест р	военный спортивны й	свадебны й сказочны й	траурны й

Композиторы используют бытовые жанры в своих произведениях: операх, симфониях, сонатах и т.д. Наиболее популярные часто исполняются отдельно от всего произведения. Например, «Свадебный марш» Ф. Мендельсона, который является не самостоятельным произведением, а звучит в увертюре «Сон в летнюю ночь» или Траурный марш из сонаты си-бемоль минор Ф. Шопена.

2. Музыкально-театральные жанры

Опера

Слово «опера» - переводится «труд, сочинение». Опера – **жанр синтетический**, появившийся на основе синтеза слова, сценического действия и музыки. Однако роль их в опере не равноценна. Возникло оперное искусство в конце 16 в. Первый музыкальный спектакль с пением на сюжет древнегреческого мифа о борьбе бога Аполлона со змеем Пифоном был поставлен в итальянском городе Флоренции в 1594 г. С тех пор опера прошла сложный путь: родилась в Италии – попала в другие страны, возникла как произведение мифологическое – теперь очень разнообразна по сюжетам.

Уже несколько столетий существует опера. И все это время не утихают споры о том, что в ней главное – музыка или текст. Был в истории оперы период, когда ее автором считался поэт, либреттист, а композитор – лицо второстепенное – должен был во всем подчиняться не только либреттисту, но и певцам, которые требовали выигрышных арий в удобных для себя местах. Настало время и для другой крайности – когда на содержание перестали

обращать внимание. Опера превратилась в концерт в костюмах. И только в 18 – 19 вв. окончательно сформировался жанр оперы в таком виде, как мы его знаем сейчас. Главная в опере – все-таки музыка.

В «ученое» придворное зрелище, каким были первые оперы, подлинный драматизм и правду страстей вдохнул Клаудио Монтеверди. Опера 17 в., отразившая эстетику эпохи Барокко, отличалась пестротой действия, соединением высокого трагизма с шутовским комизмом, обилием декорационных эффектов. В начале 18 в. либреттисты А. Дзено и П. Метастазιο реформировали оперу в духе классицизма, строго регламентировав ее образный строй и драматургическую структуру. Тип классической оперы-серия на мифологический или историко-героический сюжет представлен в творчестве А. Скарлатти и группы следовавших за ним композиторов неаполитанской школы. У них стабилизируется форма оперной арии, разграничиваются функции арии и речитатива. Во Франции 17 в. складывается особая разновидность классицистской оперы, так называемая *лирическая трагедия*, виднейшими представителями которой были Люлли и Рамо. Кратковременный расцвет оперы в Англии связан с именем Перселла, в Германии начала 18 в. – Кайзера. В Испании развивается родственная опере жанр *сарсуэлы*. Стремление насытить классицистскую оперу более глубоким и правдивым содержанием, приводит композитора Глюка к созданию оперной реформы.

Одновременно формируется новый жанр комической оперы, более близкой к жизни, берущей сюжеты из обыденной действительности. В разных странах появляются особые разновидности этого жанра: *балладная опера в Англии, опера-буффа в Италии, опера-комик во Франции, зингшпиль в Германии и Австрии*. Национальная опера с сюжетами из народной жизни возникает в России и других славянских странах. Вершиной развития оперы в 18 в. явилось творчество Моцарта, который обобщил достижения разных школ, освоил и переосмыслил различные оперные жанры, поднял их на новую высоту, используя многообразные формы музыкальной драматургии для воплощения глубокого жизненного содержания.

В 19 в. в разных странах сложились национальные оперные школы. Самые яркие их представители в Италии – Россини, Верди, Пуччини. Во Франции – Мейербер, Гуно, Бизе. В Германии – Вебер и Вагнер.

Опера начинается со вступления, которое называется «**увертюра**». Все произведение состоит из нескольких **действий (актов)**, однако бывают оперы, состоящие из одного акта.

Действие оперы развивается в **речитативе** – это пение, похожее на декламацию. **Сольные номера** – ария, ариозо, каватина – как монологи в драматической пьесе. Это выражение чувств героя, раскрытие его характера, поэтому часто говорят «портрет». **Ансамбль** – это как групповой портрет. Когда звучат законченные музыкальные номера – арии, ансамбли – действие обычно останавливается. Поэтому оперы без речитатива не существует.

Большую роль играет **хор** – с его помощью композитор изображает картины народной жизни. А в некоторых операх народ даже является главным действующим лицом. **Оркестр** – исполняет увертюру, антракты, звучит во время всего действия, создает яркие картины, раскрывает чувства героев.

Все эти формы подчинены последовательному развитию музыкально-драматического замысла, которое называется «драматургия».

Принципы оперной реформы Глюка

1. Правдивость и простота.

«Простота, правда и естественность – вот три великих принципа прекрасного во всех произведениях искусства», - К. В. Глюк. Музыка в опере должна раскрывать чувства, страсти и переживания героев. Для этого она и существует. Все же, что служит лишь для услаждения слуха красивыми, но поверхностными мелодиями и вокальной виртуозностью, только мешает.

2. Синтез музыки и драматического действия.

При этом музыка должна быть подчинена драме, чутко откликаться на все перипетии, т. к. музыка служит средством эмоционального раскрытия душевной жизни героев оперы. Таким образом – музыка не должна существовать сама по себе, вне драматического действия, она нужна только для выражения последнего.

3. Трактовка арий и речитативов.

Ария – не концертный номер, демонстрирующий вокальное искусство певцов: она органически включается в развитие драматического действия и строится не по стандарту, а в соответствии с чувствами героя (в арии обычно одно чувство, но нет слезливой сентиментальности и мелодраматического надрыва, т.е. должно быть чувство меры).

Речитатив перестает быть связкой между концертными номерами (как в опере-серии, где они почти лишены музыкальной содержательности). У Глюка речитативы отличаются музыкальной выразительностью, приближаются к ариозному пению, хотя и не оформляются в законченную арию. Следовательно, между музыкальными номерами и речитативами стирается резкая грань. (В речитативах передается динамика чувств, переходы состояний). Арии, речитативы, хоры, сохраняя самостоятельные функции, объединяются в большие драматические сцены.

4. Увертюра.

Воплощает драматическую идею произведения.

5. Балет.

Не вставной дивертисмент, а обоснован ходом действия.

6. Сюжеты и их трактовка.

Новая трактовка античных сюжетов – в них появляются гражданские мотивы: супружеская верность, готовность принести себя в жертву ради спасения всего народа.

В операх Глюка имеет место ограниченность оперной драматургии. Эта ограниченность определена исторически:

- герои не живые люди с индивидуальными характерами, а обобщенные носители чувств.
- существовали определенные обычаи: счастливая развязка (так диктовала эстетика 18 в.)

А. Серов о Глюке:

«Стремление к равновесию в опере между музыкой и драматической ее канвой проснулось уже ... в Глюке, и в этом стремлении «сознательном» - все величие Глюка, первого преобразователя оперы. Но он жил в век мадригальных, мифологических опер..., это парализует его либретто как драмы. Он жил в век оперных арий, в рамке тогдашних менуэтов и гавотов; эти формы кандалами тяготят на всей глюковской музыке, кроме речитативов. В них только он полный хозяин сцены, голосов и оркестра, - и создал чудеса драматической правды... До симфонической «цельности» музыки, в бетховенском смысле, во время Глюка, было еще слишком далеко и, следовательно, не Глюк виноват, что идеалы его более чем на половину не осуществились».

Оперная реформа Моцарта

Моцарт писал оперы всю жизнь, начиная с 11 лет. Но высшие достижения относятся к последнему десятилетию (1782 – 1791). Он писал оперы разных типов и жанров: зингшпили («Похищение из сераля», «Волшебная флейта»), оперы-буффа («Свадьба Фигаро», «Так поступают все»), оперы-серия («Идоменей», «Милосердие Тита»). «Дон Жуан», сочетающий в себе особенности музыкальной трагедии и комедии, не сводится ни к одному из этих типов.

Наряду с Глюком, Моцарт был величайшим реформатором оперного искусства, но в отличие от Глюка, свою реформу не декларировал теоретически. Если Глюк стремился подчинить музыку драматическому действию, то для Моцарта, наоборот, музыка являлась основой оперы. Но из этого не следует, что Моцарт не придавал большого значения либретто оперы. Напротив, оперная музыка Моцарта находится в полном единстве с развитием сценического действия.

Отношение к либретто.

Моцарт был очень требователен к либретто своих опер. Он исходил из соображений драматической художественной правды, целесообразности (чтобы не затягивать действие), несмотря на традиционные условности.

Моцарт убежден, что либретто – не самостоятельное драматическое произведение, поэтому упорно добивался полного соответствия его со специфическими задачами музыкальной драматургии при безраздельном господстве музыкального начала. Моцарт добился неразрывного единства музыкального и драматического действия, соподчинения друг другу всех элементов оперного спектакля.

Соотношение оперных жанров.

Каждый из жанров (серия, буффа, зингшпиль) композитор обновлял и обогащал элементами другого жанра и принципами венского классического симфонизма. Например: «Свадьба Фигаро» - буффа, но некоторые арии написаны в традициях оперы-серия (обе арии графини) или партия Царицы Ночи в «Волшебной флейте». Вместе с тем стилистическая основа во всех операх одна – венский классицизм. Это сказывается в мелодическом стиле, в возросшей роли оркестра, в развитии ансамблевых сцен и финалов.

Музыкальные характеристики.

В итальянской опере-серия музыкальные характеристики героев почти совершенно игнорировались, в опере-буффа – подчеркивались не индивидуальные, а типические черты, т. е. «маски», однотипные герои в разных операх. У Моцарта достигнуто единство типического и индивидуального, многогранность характеристик. Действующие лица в операх Моцарта – не только традиционные типы, но и живые люди. В этом отношении музыкальный театр Моцарта – высшее достижение реализма в музыкальной драматургии 18 в.

Моцарт не прибегает к лейтмотивам, но наделяет героев музыкальными характеристиками, складывающимися в цельный многогранный образ. Эти характеристики сохраняют свое значение и в сольных номерах, и в ансамблях, т. е. в его операх имеет место одновременное сочетание разных музыкальных характеристик. Но иногда в ансамблях звучит единая характеристика действующих лиц (если у них общая цель и т. д.: например, сцена письма из 2-го действия – Сюзанна и графиня объединены одним желанием – одурачить графа). Иногда действующие лица заимствуют характеристику у других героев (если один герой говорит о другом). Так гибко и свободно Моцарт подходил к проблеме музыкальных характеристик в опере.

Развитие оперного жанра в творчестве К. М. Вебера

Формирование немецкой национальной оперы протекало в трудной и сложной обстановке. Страна была заполнена итальянскими и французскими оперными труппами, национальное же оперное искусство с трудом пробивало свой путь. Однако во 2-й половине 18 в. заметен рост немецкой культуры. К этому времени относится формирование немецкой национальной своеобразной оперы, так называемого «зингшпиля». («Зингшпиль» - это песенная игра, т. е. спектакль, в котором музыкальные эпизоды чередуются с разговорными диалогами). Для зингшпиля характерны

занимательная интрига, веселая простая шутка, бытовые сюжеты, доступная, несложная и мелодичная музыка. В последние десятилетия 18 в. зингшпиль становится признанным национальным оперным жанром и получает большое распространение. В качестве национально-демократического жанра он противопоставляется пышному оперному стилю, культивируемому при дворах.

В то же время попытки создания героической «серьезной» оперы высокого стиля терпели неудачи. Несколько опер, появившихся в конце 18 в. были слабым отголоском итальянской «серии» или большой французской оперы.

Творчество Моцарта подняло в конце 18 в. немецкую оперную музыку на небывало высокий уровень. Но это был кратковременный подъем: зингшпиль все больше перерождался в развлекательный спектакль, а единственная опера Бетховена «Фиделио» при всей мощи ее драматического симфонизма не могла вывести немецкую оперу из состояния застоя. Однако для передовых деятелей искусства создание немецкой оперы становится центральной проблемой. В это время выдвинулся энергичный борец за национальное дело – К. М. Вебер, который стремился утвердить авторитет и значение национального искусства, поднять уровень музыкальной жизни в своей стране. Ему приходилось постоянно сталкиваться с противодействием правящих кругов, его работу окружала стена недоброжелательства, интриг и недоверия. Зато всеобщее признание оперы «Волшебный стрелок» - лучший показатель настроений широкой демократической общественности Германии. Эта опера сделалась народным достоянием, ее мелодии распевались повсюду. Такое массовое распространение музыкальных тем оперы объясняется народностью этого произведения, тем, что в нем Вебер ярко и реалистично отразил черты жизни, верований и характера немецкого народа.

К. М. Вебер – основоположник немецкой романтической оперы. Три его лучшие оперы: «Волшебный стрелок», «Эврианта», «Оберон» - указали пути дальнейшего развития оперного искусства Германии.

«Эврианта» - немецкий тип рыцарской романтической оперы. Она является «прародительницей» рыцарских опер Вагнера - «Тангейзера», «Лоэнгрина». Характерные черты этой оперы становятся отличительными свойствами немецкой романтической оперы: легендарный сюжет, мистическая таинственность, героика и углубленное внимание к психологической сфере, преобладание чувств и размышлений над действием.

«Оберон» - опера-сказка, последняя опера Вебера. В ней свободно переплетаются фантастика и реальность, бытовая немецкая музыка с «восточной» экзотической. Здесь нет драматических задач, это веселая опера-феерия, которая пленяет непринужденной грацией мелодий, красочностью и легкостью, прозрачностью оркестрового звучания. Это качество оказало большое влияние на композиторов-симфонистов романтического направления – Берлиоза, Мендельсона и др.

«Волшебный стрелок» - как и в народных сказках, в опере неразрывно сплетаются элементы быта и фантастики. Правдивость и поэтичность образов, народные мелодии, сочетание высокоразвитых оперных форм с небольшими песенными построениями и жанровыми сценками. Все это сделало оперу необычайно популярной. Большое своеобразие ей придает поэтическое изображение природы, которая является фоном всех картин.

В. В. Стасов: «...Народный колорит местности и людей, замена прежних героев и принцев простыми крестьянами, прежней напыщенности и лжевеликости чувств национальными и домашними интересами, выражение народных верований в волшебное и сверхъестественное... глубокая простая и сердечная задушевность чувства, - все это изменяло облик оперного мира и ставило этот мир на новые дороги правды и искренности».

Оперную реформу делали и другие композиторы (Вагнер, Верди). Оперный жанр прошел многообразный путь развития и продолжает его в настоящее время.

Оперетта

Оперетта – итальянское слово и означает буквально «маленькая опера». Становление оперетты связано с Францией второй половины 50-х гг. 19 века, где она стала зеркалом общественной жизни, обличающим пороки, высмеивающим недостатки.

Оперетта – вид музыкально – театрального искусства, представляющий собой органический синтез комической оперы и искусства эстрады, сочетающий в своей драматургии музыку, танец и разговорный диалог. Будучи в основе своей комической оперой (оперой с диалогами), оперетта обладает более разнообразной музыкально – жанровой структурой: наряду с оперной (ариозно – речитативной) и бытовой (песенно – танцевальной) музыкой она широко использует музыку эстрадного плана (галоп, шансонетку, джазовую и поп - музыку).

Лучшие французские оперетты связаны с именем Жака Оффенбаха («Прекрасная Елена», «Синяя борода» и др.). Содержание оперетт часто было пародийным, а музыка всегда оказывалась веселой и увлекательной. Оффенбах включал в оперетту песенки, марши, танцы – кадрили, галопы, вальсы, болеро. В оперетте не только пели, но и говорили. При этом в тексте часто встречались реплики на злобу дня, намеки на происходящие, волнующие события.

Несколько другой стала оперетта в Австрии, в Вене. Оперетты Штрауса–сына «Летучая мышь», «Цыганский барон» - напоены чудесными мелодиями. Говорили, что благодаря Штраусу–сыну оперетта стала легкой, жизнерадостной, остроумной и ярко звучащей музыкальной комедией. Традиции Штрауса продолжил венгерский композитор Имре Кальман, написавший такие известные оперетты, как «Сильва», «Принцесса цирка».

Много оперетт было создано в 20 веке советскими композиторами. Наиболее популярны оперетты И. Дунаевского «Белая акация», «Вольный ветер» и др. К этому жанру обращались Д. Шостакович, Д. Кабалевский, Т. Хренников, А. Петров и другие композиторы.

Мюзикл

Сейчас все большее распространение получает музыкально – драматический жанр, который иногда классифицируют как разновидность оперетты, называемый ***мюзикл***. Наиболее известные из зарубежных мюзиклов - «Вестсайдская история» Л. Берстайна, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу. Из наиболее поздних произведений - французские мюзиклы «Нотр дам де Пари» и «Ромео и Джульетта».

Мюзикл – жанр массового музыкального театра США, возникший в конце 19 века (исходной точкой жанра принято считать постановку «Black Crook», сентябрь 1866г.) в результате органического синтеза балладной оперы, оперетты, водевиля, профессиональной эстрадной песни и таких характерно американских эстрадно – концертных представлений, как «минстрел – шоу» и других. Само слово «мюзикл» («музыкальный спектакль») родилось в результате сокращенного воспроизведения терминов «musical comedy» («музыкальная комедия») и «musical play» («музыкальная пьеса»).

К числу важнейших особенностей мюзикла относятся:

1. широта жанрового диапазона, включающего в себя в равной мере комедийное, драматическое и трагедийное начала;
2. ведущая роль музыки эстрадного плана;
3. равноправие музыки, танца и разговорного диалога в драматургии спектакля;
4. опора на литературные произведения, завоевавшие широкую популярность и доказавшие свою художественную полноценность.

Водевиль

Водевиль – пьеса легкого, комедийного содержания со вставными песенками, куплетами и танцами. В то время, как оперетта представляет собой жанр музыкального театра и опирается на фундамент музыкальной драматургии, водевиль принадлежит театру драматическому, где основное выразительное средство – разговорный диалог, а музыке принадлежит сугубо вспомогательная, второстепенная драматургическая роль. В этом – принципиальное отличие двух жанров, связанных узами ближайшего родства.

Балет

Французское слово «*балет*» произошло от итальянского «балетто» - танец. Вот уже три века этим словом называют спектакль, в котором соединились музыка и танец, а также другие виды искусства, т.к. он также является синтетическим жанром, хотя изначально этот термин обозначал лишь танцевальный эпизод в опере.

Балет – это мир выразительнейших танцевальных движений, жестов, мимики. В первых балетах основу составляли народные и популярные в то время придворные танцы (входившие в старинную сюиту). Равно важны в балете три составляющих – *классический танец, характерный танец и пантомима*.

Классический танец – тот, что в основных чертах сложился во Франции 17 века – очень красив, грациозен. Все движения и позы классического танца изящны и возвышенны. Часто главные действующие герои танцуют вдвоем – их дуэт называется «па – де – де».

Танцы не всегда построены на классической основе, иногда они имеют народное происхождение. Такие танцы называются характерными. Сольные танцы в балете называются адажио или вариации – они сложны технически и композиционно. Кроме солистов в балете принимает участие и большая группа артистов, которые называются «кордебалет» – они задействованы в массовых сценах. Пантомима – греческое слово и означает «все воспроизводящий подражанием». Это движения, жесты, которыми актеры как бы разговаривают друг с другом. Пантомима развивает действие, т.е. передает содержание спектакля.

На протяжении истории своего развития жанр балета претерпевает изменения: драматизируется содержание, симфонизируется музыка, появляется сквозное развитие, а также в нем находят отражение особенности различных художественных течений: романтизма, импрессионизма, экспрессионизма и др. К жанру балета обращаются многие известные композиторы: 17-18вв. – Ж. Б. Люли, Г. Ф. Гендель, Ж. Ф. Рамо; 18 – 19 вв. – А. Адан, Л. Делиб, Л. Минкус, П. Чайковский, А. Глазунов; 20 в – И. Стравинский, К. Дебюсси, М. Равель, М. Глиэр, А. Хачатурян, С. Прокофьев и многие другие.

В современном балете широко применяются движения из акробатики и гимнастики. Употребленные уместно и тактично, они чрезвычайно обогащают старинное искусство, делают его современным.

3. Месса

Главное богослужение католической церкви называется *мессой*. В православной традиции ей соответствует *литургия*. Ведущая роль принадлежит музыке. Основные разновидности: реквием (заупокойная) и

«хоральная» мессы. Месса – это воспоминание о страданиях, крестной смерти и воскресении Сына Божьего.

Цикл обязательных песнопений открывает молитва «Господи, помилуй!» («Kyrie eleison»). Достаточно древняя по происхождению, она поется не на латинском, а на греческом языке. «Господи, помилуй!» завершает покаяние. Затем звучит гимн, прославляющий Святую Троицу, - «Слава в вышних Богу» («Gloria in excelsis Deo»), больше известный по сокращенному названию «Слава» («Gloria»). Третье песнопение – «Верую» («Credo»).

Еще три песнопения связаны со второй частью мессы. Гимн «Свят» («Sanctus») посвящен Богу Отцу. За гимном следует песнопение «Благословен» («Benedictus»). Его основой стали возгласы людей, радостно встречавших въезжавшего в Иерусалим Христа. Завершает цикл обязательных песнопений покаянная молитва «Агнец Божий» («Agnus Dei»). Ее цель – вызвать раскаяние, подготовить человека к внутреннему преображению, которое происходит во время причастия. Соединенные в рамках одной службы, песнопения одновременно и показывают образ Божий (прославление Святой Троицы – «Слава», «Верую»; Христа – «Слава», «Верую», Благословен», «Агнец Божий»), и рассказывают о тех чувствах, которые испытывает человек перед лицом Бога.

В эпоху Возрождения мессы стали создавать как единое многочастное произведение. В творчестве нидерландской школы (Дюфай, Окегем, Дебре) кроме а капелльного исполнения допускалось участие инструментов, которые дублировали хоровые партии. Иногда в разделах заменялось хоровое исполнение на органное.

Начиная с 18 в. месса превратилась в самостоятельный жанр, не связанный непосредственно с католическим богослужением. Так появились мессы, предназначенные для большого хора, симфонического оркестра и солистов. Они были велики по объему, поэтому исполнить их во время службы не представлялось возможным. Мессы писали не только музыканты-католики; например, к этому жанру обращался композитор-протестант Иоганн Себастьян Бах.

4. Кантата, оратория

Слово «кантата» произошло от итальянского «кантаре» – петь. Этот жанр возник в 17 в., и поначалу, в творчестве итальянских композиторов, кантата представляла собой развернутую сольную пьесу для пения лирического характера, состоящая из арий и речитативов в сопровождении оркестра. Позднее в кантату стали включать и хоры. Вскоре появляются духовные кантаты философского или назидательного содержания, а также кантаты приветственные, поздравительные. Этот жанр занимает видное место в творчестве таких композиторов, как И. С. Бах (им было написано более 300 кантат). Бах создал и грустно-лирические, и скорбно-драматические, и празднично-радостные, ликующие кантаты.

В прошлом столетии жанр кантаты привлек и русских композиторов: торжественная кантата Чайковского «Москва», поэтическая кантата Рахманинова «Весна». Иногда кантаты пишутся «на случай», по поводу какой-либо торжественной даты: на открытие памятника Глинке – сочинил Балакирев, к 100-летию Пушкина – Глазунов.

Жанр кантаты становится любимым в 30-х гг. 20 века в творчестве советских композиторов. К нему обращаются крупные мастера: С. Прокофьев, Ю. Шапорин, Д. Кабалевский и др. В их творчестве уменьшаются различия между такими родственными жанрами, каковыми являются кантата и оратория. Раньше оратория, подобно опере, сочинялась на какой-либо драматический сюжет. В кантате, как правило, такого сюжета не было, она воплощала ту или иную мысль, идею. Теперь же часто встречаются сюжетные кантаты («Александр Невский» Прокофьева) и несюжетные оратории («На страже мира» Прокофьева или «Песнь о лесах» Шостаковича). В наше время кантатами и ораториями называют крупные многочастные вокально-симфонические произведения, посвященные важным событиям жизни людей.

5. Соната

Если сравнивать сонату с литературным жанром, то ей больше подойдет сравнение с романом или повестью. Подобно им, соната делится на несколько «глав» - частей. Обычно их три или четыре. Подобно роману или повести соната населена различными «героями»: музыкальными темами. Темы эти не просто следуют одна за другой, а взаимодействуют, влияют друг на друга, а иногда вступают в конфликт.

Наибольшей напряженностью и остротой отличается первая часть сонаты. Поэтому в ней сложилась своя, особая форма, которая называется **сонатной**.

Развитие музыки, построенной в сонатной форме можно сравнить с действием в драматической пьесе. Вначале композитор знакомит нас с основными действующими лицами – музыкальными темами. Это как бы завязка драмы. Затем действие развивается, обостряется, достигает вершины, после чего наступает развязка. Таким образом, **сонатная форма состоит из 3-х разделов – завязки или экспозиции**, в которой основные темы появляются (экспонируются) в разных тональностях, собственно действия – **разработки** и итога – **репризы**.

Экспозиция – это показ основных музыкальных тем, знакомство с «героями» произведения. В сонатной форме это первый раздел. В нем впервые звучат главная и побочная партии. Главная партия в экспозиции звучит в основной тональности. Затем следует небольшой связующий раздел, который переводит музыку в тональность побочной партии. После побочной партии следует заключительная часть, которая и завершает экспозицию.

Разработка – средний раздел сонатной формы – раздел наиболее конфликтный, наименее устойчивый. Темы, прозвучавшие впервые в экспозиции, показываются здесь с новых, неожиданных сторон. Они звучат

не в первоначальном виде, а короткими мотивами, сталкиваются, переплетаются, видоизменяются, борются одна с другой. В конце разработки состояние неустойчивости, борьбы, достигает высшей точки – кульминации – и требует разрядки, успокоения. Их приносит реприза. Встречаются разработки, построенные на новом, ранее не звучавшем музыкальном материале. Объем разработки бывает произвольным, она может состоять из одного или нескольких эпизодов. Часто заключительный раздел разработки построен на органном пункте – неизменно звучащем тоне или аккорде – доминанте основной тональности, что еще больше нагнетает напряжение, усиливает ожидание главной тональности, которая появится в репризе.

В репризе происходит повторение того, что было в экспозиции, но с изменениями, вызванными событиями разработки. Все музыкальные темы сонаты в репризе появляются в одной, основной тональности. Иногда реприза бывает необычной, «ненормативной». Например, в ней сначала звучит побочная партия, а затем уже главная. Такую репризу называют зеркальной. Может быть реприза и сокращенной. Иногда завершает первую часть сонаты кода. В ней проходят отрывки наиболее важных тем части, еще раз утверждается основная, «победившая» тональность.

Вторая часть, в отличие от первой, как правило, в медленном движении. Музыка передает неторопливое течение мысли, воспекает красоту чувств, рисует возвышенный пейзаж.

Финал сонаты выдержан обычно в быстром, подчас даже стремительном движении. Это – итог, выводы из предшествующих частей: он может быть и оптимистическим, жизнеутверждающим, но иногда бывает и драматическим и даже трагедийным.

Классический сонатный цикл сложился в одно время с симфонией, во второй половине 18 в. Однако термин «соната» возник еще в 16 в. Он произошел от итальянского слова «сонаре» - звучать. Первоначально так называли любое инструментальное произведение в отличие от кантаты («кантаре» - петь). И лишь с возникновением нового жанра инструментальной музыки это название стало принадлежать только ему одному безраздельно. Сонаты писали и пишут многие композиторы, начиная с Корелли (17 в.) и до наших дней.

Классическая соната формировалась в течение 18 в. в процессе длительного преобразования ее предшественников: трио-сонаты и переходных жанровых форм, таких как сольная клавирная и ансамблевая сонаты. Фортепианные сонаты Д. Скарлатти, В. Ф. Баха, К. Ф. Э. Баха и И. К. Баха непосредственно подготовили стиль классической венской сонаты.

В творчестве Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Клементи соната представляет собой 3-х частный сонатно-симфонический цикл и предполагает не более 2-х исполнителей, в отличие от других камерно-инструментальных жанров (трио, квартет, квинтет и др.).

Новым этапом эволюции сонаты стали сочинения Бетховена, который по масштабам развития приблизил сонату к симфонии (многие его сонаты 4-х частны).

Большой вклад в развитие сонаты внесли Шуберт, Шопен, Шуман, Лист, Брамс и другие композиторы, обогатив ее романтическими чертами (сквозное развитие, поэмность, программность, песенно-лирический тематизм и т.д.). Наряду с многочастными, создаются одночастные сонаты, в которых разделы сонатной формы приближаются к частям цикла (первые образцы – две фортепианные сонаты Листа).

Многообразии стилевых направлений 20-го века отразилось и на жанре сонаты: концертная трактовка формы и фольклорный музыкальный материал в творчестве Б. Бартока, влияние неоклассицизма у И. Стравинского, П. Хиндемита.

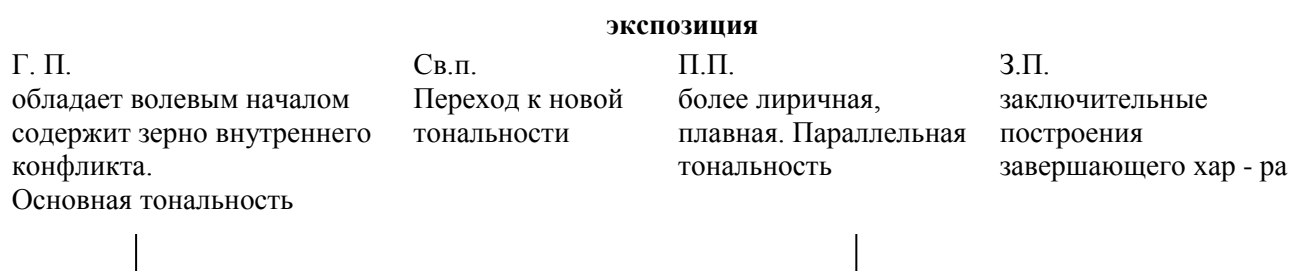
Среди сольных сонат советских композиторов особое место занимают сочинения С. Прокофьева, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, оказавшие значительное воздействие на развитие жанра в последующем.

Кроме сольных фортепианных сонат, существуют сонаты для большего числа инструментов: для скрипки или виолончели и фортепиано, инструментальные трио и квартеты – они, как правило, тоже являются по своей форме сонатами. Сонатой для сольного инструмента и оркестра можно назвать инструментальный концерт.

Схематично классическую сонату можно представить так:

1 ч.

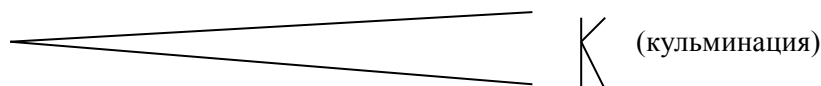
форма – сонатная, темп - быстрый



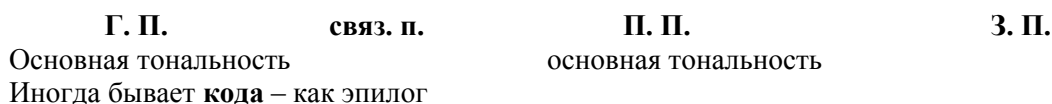
контраст

разработка

Тонально неустойчива. Как правило, вычлняются мотивы тем экспозиции и разрабатываются (мотивная разработка)



реприза



2 ч.

темп – медленный

Как правило, является лирическим центром произведения. Чаще 3-х частная или вариационная форма.

3 ч. темп – быстрый

Вывод из предыдущих частей. Форма - или рондо, или черты рондо, или рондо – соната. В конце произведения может быть кода.

6. Симфония

Происхождение - Термин «симфония» возник в Древней Греции, где этим словом называли лишь приятное сочетание звуков. В Западной Европе до появления жанра симфонии этот термин обозначал разнообразные вокально-инструментальные произведения, инструментальные пьесы и др. С 17 в. «симфонией» называли главным образом инструментальные интермедии и вступления к опере, со временем выросшие в увертюру. Неаполитанская 3-х частная оперная увертюра (быстро – медленно – быстро) послужила одним из непосредственных прототипов жанра симфонии. Рождение симфонии было подготовлено также другими жанрами 1-й половины 18 в. – оркестровой сюитой, концертом (кончерто грассо), трио-сонатой, ансамблевой музыкой прикладного значения.

Становление – Симфония и доныне самый сложный из всех видов инструментальной музыки. Она требовала особых условий для своего становления, для полноценного восприятия – вдумывания, обобщения – работы спокойной и сосредоточенной. Не случайно центр философской мысли Европы 18 века оказался именно в Германии, далекой от общественных бурь. В то же время в Германии и Австрии сложились богатые традиции инструментальной музыки. Здесь и появилась симфония. Она появилась в творчестве композиторов чехов и австрийцев. Большую роль в становлении сыграли - Дж. Б. Саммартини, К. Диттерсдорф, Ф. Ж. Госсек, В. Ф. Бах, И. К. Бах, композиторы мангеймской школы и ранней венской школы - Г. К. Вагендейль, М. Монн и др.

Приобретение классического облика – Свой классический облик симфония приобретает у представителей венской классической школы – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. В их творчестве откристаллизовался 4-х частный сонатно-симфонический цикл, включающий Аллегро в сонатной форме, медленную часть, менуэт (позже скерцо) и финал. Стабилизировался исполнительский аппарат симфонии – парный состав симфонического оркестра с четкой дифференциацией на группы. Композиторы венской школы придали симфонии необычайную гибкость и способность воплощать в обобщенной форме разнообразные стороны человеческого бытия. Ими созданы различные типы симфонизма: народно-жанровый, лирико-драматический, героико-драматический, которые впоследствии были развиты и обогащены композиторами-романтиками.

Симфония в эпоху романтизма – Ф. Шуберт – создатель лирико-эпического и лирико-психологического песенного симфонизма, традиции

которого продолжили А. Брукнер, Г. Малер, П. И. Чайковский. В творчестве Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Штрауса – нашли развитие принципы программного симфонизма, предвосхищенного Бетховеном («Пасторальная» симфония). Ф. Мендельсон, Р. Шуман, И. Брамс – стремились к органичному соединению в симфонии романтических и классических традиций.

Развитие жанра в творчестве композиторов различных национальных школ – представители русской композиторской школы 1-й половины 19 в. – М. Ю. Виельгорский, А. А. Алябьев. Расцвет русского симфонизма во второй половине 19 в. в творчестве А. Бородина (создателя эпического симфонизма) и П. Чайковского. Их достижения своеобразно развивались в творчестве М. А. Балакирева, А. К. Глазунова, С. Танеева, В. С. Калинникова, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и др. За рубежом выделяются такие композиторы как: К. Сен-Санс, С. Франк, А. Дворжак.

20 век – за рубежом: Я. Сибелиус, А. Оннегер, Д. Мийо, П. Хиндемит, А. Веберн, И. Стравинский, Э. Вила-Лобос и др. Русская школа – Н. Я. Мясковский, С. Прокофьев, А. Хачатурян, М. Вайнберг и особенно Д. Шостакович, 15 симфоний которого стали своеобразной «летописью» современной эпохи.

60- 80 гг. 20 века – в советской музыке к этому жанру наблюдается обостренный интерес, т.к. он предоставляет неограниченные возможности для поисков и экспериментов в музыкальном языке, композиции и драматургии. Наиболее выделяется творчество композиторов – А. Шнитке, Р. Щедрина, Б. Чайковского, Г. Жубановой и др.

В своем историческом развитии симфония претерпела значительные изменения:

- необязательной становится 4-х частность (11 частей в 14-й симфонии Шостаковича);
- начиная с 9-й симфонии Бетховена, активно вводятся хоровые и вокальные партии (Малер, Шостакович);
- появились некоторые жанровые ответвления от симфонии – «камерная» симфония, «симфониетта», «концертная» симфония и др.

При общей схеме, симфонии разных композиторов сильно отличаются.

7. Сюита

Первые в истории музыки многочастные инструментальные произведения возникли из танцев. Первоначально под такую музыку лишь танцевали, потом ее стали слушать. Оказалось, что и это может доставить большое удовольствие – не меньшее, чем танцы.

Много веков тому назад появились произведения, состоящие из нескольких частей – танцев, но предназначенные для слушания. Эти произведения стали называть сюитами – от французского слова «suite» - последовательность.

Вначале в сюиту вошли четыре разнохарактерных танца: аллеманда, куранта, сарабанда и жига.

Аллеманда – серьезная, неторопливая. Как бытовой и придворный танец аллеманда появилась в Англии, Франции и Нидерландах в середине 16 в. Родилась аллеманда из приветственных сигналов трубачей, звучавших при встрече высоких особ – князей, владетелей графств и герцогств. Под эти приветственные звуки двигалось торжественное шествие придворных, поэтому размер танца четный, как у марша – $2/4$, реже – $4/4$.

Куранта – французский танец тоже придворного происхождения, но довольно быстрый и довольно затейливый в музыке и фигурах. Его размер трехдольный – $3/4$ или $3/8$.

Сарабанда – сейчас это медленный, величественный танец, имеющий даже скорбный оттенок. В таком характере она звучала в сюитах И. С. Баха. А когда-то Сервантес описывал ее как резвый, озорной, темпераментный танец, который исполнялся под звуки барабанов и кастаньет. В начале 17 в. сарабанда стала придворным танцем. Тогда-то она, по-видимому, и стала замедленным торжественным танцем-шествием. Ее размер – 3-х дольный с акцентом на второй доле такта.

Жига – старинный танец английских моряков – быстрый, веселый, непринужденный. Музыка его словно льется безостановочно, ровными триолями, как веселый ручеек в размере 3, 6, 9 или 12 восьмых.

Танцы эти соединялись по принципу контраста между медленными, плавными и живыми, прыжковыми и объединялись общей тональностью.

Подобные сюиты вошли в историю музыки под названием «старинные». Их создавали многие композиторы 18 века. Наиболее известны сюиты И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В это время сюита уже содержит много частей. Аллеманда предварялась прелюдией, фантазией, токкатой и др. Между курантой, сарабандой и жигой включались другие танцы - изящный церемонный *менуэт*, жеманный небыстрый *гавот*, шуточный *бурре* или живой, веселый провансальский *ригодон*. Иногда появлялись в сюите и нетанцевальные части – прелюдии, ария, каприччио, рондо. Сюиты сочинялись для клавесина, лютни, порою для маленького оркестра.

В более позднее время, начиная с первой половины 19 века, большое распространение получили сюиты другого типа – такие, как, например, «Карнавал»

Р. Шумана – цикл разнохарактерных фортепианных миниатюр. Или «Картинки с выставки» М. Мусоргского – собрание пьес, передающих впечатления композитора от выставки художника В. Гартмана.

Часто составляются сюиты из музыки к театральным спектаклям, кинофильмам, из балетных или оперных отрывков. Таковы, например, сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига, «Овод» Д. Шостаковича, «Золушка» С. Прокофьева.

К сюжетно – программной сюите или сюите из нескольких танцевальных или программных пьес нередко обращались композиторы со 2-й половины 19 века – Н. А. Римский – Корсаков «Антар» и «Шехеразада», С. Прокофьев «Скифская сюита» и т. д.

8. Концерт

Латинское слово «concerto» означает состязаться. Итальянское «concerto» - согласие. В музыке концертом стали называть произведение, в исполнении которого участвуют солист и оркестр. Они как бы состязаются друг с другом: виртуозная партия солиста противопоставлена красочному звучанию оркестра. Как правило, инструментальные концерты состоят их трех частей и создаются по принципу контраста: (быстро - медленно – быстро). Встречаются концерты, состоящие из большего количества частей, бывают они и одночастными.

Множество концертов написано для рояля, скрипки, виолончели с оркестром. Есть концерты и для других инструментов: для духовых, для баяна, домры и т. д. И даже для голоса с оркестром, его написал композитор Глиэр.

Иногда композиторы пишут концерты не для одного, а для двух или трех солирующих инструментов. Тогда концерт так и называется - двойной или тройной.

Первые упоминания жанра концерта относятся к началу 16 века. Это были многохорные произведения композиторов А. и Дж. Габриели. Состав исполнителей в инструментальном концерте, с которым связывается современное представление об этом жанре, сложился к концу 18 века и сохраняется поныне. Первоначально это был диалог исполнителей (этот принцип сложился в трио – сонате). У А. Страделлы (1644 – 1682) впервые наметилось различие между концертирующей группой (concertino) и всем составом (concerto grosso). В дальнейшем название «concerto grosso» распространилось на все произведения.

3-хчастную структуру концерта установил А. Вивальди (1678 – 1741). На концерты Вивальди во многом ориентировались в своих произведениях И. С. Бах и Г. Ф. Гендель. В развитии предклассического инструментального концерта большую роль сыграли сочинения сыновей И. С. Баха, композиторов «мангеймской школы». Классическое строение концерта окончательно утвердилось в творчестве композиторов «венской классической школы» - Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. В 19 веке появились одночастные концерты (Ф. Лист) и 4-хчастные (И. Брамс).

Изобразим структуру концерта конспективно:

1 часть (быстро)

Форма – как правило, сонатное аллегро. Быстрый темп, энергичное импульсное начало. Характерна двойная экспозиция – оркестра и солиста. Имеет место каденция – виртуозное соло.

2 часть (медленно)

Контрастна – медленная, лиричная. Может быть пасторальная, т. е. изображающая мир природы.

3 часть (быстро)

Возвращает настроения первой части.

9. Увертюра

Слово «увертюра» переводится как «открытие, начало». Увертюра – это инструментальное вступление к крупному произведению (опере, балету, театральному спектаклю), а также самостоятельное сочинение. Первой оперной увертюрой считается фанфарная «Токката», открывающая оперу «Орфей» композитора Монтеверди, написанная в 1607 г.

В 17 веке оперная увертюра звучала как призыв к вниманию, предупреждение зрителям, что нужно собираться в зале, т. к. скоро начнется действие оперы. Во время увертюры входили, рассаживались, не боясь шуметь. Конечно, прекрасные увертюры того же Россини, замечательного итальянского композитора, служили вовсе не для того, чтобы рассаживаться под их звуки. Но главной их целью было только создать праздничное настроение у зрителей, привлечь их внимание к сцене. Доказательством подобного назначения может служить тот факт, что знаменитая увертюра к опере «Севильский цирюльник» Россини написана была значительно раньше и предназначалась совсем для другой оперы. Однако после провала спектакля Россини перенес ее в одну из последующих своих опер и только в третий раз, перед началом «Севильского цирюльника» и увертюра и опера приобрели мировую известность.

Предшественник Россини, оперный реформатор Глюк говорил о том, что увертюра должна «предупредить слушателей о характере предстоящего действия и оповестить их о содержании» оперы. Для этого необходимо было строить увертюру на музыкальных темах, которые бы играли важную драматургическую роль в оперном спектакле.

Увертюра в настоящее время существует не только как вступление, но и как самостоятельное произведение. Можно считать, что начало этому самостоятельному симфоническому жанру положил Бетховен. Правда, симфонических увертюр как таковых он не писал, но его увертюры к драмам «Эгмонт» и «Кориолан», стали звучать отдельно от спектаклей, для которых они предназначались. В дальнейшем появляются увертюры, написанные как самостоятельные произведения, навеянные каким - либо литературным произведением, например, увертюра Мендельсона «Сон в летнюю ночь». Позднее многие композиторы стали писать увертюры, не связанные со

сценическими пьесами, например, «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» Глинки.

Отличительным признаком увертюры является программное название и ее, хотя бы косвенная, связь с каким-то конкретным сюжетом.

II. О художественных стилях и эпохах.

1. Музыкальная культура эпохи Возрождения

Возрождение (Ринашименто – на итальянском, Ренессанс – на французском языке) – новый этап в истории мировой культуры. Это был период грандиозных преобразований в науке, географии, искусстве, культуре, медицине, религии. В основе культуры Возрождения лежит принцип «гуманизма» (от латинского – «человеческий», «человечный»), утверждения достоинства и красоты человека, его разума и воли, его творческих сил. Подъему науки способствовало освобождение от церковных догм средневековья. Человек ощущает себя высшим из существ, появляется уверенность в безграничных возможностях, открытых перед каждым человеком.

В эту эпоху было сделано огромное количество различных открытий. Наука Ренессанса дала миру порох. Был изобретен компас и созданы новые типы кораблей, с помощью которых были сделаны географические открытия, перевернувшие представления о географии и мире в целом. В середине 15 в. Колумбом была открыта Америка. Потребность к более точной навигации (определение места нахождения судна) привела к поиску новейших приборов для наблюдения за небом. В конце 16 в. Галилей изобретает телескоп. В 1543 Коперник оглашает свою теорию, по которой центром Солнечной системы является не Земля, а Солнце. Важнейшим достижением эпохи Возрождения явилось изобретение печатного станка. Появилась возможность распространения информации с невиданной до сих пор скоростью. Знания становились достоянием не только избранных, но и многих заинтересованных.

Новое отношение к миру и человеку получило отражение в искусстве и культуре. Искусство получило возможность отражать не только религиозные сюжеты, но и любоваться просто человеком, как существом прекрасным духовно и телесно. Самые большие открытия были сделаны в области живописи. Был открыт закон перспективы. Впервые за много веков в живописи появились сюжеты из античной (древнегреческой и римской) мифологии. (Стремление «возродить» античную культуру дало имя целой эпохе – Возрождению). Литература выходит из-под влияния церкви. Ее новый герой – Человек, со всеми свойственными ему достоинствами и недостатками. Музыка перестает быть служанкой церкви. Появляются новые музыкальные жанры, призванные услаждать слух, развлекать, или выражать чувства конкретных людей.

Одна из особенностей эпохи Возрождения – разносторонняя деятельность человека. Часто художник становился и ученым, и поэтом, и критиком, и музыкантом, и инженером и т. д. Так воплощалась вера в безграничные возможности человека.

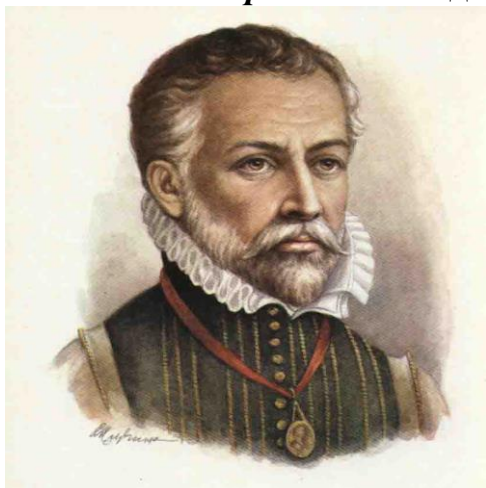
Эпоха Ренессанса сложилась не одновременно в разных странах Европы: в Италии – в 14 веке, Нидерландская школа – в 15, Французская и Английская – в 16 веке. В этот период, также как и в средние века, ведущее место принадлежало вокальной церковной музыке. Развитие многоголосия привело к появлению «полифонии» (от греческого – «многочисленный звук, голос»). Полифонические произведения создавались по строгим правилам, что требовало от композитора глубоких знаний и виртуозного мастерства. В рамках полифонии развивались церковные и светские жанры.

Кроме *церковной* музыки монументального плана везде звучала *светская* музыка – итальянские мадригалы, французский шансон, английские арии и баллады, испанские романсы, которые воспроизводили картины природы и быта. Далеко вперед шагнула теория музыки: в Италии Джозеффо Церлино создает науку о гармонии, в Швейцарии Генрих Лорис создает учения о мелодии (мажор – минор, гомофонно – гармонический склад музыки).

Италия – распространено бытовое музицирование на различных инструментах и кружки любителей музыки. В профессиональной музыке сформировались две наиболее сильные школы: *римская* – во главе стал – *Джованни Пьерлуиджи да Палестрина* и *венецианская* – основоположник *Андреас Вилларт*.

Франция – наряду с церковной музыкой особое внимание уделялось светской многоголосной песне – *шансон*. Один из основателей жанра – *Клеман Жанекен*.

Нидерланды – одним из крупнейших явлений



этого периода явилась нидерландская полифоническая школа, основы которой заложил *Гийом Дюфай*. Его продолжателем стал *Жоскен Дебре*. Завершает историю нидерландской музыки Возрождения *Орландо Лассо*, названного современниками «князем музыки».



Германия – главный жанр *П. да Палестрина*

церковной музыки –

протестантский хорал. В этой области известны *Мартин Лютер* и *Иоганн Вальтер*. Другая область музыки связана с творчеством *мейстерзингеров* («мастер – певец»). Выдающийся мейстерзингер 16 века – *Ганс Сакс*.

Англия – родоначальником *английского мадригала*

Орландо Лассо стал **Уильям Берд**. По его мнению, все музыкальные

средства призваны утверждать красоту и радость жизни в противовес средневековой строгости и сдержанности.

Испания – страна монастырей и религиозного фанатизма, она создала яркое и жизнерадостное *светское искусство*, тесно связанное с народными традициями.

Особенной популярностью пользовался жанр **вильянсико** (многоголосная песня с рефреном). Среди его создателей первое место принадлежит **Хуану дель Эсинья**. *Католическая музыка* оставалась близка общеевропейскому направлению.

Но при всей огромности приобретений музыка все же не поднялась на ренессансные вершины, достигнутые в ваянии, зодчестве, а особенно в живописи. Музыкальное Возрождение развивалось не сплошным потоком, но своеобразными циклами, которые нарастали и убывали, выдвигая вперед то одну, то другую страны Европы.

Жанр оперы, который по духу эстетики Возрождения должен был стать высшим достижением искусства (как восстановление античного театра) – родился лишь в конце 16 в., на исходе эпохи Ренессанса. Поэтому вновь явленная музыкальная драма должна была испытать на себе воздействие других стилей и художественных идеалов.

Музыкальные инструменты эпохи

В эпоху Возрождения состав музыкальных инструментов значительно расширился, к уже существовавшим струнным и духовым добавились новые разновидности. Среди них особое место занимают **виолы** – семейство струнных смычковых, поражающих красотой и благородством звучания. По форме они напоминают инструменты современного скрипичного семейства (скрипку, альт, виолончель) и даже считаются их непосредственными предшественниками. Однако разница, и значительная, все же есть. Звук виолы мягкий, бархатистый, но инструмент трудно использовать в оркестре, так как из-за большого числа струн он быстро расстраивается. Долгое время звучание виолы считалось в музыке образцом изысканности. В семействе виол выделяются **три основных типа**. **Виола да гамба** – большой инструмент, который исполнитель ставил вертикально и зажимал с боков ногами (итальянское слово «гамба» означает «колени»). Две другие разновидности – **виола да браччо** («браччо» - «предплечье») и **виоль д*амур** («виола любви») при игре ставились горизонтально и прижимались к плечу. Виола да гамба по диапазону близка к виолончели, виола да браччо – к скрипке, виоль д*амур – к альту.

Среди щипковых инструментов Возрождения главное место занимает **лютня**. Прежде всего, под аккомпанемент лютни исполняли песни. У лютни короткий корпус; верхняя часть плоская, а нижняя напоминает полусферу. К

широкой шейке приделан гриф, разделенный ладами, а головка инструмента отогнута назад почти под прямым углом. При желании можно в обlique лютни увидеть сходство с чашей. Двенадцать струн группируются парами, а звук извлекают как пальцами, так и специальной пластинкой – медиатором.

В 15 – 16 столетиях возникли различные виды клавишных. Основные типы таких инструментов – *клавесин, клавикорд, чембало, верджинел* – активно использовались в музыке Возрождения, но их настоящий расцвет наступил позже.

Орган - один из самых величественных музыкальных инструментов. Он подобен целому оркестру. Предком органа является *гидравлюс*, который известен с 3 в. до н. э. С 4 в. в Византии появился пневматический орган. В 7 в. в Западной Европе он был введен в храмы. В Средние века в странах Западной Европы его использовали преимущественно для богослужения в церкви.

Конструкция органа за прошедшие столетия сильно изменилась. Он не всегда был таким огромным. В эпоху раннего Средневековья существовали малые переносные органы (портативы). Они имели всего одну клавиатуру и один ряд труб (от 8 до 15), поэтому их звучание было однообразным. В эпоху Возрождения конструкцию инструмента усовершенствовали, и его звучание улучшилось. Наряду с большими церковными органами пользовались популярностью комнатные, которые помещались на столе. Бытовали даже ручные органы – при желании их подвешивали на шею. На маленьких инструментах обычно исполняли пьесы светского характера.

К концу 14 в. орган уже имел 2 – 3 ручные клавиатуры, почти современные по виду. Нидерландский органист Луи ван Вальбеке изобрел особую клавиатуру для ног – педальную. К началу 16 столетия в основном сложилась современная конструкция этого инструмента. Орган состоит из труб разной величины, механизма управления, мехов, а также вентилятора и мотора, которые нагнетают воздух, необходимый для звучания. Число труб в органе иногда доходит до нескольких тысяч. Каждая труба издает только один звук определенной высоты, тембра и громкости. Группа труб одного тембра, но с разной высотой звука называется регистром. Органист сидит за так называемым игральным столом. Перед ним находятся рукоятки, кнопки и рычаги для управления регистрами. На столе расположено несколько мануалов («манус» - «рука») – клавиатур для ручной игры; внизу находится педальная клавиатура. Регистры органа включают и выключают при помощи определенных клавиш. При нажатии на клавишу открываются специальные клапаны, через которые поступает воздух в трубы. Клапаны, в свою очередь, помещены в специальные «воздушные ящики» - виндалы, на которых стоят трубы органа. Трубы, виндалы, клапаны, подводящие воздух, и другие механизмы обычно заключены в корпусе органа. Его фасад, называемый проспектом, также заполнен трубами, но часть из них или даже все могут иметь чисто декоративное назначение (в этом случае трубы не связаны с

механизмами инструмента). Расцвет органного искусства в Западной Европе относится к середине 16 – 18 вв.

Популярные музыкальные жанры эпохи

Мадригал

В эпоху Возрождения возросла роль светских жанров. В 14 в. в итальянской музыке появился *мадригал* (от позднелат. – «песня на родном языке»). Сложился он на основе народных (пастушеских) песен. Мадригалы представляли собой песни для 2-3 голосов, часто без инструментального сопровождения. Верхний голос – ведущий. Писались они на стихи современных итальянских поэтов, в которых рассказывалось о любви; существовали песни на бытовые и мифологические сюжеты.

В течение 15 столетия композиторы почти не обращались к этому жанру; интерес к нему возродился лишь в 16 в. Характерная особенность мадригала 16 столетия – тесная связь музыки и поэзии. Музыка гибко следовала за текстом, отражала события, описанные в поэтическом источнике. Тексты – популярные лирические стихи Петрарки, Боккаччо и др. поэтов. Мадригалы конца 16 в. отличались смелыми приемами, хроматизмами, диссонансами, контрастами. Со временем сложились своеобразные мелодические символы, обозначающие нежные вздохи, слезы и т. д. Расцвет жанра приходится на рубеж 16 – 17 вв. Иногда одновременно с исполнением песни разыгрывался ее сюжет. Мадригал стал основой мадригальной комедии, которая подготовила появление оперы.

Шансон

Один из основных жанров французского Возрождения – *шансон* («песня»). Истоки его – в народном творчестве (рифмованные стихи эпических сказаний перекладывались на музыку), в искусстве средневековых трубадуров и труверов. По содержанию и настроению шансон могли быть самыми разнообразными – существовали любовные песенки, бытовые, шуточные, сатирические и т. п. в качестве текстов композиторы брали народные стихи, современную поэзию.

Мотет

Род вокальной или вокально – инструментальной музыки. Первоначально, в средневековой Франции, – вокальное многоголосное произведение, в котором соединялись несколько мелодий с различными текстами (название мотет происходит, по-видимому, от французского *mot* – слово). В 15 – 18 вв. мотет сформировался как многочастное произведение праздничного характера на церковный латинский текст для хора *a capella* или с инструментальным сопровождением. Встречались также мотеты для певца-солиста с аккомпанементом. Виднейшие авторы мотетов – О. Лассо, Палестрина, В. Моцарт.

2. Музыкальная культура эпохи Барокко

От итальянского «барокко» – причудливый, вычурный, странный. Барокко – художественный стиль в европейском искусстве конца 16 – первой половины 18 вв. С наступлением этого стиля музыка впервые наиболее полно воплотила многосторонний мир душевных переживаний человека.

На рубеже 16 – 17 столетий полифония, господствовавшая в музыке эпохи Возрождения, начала уступать место гомофонии («один звук», «одинаковый голос»). В отличие от полифонии, где все голоса равноправны, в гомофонном многоголосии выделяется один, исполняющий главную тему, а остальные играют роль аккомпанемента (сопровождения). Аккомпанемент представляет собой, как правило, систему аккордов (гармоний). Отсюда и название нового способа сочинения музыки – гомофонно-гармонический.

Изменились представления о церковной музыке. Теперь композиторы стремились не только к тому, чтобы человек отрешился от земных страстей, но и к тому, чтобы раскрыть сложность его душевных переживаний. Появились произведения, написанные на религиозные тексты или сюжеты, но не предназначенные для обязательного исполнения в церкви. (Такие произведения называют духовными, т. к. слово «духовный» имеет более широкое значение, чем «церковный»). Основные духовные жанры 17 – 18 вв. – кантата и оратория. Возросло значение светской музыки: она звучала при дворе, в салонах аристократов, в общедоступных театрах (первые такие театры были открыты в 17 в.).

В инструментальной музыке также появились новые жанры, и в первую очередь – инструментальный концерт. Скрипка, клавесин, орган постепенно превратились в сольные инструменты. Музыка, написанная для них, давала возможность проявить талант не только композитору, но и исполнителю. Ценилась, прежде всего, виртуозность (умение справляться с техническими трудностями), которая постепенно стала для многих музыкантов самоцелью и художественной ценностью.

Композиторы 17 – 18 вв. обычно не только сочиняли музыку, но и виртуозно играли на инструментах, занимались педагогической деятельностью. Благополучие художника в значительной степени зависело от конкретного заказчика. Как правило, каждый серьезный музыкант стремился получить место при дворе монарха или богатого аристократа (у многих представителей знати были собственные оркестры или оперные театры), либо в храме. Причем большинство композиторов легко сочетали церковное музицирование со службой у светского покровителя.

Италия: опера

Первоначально опера имела иное название: «драма для музыки», слово «опера» появилось только в середине 17 века. Идея драмы для музыки родилась во Флоренции, в художественном кружке «Флорентийская камерата». Заседания кружка проходили в камерной («комнатной»),

домашней обстановке. Участников камераты волновало развитие музыкального искусства. Его будущее они видели в сочетании драмы и музыки, идеалом этого сочетания для них был античный театр: где стихи произносились нараспев, каждый слог звучал ясно. Так Флорентийская камерата пришла к идее сольного пения в сопровождении инструмента – монодии. Новый стиль пения стал называться речитативным: музыкальные интонации были мало выразительными – акцент делался на ясном произношении слов, а не на передаче чувств героев.

Ранние флорентийские оперы сочинялись на сюжет из античной мифологии. Первые дошедшие до нас произведения нового жанра – две оперы под одинаковым названием «Эвридика» композиторов Пери и Каччини. Пение сопровождал инструментальный ансамбль, состоящий из



чембало (предшественник фортепиано), лиры, лютни, гитары и др. действие открывалось прологом, в котором воспевались добродетели и сила искусства, а дальнейшее представление включало вокальные ансамбли, хор, танцевальные эпизоды – на их чередовании строилась музыкальная композиция. Опера стала быстро развиваться и в крупных городах Италии – Риме, Флоренции, Венеции, Неаполе – сложились свои оперные школы.

Лучшие черты разных школ: внимание к поэтическому слову (Флоренция), серьезный духовный подтекст действия (Рим), монументальность (Венеция) – соединил в своем творчестве **Клаудио Монтеверди**.

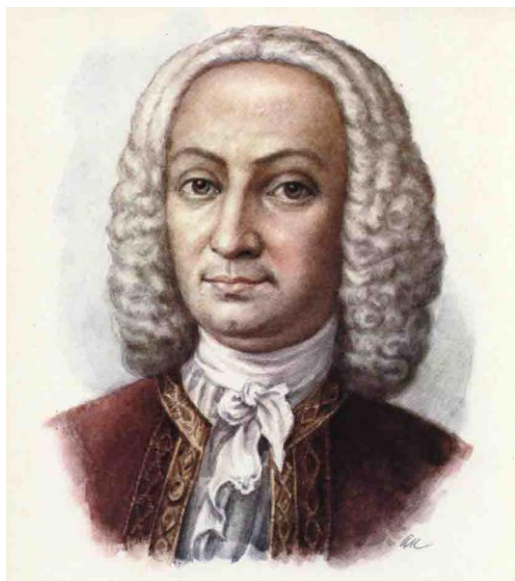
В произведениях Монтеверди гармонично сочетаются музыка и текст. В основе опер – монолог – речитатив, в котором ясно звучит каждое слово, а музыка гибко и тонко передает оттенки настроения. Монологи, диалоги, хоровые эпизоды плавно перетекают друг в друга, действие развивается неспешно, но динамично. Оркестр не просто сопровождает пение, но сам рассказывает о происходящих **Клаудио Монтеверди** событиях и переживаниях персонажей.

К началу 18 века сложилась оперная школа в Неаполе. Особенность этой школы – повышенное внимание к пению, главенствующая роль музыки. Именно в Неаполе был создан вокальный стиль *бельканто* («прекрасное пение»). Бельканто славится необычайной красотой звучания, мелодичностью и техническим совершенством.

В 18 веке опера стала основным видом музыкального искусства Италии, чему способствовал высокий профессиональный уровень певцов, обучавшихся в консерваториях. К тому времени в Венеции и Неаполе было создано по четыре консерватории. Популярности оперы способствовали и открывшиеся в разных городах страны оперные театры, доступные для всех слоев общества.

Инструментальная музыка

Основные достижения этого периода связаны с клавиром. Клавирная музыка представлена двумя жанрами: **пьесы – миниатюры и сюита.**



Пьесы – миниатюры были простыми, изящными, утонченными. В них важны мелкие детали, попытки изобразить звуками пейзаж или сценку. Французские клавесинисты создали особую мелодику, полную изысканных украшений – мелизмов.

Сюита – состояла из нескольких частей – танцевальных пьес, контрастных по характеру. Для каждой сюиты были обязательны четыре основных танца – аллеманда, куранта, сарабанда и жига. Сюиту можно назвать международным жанром, т.к. она включала в себя танцы разных национальных

культур.

Для развития органного творчества много сделал композитор и органист **Джироламо Фрескобальди**. В церковной музыке он положил начало новому стилю: его сочинения для органа – развернутые композиции фантазийного (свободного) склада.

А. Вивальди Достигло расцвета скрипичное искусство. Основатель римской скрипичной школы – **А. Корелли**, один из создателей

жанра *концерто grosso*. Выдающимся мастером скрипичной школы является **Антонио**

Вивальди, прославившийся не только как композитор, но и как скрипач – виртуоз.

Многие концерты Вивальди имеют программу – название или даже литературное посвящение. Одно из популярнейших произведений композитора – цикл «Времена года», состоящий из четырех концертов. Концертное творчество композитора стало ярким воплощением в инструментальной музыке стиля барокко.



Англия

Художественная жизнь в Англии данного периода была сосредоточена вокруг королевского двора. При дворе давала представления итальянская оперная труппа, выступали известные певцы и инструменталисты.

Г.

Перселл

Крупнейший композитор – *Генри Перселл*, написавший первую национальную оперу – «Дидона и Эней». Отличительная черта творчества композитора – гармоничность. После Перселла в английской музыке до 20 века не было столь же ярких мастеров.

Франция

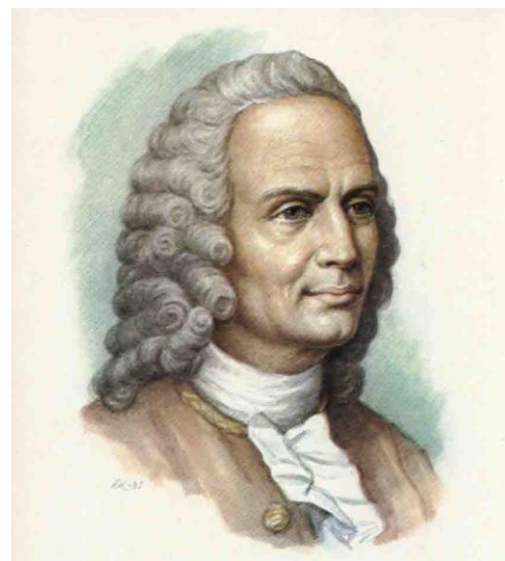
Развитие музыкальной культуры Франции было связано, прежде всего, с оперой и камерной музыкой.

Французский стиль пения отличался от итальянского бельканто близостью к разговорной речи. Певцы, подобно драматическим актерам, четко выговаривали слова, прибегали к шепоту, рыданиям. Во французской музыке появилась своя разновидность оперы – сериа – *лирическая трагедия*.

Создателем этого жанра стал композитор *Жан Батист Люлли*. Особенность опер Люлли:



бушующие страсти, героические события, искусственная, изысканная красота в музыке и декорациях, характерная для Барокко, - и классицистская уравновешенность, стройность построения. Развитие национальной оперы продолжилось в творчестве другого композитора - *Жана*



Филиппа Рамо. В их

творчестве сложился особый тип увертюры, позднее названный

Жан Филипп Рамо

Жан Батист Люлли французским. Это большая, красочная оркестровая пьеса, состоящая из трех частей – медленно, быстро, медленно, вводящая слушателей в предстоящее действие. Из опер французская увертюра перешла в камерную музыку и позднее часто использовалась в произведениях немецких композиторов Г. Ф. Генделя и И.

С. Баха.

Германия

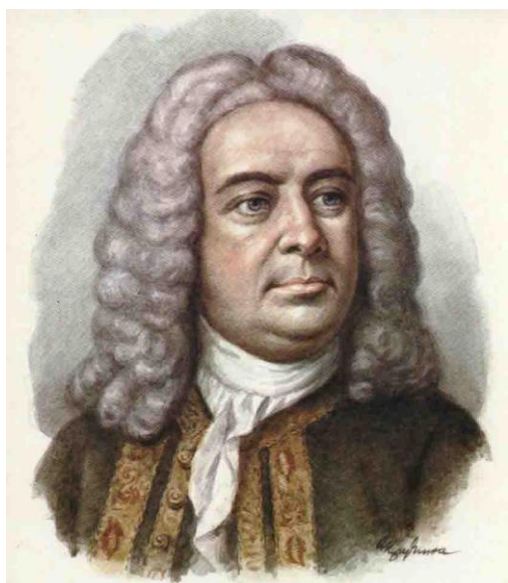
Музыкальная культура Германии 17 в. тесно связана с событиями общественной жизни предшествующего столетия, и, прежде всего с Реформацией. Протестантский хорал, появившийся в тот период, к началу 17 в. перестал звучать исключительно в церкви. Постепенно мелодии этих

песнопений начали использовать в ораториях, кантатах и других духовных жанрах.

Заслуга создания в немецкой музыке оратории, кантаты, духовного хорового концерта во многом принадлежит композитору, органисту и педагогу **Генриху Шютцу** (1585 – 1672). Он написал первую немецкую оперу «Дафна» (1627 г.) и оперу-балет «Орфей и Эвридика» (1638 г.). Однако в Германии 17 в. опера не получила дальнейшего развития. В стране еще не было общедоступных музыкальных театров, постановки обычно осуществлялись при дворах знатных вельмож, а аристократия предпочитала итальянскую оперу.

Серьезных успехов достигли немецкие композиторы в области инструментальной музыки. Большим авторитетом пользовался **Дитрих Букстехуде** (1637 – 1707). Его сочинения для органа отличались богатством фантазии, обилием неожиданных и красочных сопоставлений, глубоким драматизмом.

Непревзойденной величиной немецкой музыки был И. С. Бах. Творчество Баха настолько глубоко и многогранно, что современники не смогли оценить его по достоинству. Должно было пройти целое столетие, чтобы Бах получил признание как великий композитор. С его творчеством более подробно мы познакомимся в третьей главе.



С именем Георга Фридриха Генделя (1685 – 1759) связано развитие оперы и оратории. Уже в двенадцатилетнем возрасте Гендель писал церковные кантаты и органные пьесы. В 1702 г. он занял пост органиста протестантского собора в родном городе – Галле, но вскоре понял, что церковная музыка не его призвание. Гораздо больше композитора привлекала опера. Гендель решил переехать в Гамбург – город, где действовал единственный в то время немецкий музыкальный театр. Когда гамбургская труппа распалась, Гендель отправился на родину оперы – в Италию. Здесь он жил с 1706 по 1710 г. (Флоренция, Рим, Венеция, Неаполь), а

затем переехал в Лондон, где возглавил Королевскую Академию музыки; в 1727 г. принял английское подданство. Гендель состоялся как оперный композитор в Италии. Известность ему принесла постановка «Агриппины» (1709 г.) в Венеции, а

Г. Ф. Гендель опера «Ринальдо» (1711 г.), поставленная в Лондоне, сделала

Генделя крупнейшим оперным композитором Европы. Он работал в жанре итальянской оперы-серия. Музыка необыкновенной красоты производила огромное впечатление на слушателей. Всего мастер создал более сорока

сочинений этого жанра. Однако оперу-сериа в Англии принимали далеко не все. В 40-х гг., после провала оперы «Дейдамия» (1741г.), Гендель больше не обращался к этому виду музыкального искусства и посвятил все свое время оратории. Новые сочинения композитора были горячо приняты публикой. В конце жизни мастер был окружен почетом и уважением.

В сочинениях Генделя чувствуется влияние итальянской и английской музыки. Однако по образу мышления Гендель оставался немецким композитором. Его произведения оказали значительное влияние на художников последующих поколений, особенно на представителей венской классической школы.

Выводы:

Семнадцатый век – рубеж, к которому стягивается все накопленное в веках, и от него берет начало множество новых видов и жанров музыкального искусства.

- Завершается процесс размежевания светской и профессиональной церковной музыки, благодаря чему сделалось возможным рождение оперы.
- Опера повлияла на все области музыки - в ее недрах складываются новые жанры инструментальной музыки:

1) увертюра;

2) оркестровая и балетная;

3) в близости к драматургии оперы, к характеру ее образов формируется симфония.

- Через оперу происходит общение с аудиторией. В исторически переломные эпохи оперная сцена – трибуна, арена яростных битв.

- Родиной оперы стала Италия, а именно Флоренция. Историческую известность приобрел кружок поэтов, музыкантов, ученых, любителей искусств – камерата. Их воодушевляла идея возрождения античной музыки, но сложность состояла в том, что музыкальные памятники не сохранились, остались лишь литературные образцы. Поэтому членам камераты приходилось искать новые средства. Одним из знаменосцев этих идей был Винченцо Галилей (отец великого астронома), прекрасный музыкант, певец и композитор.

В опере имели место элементы подражания античной трагедии:

1) пролог;

2) пение под аккомпанемент небольшого инструментального ансамбля (за сценой);

3) трубные сигналы, призывающие к вниманию

4) хор – вестник судьбы и участник действия

- Первая опера – «Дафна» (1594 г.), но утеряна. Сохранилась вторая опера – «Эвридика» Якопо Пери по случаю бракосочетания Марии Медичи и французского короля Генриха в 1600 году.

- 17 век выдвинул Клаудио Монтеверди. По словам Р. Роллана – «гений», подлинный создатель музыкальной драмы. Музыка его произведений:
 - 1) не созерцательная, как у камераты;
 - 2) более разнообразная и красивая мелодия;
 - 3) большее значение Монтеверди придает оркестру – усиливает глубину содержания.
- Затем опера переселяется в Венецию и становится достоянием не только аристократов, но и народа. Опера становится бизнесом – сборы, конкуренция... Поэтому постановки отличаются пышностью, в сюжетах – поединки, дуэли, триумфальные шествия. В серьезные оперы вводят комические сцены. Главное место принадлежит пению, а не громоздкому хору и оркестру.
- Во второй половине 17 в. опера расцветает в Неаполе. Именно в Неаполе появляется знаменитый стиль *бель канто*. Появляются консерватории, где обучают искусству пения. Вершина – творчество Алессандро Скарлатти.
- Во второй половине 17 в. произошло разделение оперы на оперу-сериа и оперу-буффа.
- Большой зрелости достигла органная музыка: Бем, Букстехуде. Наиболее распространенными произведениями становятся токкаты и фуги.
- Происходит дальнейшее развитие клавирной музыки. Первое упоминание о клавире – 14-15 вв. (сначала так назывался любой клавишный инструмент). В 16 в. появляются две разновидности: клавесин и клавикорд. Фортепиано - во 2-й половине 18 в..
- Развивается музыкальная культура национальных школ: Чехия, Франция, Италия, Польша, Испания.

Характерные черты эпохи Барокко

1. Главные герои испытывают страстные чувства
2. Глубокие раздумья
3. Возвышенная манера речи
4. Помпезность обстановки
5. Вычурность внешнего вида героев

3. Художественный стиль Классицизм

Классицизм (*от латинского «классикус» - «образцовый»*) возник в 18 столетии во Франции. Основой классицизма был рационализм («разумный»), который признавал основой познания – разум человека. «Я мыслю, следовательно, я существую», - слова основоположника этого учения Рене Декарта. В основе классицизма - убеждение в разумности бытия и в гармоничности человеческой природы.

На смену идеалам эпохи Барокко с ее пышностью, высокопарностью и торжественностью приходит новый стиль, основанный на естественности и

простоте. Рост свободы в обществе привел к появлению первых публичных концертов. В городах Европы образуются музыкальные общества и оркестры. Свой идеал классики видели в античном искусстве, которое считали высшей формой совершенства. Основываясь на представлениях о закономерности, разумности мирового устройства, мастера этого стиля стремились к ясным и строгим формам, гармоничным образам, воплощению высоких нравственных идеалов. Именно в этот период в музыкальном искусстве окончательно сформировалась сонатная форма, определился классический состав частей сонаты и симфонии. Так как в музыке классического периода часто подразумевается сюжет, действие, которое разворачивается перед слушателями так же, как театральное действие, то слушателю остается только узнать персонажей в музыкальных темах сонат и симфоний. Театральное искусство помогает объяснить и многие перемены в исполнении произведений, которые произошли в 18 веке. Это было время, когда композиторы вводили ощущение элегантности в музыку.

В период классицизма появляется струнный квартет, значительно расширяется состав оркестра. В этот же период появляется и фортепиано

В опере 18 века классицизм представлен произведениями **К. В. Глюка**, создавшего новую трактовку этого вида музыкально – драматического искусства. Вершиной в развитии музыкального классицизма стало творчество **Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена**, работавших преимущественно в Вене и образовавших направление в музыкальной культуре второй половины 18 – начала 19 века – **венскую классическую школу**.

Классицизм в музыке во многом не похож на классицизм в литературе, театре или живописи. В музыке невозможно опираться на античные традиции – они почти неизвестны. Кроме того, содержание музыкальных сочинений часто связано с миром чувств человека, которые не поддаются жесткому контролю разума. Однако композиторы венской школы создали очень стройную и логичную систему правил построения произведения. Благодаря такой системе самые сложные чувства облекались в ясную и совершенную форму. Страдания и радости становились для композитора предметом размышления, а не переживания. И если в других видах искусства законы классицизма уже в начале 19 века многим казались устаревшими, то в музыке система жанров, форм и правил гармонии, разработанная венской школой, сохраняет свое значение до сих пор.

Об особенностях творчества венских классиков

Передовое искусство 18 века и, в частности, искусство венских классиков по – своему, соответственно местным национальным и национальным условиям, отражало идеи века Просвещения. Эти идеи в сочетании со светлым оптимизмом и высоким гуманизмом составляли жизненное содержание творчества венских классиков. Окружающая жизнь, картины народного быта, радости и скорбные раздумья, явления природы и душевные переживания нашли яркое воплощение в их музыке.

Определяющим началом в произведениях композиторов было содержание. Форма же, даже традиционная, оказывалась достаточно гибкой и каждый раз как бы заново создавалась в полном соответствии с данным образным содержанием.

Музыка венских классиков в основном базируется на гомофонно – гармоническом мышлении, но в сочетании с полифоническим развитием. Полифоническое мастерство Моцарта принадлежит к высшим достижениям в этой области. Музыка венских классиков обнаруживает изумительное богатство: это относится к тематическим и ладовым контрастам, тональным и модуляционным планам, к мелодике, фактуре.

В области формы для венского классического стиля характерна периодичность и симметричность мелодических и ритмических структур, завершающиеся кадансами. Эта симметричность обусловлена характером немецкой и австрийской народной песни. Преодоление периодичности и непрерывность развития свойственны больше разработочным частям и разделам.

Искусство венских классиков внесло в мировую музыкальную культуру мощную реалистическую и демократическую струю, основанную на богатствах народного творчества, и потому оно сохранило для нас всю свою ценность и художественную значимость.

4. Романтизм

Определяющим моментом в идеологии художников данного периода было разочарование в результатах Французской революции – принципы «свободы, равенства и братства» остались утопической мечтой. Обманутые в лучших надеждах, не способные примириться с действительностью, они выражали свой протест новому порядку вещей.

Выражение протеста происходило неодинаково: один путь – уход от реальной действительности, так называемый «пассивный романтизм», с преобладающим тяготением к мистике и идеализации средневековья; второй путь – «действенный», страстный протест, отстаивание идеалов справедливости и свободы (Байрон, Гюго, Шуман, Берлиоз, Вагнер).

Этапы становления и развития:

- начальный: Шуберт, Паганини, Россини;
- 30 – 50-е гг.: Шопен, Шуман, Мендельсон, Лист, Вагнер, Верди);
- последний: Брамс, поздний Лист и Вагнер, ранний Малер, Штраус и др.

В каждой национальной культуре черты романтизма принимали своеобразные формы, поэтому существует множество характерных национальных ответвлений. Но, несмотря на некоторые различия, как в национальных школах, так и в различных видах искусства, существует множество точек соприкосновения:

- новая тематика произведений (одинокость, скитальничество, опоэтизация природы и быта);
- лирико – психологические образы (новая сфера чувств и их тонкая разработанность). В музыкальном искусстве также характерна «лирическая

исповедь», в особенности любовная лирика, а также тонкие картины природы, интимные странички дневника – красная нить творчества романтиков.

- трагический конфликт между героем и окружающей его средой. В музыке – в виде тоски по недостижимому, восхищения природой, страстного протеста;

- повышенный интерес к отечественной культуре (темы героического эпоса, легенд, сказочная фантастика, поэзия, природа, интерес к народному творчеству других стран). Все это способствовало расцвету национальных школ, целый ряд которых выступили на мировую арену, в том числе Россия, Польша, Чехия, Норвегия.

Главными чертами методами романтизма являются:

- повышенная эмоциональная выразительность (первенство чувства над разумом);

- фантастический вымысел (очень важно в музыке – та почва, откуда поднимаются все стремления к лучшему и возвышенному);

- показ явлений в их единстве и противоречии;

- детализация в обрисовке образа.

Романтики отстаивали неограниченную свободу творчества, объявили войну рационализму. Каждую область искусства обогатили новыми жанрами и формами, выразительными приемами:

- расцвела фортепианная миниатюра (выросла из бытового музицирования);

- расцвет инструментальной танцевальной миниатюры (опоэтизированный городской танец становится одним из важнейших жанров 19 века);

- расцвет виртуозного музыкального исполнительства (концертная эстрада приобрела небывалое прежде значение);

- новое обогащенное звучание оркестра (Берлиоз, Вагнер);

- «лиризация» комедийного театрального жанра и его превращение в оперетту;

- новый тип «гражданской оперы» («Вильгельм Телль» Россини, «Дон Карлос» Верди);

- народно – сказочная опера, особенно для Германии («Волшебный стрелок» Вебера, «Летучий голландец» Вагнера);

- героико – романтическая опера («Кольцо нибелунга» Вагнера).

Возникают новые композиторские школы: польская, чешская, венгерская, норвежская, испанская, финская. Народный колорит пронизывает все музыкальное искусство Романтизма.

Новаторство – расцвет программной музыки, как противопоставление «абсолютному» искусству определенных литературных образов. Она была необходима ввиду сложности романтических образов и их новизны для слушателей.

Ведущим жанром в эпоху романтизма стала песня и романс (даже повлияла на развитие симфонии и оперы).

Расширение выразительных средств

- красочность (гармоническая, тембровая);
- значение фона (многоплановая структура темы, тембровое разделение);
- ярче выражена интонационная основа национальных школ;
- сближение с лирической поэзией, романтической балладой и психологическим романом;
- стремление к непрерывности (сквозное развитие, лейтмотивность);
- новые формы (одночастные фортепианные произведения и симфоническая поэма – отразила как связь с конкретным литературным образом, так и внутренний мир: переживания, размышления, созерцание...);
- острота контрастов.

Музыкальная культура Австрии и Германии 1-й половины 19 века

В произведениях каждого немецкого композитора – романтика при самых смелых новаторских чертах ясно ощутима преемственность с музыкальной классикой Германии прошлой эпохи. Несомненное воздействие оказало искусство Гете, Шиллера и других поэтов эпохи Просвещения.

Одним из господствующих жанров становится бытовой романс, тесно связанный с новой поэтической лирикой Германии, близкой народной поэзии. Характерен сборник немецких народных стихов «Волшебный рог мальчика».

Отличительная черта немецко – австрийской музыкально – романтической школы – близость к народно – национальным жанрам. Вне этих связей немыслимо творчество композиторов – романтиков.

Ярчайшим представителем венской народно – национальной культуры этого периода был **Ф. Шуберт**, в произведениях которого звучит романтическая нота одиночества и воспевается богатство внутреннего мира «маленького человека». В искусстве Шуберта отражено мироощущение лучших людей его поколения. При всей тонкости, лирика композитора лишена изысканности, но в ней нет и нервозности, душевной надломленности. Драматизм, эмоциональная глубина сочетаются с душевным равновесием, а многообразие чувств – с удивительной простотой. **Важнейшей и любимой областью творчества была песня, плоть от плоти народного музыкально – поэтического творчества. Композитор придал этому жанру необычайное художественное значение, подняв его на уровень большого искусства. С песен Шуберта ведет начало романтическая гармония.**

Создателем народно – национальной оперы был **К. М. Вебер**. До 20 –х гг. в Германии господствовала итальянская опера. Вебер же создал оперное искусство, которое коренилось в немецких народных художественных традициях. Старинные легенды и сказания, песни и танцы, народный театр, национально – демократическая литература – вот откуда он черпал наиболее характерные элементы своего стиля.

Протест неудовлетворенной и мятущейся личности слышится в страстной, взволнованной музыке **Роберта Шумана**. Его искусство

пронизано тем беспокойным, бунтарским духом, который роднит его с Байроном, Гете, Гюго. Творчество композитора было вызовом ненавистному миру «торгашей», его тупому консерватизму и самодовольной ограниченности. Его музыкальные симпатии были на стороне Баха, Бетховена, Шуберта, искусство которых служило ему высшим художественным мериллом. Но тема бунтарства выражена своеобразно – ему не свойствен гражданский пафос. Шуман велик в другом – лучшая часть его наследия – это «исповедь сына века». *Богатый внутренний мир художника – как отражение сложных явлений реальной жизни – основное содержание творчества Шумана.* При этом творчество проникнуто не только мятежным порывом, но и поэтической мечтательностью. Создавая автобиографичные образы Флорестана и Эвсебиа, композитор воплотил в них две крайние формы выражения романтического разлада с действительностью: Флорестан – протестующе ироничный, Эвсебий – мечтатель. **Красной нитью через все творчество проходит тема романтической мечты. Шуман – создатель нового пианистического стиля.**

Вторая половина 19 века в музыкальной культуре Западной Европы

Не во всех западноевропейских странах эпоха романтизма охватила и вторую половину 19 века. Лишь в Германии она нашла такой долгий путь.

К наиболее известным именам этого периода в странах Западной Европы относятся:

Ференц Лист – гениальный венгерский композитор, пианист и дирижер. Прогрессивная направленность творчества Листа связана с демократической венгерской культурой, основой которой является городской музыкальный фольклор (стиль «вербункош», яркий пример – танец чардаш). Наибольший интерес представляют те произведения, которые воплощают картины народной жизни и быта – они имеют реалистичную направленность с романтическими устремлениями. В его творчестве изобилуют фортепианные, симфонические, вокальные и хоровые произведения. Среди тем творчества – борьба героя за свободу и счастье, трагизм, тревога, сомнения, издевка, сарказм, разрушение и любовь.

Гектор Берлиоз – один из передовых французских композиторов 19 века. Историческая роль Берлиоза – в создании программного симфонизма нового типа: сюжетно – повествовательного. Картинность, конкретность, большие масштабы, ораторские интонации – такова направленность его творчества, которая привела к сближению симфонии с оперой. Оркестр Берлиоза – это подлинный переворот в истории оркестрового письма (новые сочетания тембров, колористические находки, новые инструменты). Композитор является и одним из основоположников дирижерского искусства.

Рихард Вагнер – последний крупнейший романтик 19 века. Подобно Бетховену он воспел героическую человеческих дерзаний, подобно Баху – раскрыл мир душевных переживаний человека, подобно Веберу – воплотил

образы народных легенд и сказаний, создал великолепные образы природы. Однако, обращаясь к эпическим сюжетам, он тяготел сугубо к психологической трактовке. Его творчество многогранно: композитор и поэт, драматург, крупнейший дирижер, музыкальный критик и публицист, теоретик искусства. Вошел в историю музыки как реформатор оперного искусства.

Джузеппе Верди – последний великий классик в 3-х вековой истории итальянского оперного искусства. Огромная популярность творчества объясняется народностью, неразрывной связью с национальной культурой, правдивостью и реализмом, мелодическим богатством. Его творчество имеет прогрессивное значение – оно неразрывно связано с освободительной борьбой итальянского народа, оно питалось идеями этой борьбы и отражало чаяния народа. Им было создано 26 опер за 60 лет и все они – непрерывные искания правды. Заслуга композитора в том, что он сумел вывести итальянскую оперу из кризиса, реформировал ее, создал реалистичное, драматическое музыкально – театральное искусство. Его лучшие оперы – «Риголетто», «Травиата», «Аида», «Травиата», «Отелло», «Фальстаф».

Музыкальная культура 19 века в России

19 век в развитии русской культуры явился самым значительным и знаменательным. Победно окончившаяся Отечественная война 1812 года, восстание декабристов, отмена крепостного права, подготовка к первой революции 1905 года. Все эти события в России сопровождались стремительным развитием общественной мысли и столь же интенсивным расцветом художественной культуры, в том числе и музыки, т.к. ее создатели – композиторы были причастны к тому лучшему, передовому, что было в общественной жизни. Своим творчеством они утверждали нерасторжимую связь с жизнью общества, с народом, с искусством.

За одно лишь столетие, несмотря на гнет крепостничества и самодержавия, русская культура, наука и общественная мысль, развиваясь стремительно и бурно, выдвинули целую плеяду замечательных ученых, художников, музыкантов. Блестящий Глинка, первым утвердивший приоритет народной музыки: «Создаем не мы, создает народ, мы только записываем и аранжируем». Скорбный и ироничный Даргомыжский, стремившийся к интонационной достоверности, наибольшей выразительности музыкального языка и приблизивший музыку к речевым интонациям. Эпически величавый Бородин – поклонник классической ясности, утверждавший в своей музыке красоту и величие человеческого духа. Мусоргский, с таким горячим участием и состраданием, изобразивший в своем творчестве разнохарактерные человеческие типы и жизненные ситуации, уверенный в том, что искусство должно воплощать не одну красоту. Мудрый сказочник Римский – Корсаков, устремленный к вечной гармонии - и в природе, и в душе человека. Чайковский – горячо сострадавший человеку, отразивший красоту и смятенность его души.

Несмотря на оригинальность, неповторимость творческих натур, всех этих композиторов объединяет нечто общее, присущее русской национальной культуре: теплое, участливое отношение, глубокое сочувствие к человеку, обличение зла, насилия, протест против всего, что мешает человеческому счастью. Так эти композиторы становились выразителями передовых идей своей эпохи и борцами за демократичность и национальность искусства, в центре которого стоит народ.

Первая половина 19 века – начало классической эпохи русской музыки. Однако назвать этот период однородным нельзя - развитие музыкальной культуры прошло один за другим три этапа:

1. Предшествовал Глинке – продолжали развиваться традиции музыки 18 века.
2. Центральный этап, связанный с реформаторским творчеством Глинки.
3. Начинается с 1840-х гг. Усиление критической, социально – обличительной тематики в русской музыке, представителем которой стал Даргомыжский.

40 – 50 –е гг. стали связующим звеном между двумя вершинами: глинкинским периодом и 60-70 годами, связанными с творчеством композиторов Могучей кучки.

Произошедшие события 1812 г. оказали влияние и на музыкальное искусство: возрастает роль солдатской, походной песни, воспевающей военный подвиг, отражающей патриотическую тематику. Восстание декабристов всколыхнуло идеи свободолюбия – право человека на счастье. Разлад с действительностью сблизил русскую культуру с идеями романтизма, которые получили в России свое особое преломление. Романтические тенденции имели два пути развития: гражданственный романтизм (от преддекабристской поэзии) и «умеренный» (увлечения стариной). Особенно близким стал интерес к раскрытию человеческих переживаний, к народному творчеству, старине, природе. Но данный период был непродолжительным, Россия лишь затронула романтический этап, наиболее важной была идея отражения правды чувств, что говорит о новом методе – реализме. Отличительными чертами реализма являются:

- высокие идеи;
- правда жизни, какой бы она ни была;
- глубокие, философские обобщения.

Характерной чертой этого периода стало исполнение народных песен и романсов. В них люди изливали свои души. В вокальной лирике выработывались новые качества музыки. Именно жанру бытового романса было суждено выполнить функцию демократизации музыкального языка. Простота языка олицетворяла стремление к простоте и задушевности человеческих чувств. Популярным стало исполнение русской песни цыганами, которые обладали особой огненной, романтической манерой исполнения.

Глинка – исключительно широко отразил действительность родоначальник русской классической школы. Это целая эпоха русской музыки: подлинная

демократичность, яркая национальность, высочайшее художественное мастерство. Музыкальный язык композитора – это сплав русской и западно – европейских традиций. В отношении формообразования сам композитор говорил: «Чувство и форма – это душа и тело».

Даргомыжский – главная тематика творчества – социальная направленность. Его музыкальный язык наполнен речевыми интонациями.

Вторая половина 19 века. С конца 50-х гг. неуклонно разрасталось крестьянское освободительное движение, заставившее царя провести реформу и отменить крепостное право (1861 г.). В этой борьбе участвует также искусство: художники, писатели, музыканты – стремятся правдиво показать в своих произведениях страдания народа, его надежды и борьбу за лучшее будущее.

Интерес к душевной жизни человека развивает мастерство психологического анализа. Вот почему для искусства того времени были характерны как социальная проблематика, так и проникновение в мир человеческих чувств. В этот период появляется блестящая плеяда композиторов мирового значения: Мусоргский, Бородин, Римский – Корсаков, Чайковский. В области музыкальной публицистики – Стасов и Серов.

Начиная с 60-х гг. коренным образом изменяется концертная жизнь русского общества – из аристократических салонов музыка переходит к демократическим слоям. В 1859 в Петербурге, а в 1860 г. в Москве организовалось РМО (Русское Музыкальное Общество), целью которого было «Сделать хорошую музыку доступной большим массам публики». Концерты РМО включали классические произведения русского и зарубежного искусства. С деятельностью общества связаны и большие изменения в области музыкального образования. На основе созданных при РМО музыкальных классов были организованы две первые русские консерватории: в 1862 г. в Петербурге – руководил А. Г. Рубинштейн, а в 1866 г. в Москве – Н. Г. Рубинштейн. В том же 1862 г. в Петербурге по инициативе Балакирева, Стасова и хорового дирижера Ломакина основана Бесплатная музыкальная школа. Она стремилась дать любителям музыки из народа основы музыкальных знаний и практические навыки в основном хорового пения. Она фактически была тем, что сейчас называется «художественная самодеятельность».

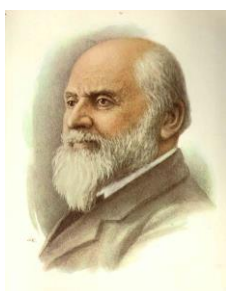
В 60-е гг. в русской музыке организовались различные центры музыкальной жизни и сформировались творческие школы. Одно из ведущих мест занял кружок петербургских музыкантов, возглавляемый Балакиревым – «Могучая кучка». Идейным вдохновителем и соратником композиторов был критик Стасов. Его работы являются обоснованием эстетической платформы кучкистов и по идейной направленности близки воззрениям Белинского и революционных демократов. Особенно важное значение Стасова в борьбе за народность, национальность искусства. В 60 – 70-е гг. русская музыка развивается в тесной связи с музыкой западно – европейской (Шуман близок Чайковскому, Берлиоз – композиторам-кучкистам). В

тематике произведений появляется угнетенный народ, обращение к истории. В жанровом отношении на первый план выходят опера, программно – симфоническая музыка и романс.

70 – 90-е гг. – кульминация творчества Римского – Корсакова и Чайковского. К ним присоединяется талантливая молодежь – Глазунов, Лядов. В этот период усиливается трагическая тема, что находит отражение у Чайковского, а также возникают оперы малой формы («Алеко» Рахманинов, «Иоланта» Чайковский).

1905 – 1915 гг. – расцвет творчества Глазунова, Лядова, Танеева, а также заявляет о себе талант молодых Скрябина и Рахманинова.

Могучая кучка



М. А. Балакирев – пианист, дирижер, музыкально – общественный деятель. важная черта творческого облика – яркая национальная характерность. Основная сфера композиторского творчества – инструментальная музыка (лучшая симфоническая поэма «Исламей»). С именем Балакирева связано появление «Могучей кучки» и Бесплатной музыкальной школы, ставших очагом музыкального искусства

России.

А. П. Бородин – характерная особенность – богатырские образы. Для стиля композитора характерна эпичность и лирика. Он один из основоположников русского симфонизма. Наиболее известные произведения – опера «Князь Игорь», вторая симфония «Богатырская», вокальная лирика.

Н. А. Римский - Корсаков – крупнейшая фигура в истории музыки данного периода. Композитор – моринист, ведущая тематика – сказочная, переходящая к концу творческого пути в сказочно – сатирическую. Симфоническое мастерство снискало ему славу величайшего мастера. Примеры творчества: симфоническая сюита «Шехеразада», оперы «Снегурочка», «Садко», «Сказка о золотом петушке».

М. П. Мусоргский – характерная особенность – раскрытие социальной тематики в общенародном масштабе. Художник критического реализма, непримиримый к несправедливости. Мусоргский преимущественно вокальный композитор – основа его творчества: оперы и камерно – вокальные произведения. Среди наиболее значительных работ – опера «Борис Годунов», «Хованщина», вокальные циклы «Без солнца», «Детская», «Колыбельная Еремушки» и др.



Ц. А. Кюи – наиболее ценная часть творческого наследия композитора – камерная вокальная лирика («Царскосельская статуя», «О чем в тиши ночей» и др.), а также одноактные оперы («Пир во время чумы», «Мадемуазель Фифи»).

80 – 90-е гг. в России – это годы реакции. Этот период усиливает трагедийные черты в творчестве композиторов, поднимаются темы разочарованности и тоски по несбыточным идеалам.

5. Импрессионизм

Импрессионизм – от французского «впечатление». Художественное направление, сложившееся в Западной Европе в последней четверти 19 – начале 20 века, прежде всего в творчестве К. Дебюсси. Импрессионизм в музыке имеет общие корни с импрессионизмом французской живописи. Их сближает: красочность, стремление к воплощению мимолетных впечатлений, к одухотворенной пейзажности, создание колоритных зарисовок и музыкальных портретов. Окружающий мир в музыке раскрывается сквозь призму тончайших, едва уловимых ощущений, рожденных его созерцанием. Эти черты сближают Импрессионизм с другим художественным течением – литературным символизмом.

При всей новизне музыкального языка в Импрессионизме воссоздаются приемы, характерные для французских клавесинистов 18 века, продолжающих традиции реализма (в сфере красочной живописности, фантастики и экзотики), отказавшись от социальных тем и драматических коллизий.

Значительно изменяется трактовка музыкальных жанров. В области симфонической и фортепианной музыки создавались главным образом программные миниатюры, сюитные циклы, в которых господствовало красочно – живописное начало. Обогащаются гармония и тембр. Инструментовке характерны детализация фактуры, использование чистых тембров.

Франция – К. Дебюсси, М. Равель, П. Дюка и др.

Испания – М. де Фалья, О. Респиги

Великобритания – С. Скотт

Польша – К. Шимановский

Россия – раннее творчество И. Стравинского, И. Черепнин и др.

На рубеже 19 – 20 веков самым значительным было творчество К. Дебюсси и М. Равеля, композиторов, принадлежащих французской музыкальной культуре.

Французский музыкальный импрессионизм

Художественная жизнь Франции последней четверти 19 века отличалась контрастами: вершины реализма сочетаются с трафаретной традиционностью, творчество шансонье (демократизм) с символизмом (искусство для «избранных»). В это время во Франции зарождается одно из ярких направлений в искусстве – «импрессионизм», появившийся в живописи, а затем в поэзии и в музыке. Характерная черта импрессионизма – сиюмоментность жизни, передача впечатлений от какого – либо явления. В творчестве художников (К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, К. Писсаро и др.)

основной темой стала Франция – природа, быт, люди, но в наибольшей степени – пейзаж (эксперименты с цветом, тончайшая игра света – тени).

Музыкальный импрессионизм возник как «вызов устаревшим традициям», т.е. как протест против застывшей академичности. Он развивался на национальной почве французского искусства, хотя порой эти связи были не всегда заметны. Нельзя не отметить влияние живописи на музыкальное искусство: в области тематики – жанровые сценки, портретные зарисовки, пейзаж; в стремлении передать первое впечатление от какого – либо явления (предпочтение отдается жанру миниатюры: романсу или инструментальной миниатюре с импровизационной манерой изложения); в области средств выразительности – обогащение лада (обращение к народным ладам – пентатоника и натуральный мажор – минор: присутствие двух тональностей без явного предпочтения создает впечатление игры света – тени), гармонии и мелодии, (возрастает роль гармонического языка и ослабляется роль мелодии: сопоставление аккордов отдаленных тональностей образует новое цветовое сочетание), метроритма, фактуры и инструментовки.

Из вышесказанного можно сделать небольшое обобщение.

В искусстве Импрессионизма:

- предпочтение получают – музыкальный пейзаж, портрет, жанровая сценка, реже миф или сказка;
- обходятся стороной социальная и героико – историческая тематика, особенно в жанре миниатюры, хотя в крупных произведениях иногда она имеет место;
- в отличие от других направлений искусства этого периода, таких как урбанизм, конструктивизм – в импрессионизме нет упоения ужасным и уродливым, нет «конструирования» музыки, наоборот – это в большей степени радостное, оптимистичное ощущение жизни, мир естественных человеческих переживаний, лишь иногда драматического характера.

6. Джаз

Взаимодействие негритянских европейских музыкальных традиций, в результате которого возник джаз, было очень сложным и многообразным.

В начале творчество негров – невольников, привозивших с собой в Новый Свет песни и танцы своих стран, соприкасавшиеся на месте с европейской музыкой и, в результате, создавших из элементов африканской и европейской традиции то, что называется музыкальным фольклором американских негров: уорк – сонг, филд – холер, хороводный шаут, из которых впоследствии родился блюз. Параллельно шел процесс слияния элементов афроамериканского фольклора с европейской популярной музыкой. Сначала он осуществлялся благодаря усилиям белых американцев, а затем и негров, и вызвал к жизни такие жанры, как спиричуэл, менестрельные песни и всякого рода водевильные песенные формы. Также параллельно в негритянской среде развилось еще одно музыкальное явление – регтайм, который вобрал в себя элементы фольклора американских негров

и европейского фортепианного стиля. Таким образом, в 1890 г. в США существовало 3 самостоятельных и непохожих друг на друга сплава африканской и европейской музыки: регтайм, афроамериканский фольклор, представленный в виде блюзов (обе эти формы были созданы неграми), и популяризованный вариант негритянского музыкального фольклора, созданный главным образом белыми американцами. В 1890 – 1910 гг. эти направления слились воедино. В результате возник джаз – новый вид музыки, которая стала распространяться по всей стране сначала среди негров, а затем среди белых американцев. В 20-х гг. джаз прочно вошел в сознание американской публики и дал название целому десятилетию в жизни нации.

Широко известная легенда гласит, что джаз родился в Новом Орлеане, откуда распространился по всей стране. Для города был характерен дух свободы, любовь к развлечениям и увеселениям. Выходу джаза из негритянских кварталов Нового Орлеана способствовало распространение фонографической звукозаписи и механическое фортепиано. В 1923 г. джаз стали широко записывать на пластинки и его услышал весь мир.

Основа музыкального языка. В африканском обществе музыка играет почти такую же роль, какую в нашей жизни играет язык. Они чаще всего поют в унисон, гармоническое пение у них встречается редко и в основе своей носит ритмический характер. Важными особенностями африканской музыки являются: ладовая пентатоника; тяготение к нечеткому, грубоватому тембру звучания (нет стремления к идеально чистому интонированию); много речитативных интонаций, ритмическая основа (часто полиритмия); многократное повторение какого – либо раздела; строение «вопрос – ответ».

Одним из первых серьезных джазовых композиторов был Джелли Ролл Мортон, который сочетал в себе талант сочинителя и аранжировщика. Большинство его записей состоит из фортепианных соло или пьес в новоорлеанском оркестровом стиле. Он был также выдающимся солистом – по мастерству игры на фортепиано он превосходит всех своих современников.

В период европеизации блюза появилась целая плеяда его исполнительниц, среди которых величайшая исполнительница Бесси Смит. В начале 30-х гг. грамзапись практически умерла, в шоу бизнесе упадок, но к концу 50-х гг. блюз стал источником новой музыки – рока, вскоре завоевавшего весь мир.

Блюз. Самое существенное в этом жанре – мелодия с характерными «блюзовыми тонами» (их невозможно воспроизвести на темперированных инструментах, таких как фортепиано и др.). Настоящий блюзовый тон – это не повышение или понижение основного, это самостоятельный звук, занимающий определенное место в звукоряде: блюзовые тоны заменяют 3 и 7 ступени в обычной диатонической гамме.

Характерные черты блюза:

- мелодиям свойственно скорее нисходящее, чем восходящее движение;

- часто начинаются блюзовым тоном;
- кульминация в начале фразы;
- обычно завершение на 7 ступени, входящей в заключительный аккорд или заключительный каденционный мелодический оборот.

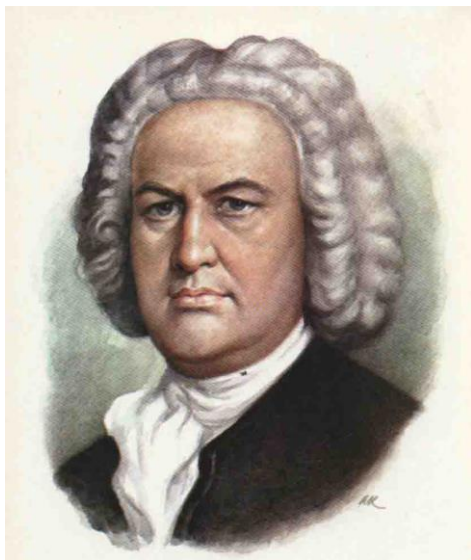
Регтайм. Исполнялся на всех существующих инструментах, но в основе – это фортепианная музыка. Истоки жанра связаны с попытками американских негров 18 и 19 вв. имитировать перекрестные ритмы, лежащие в основе африканской музыки. В основе регтайма лежит ритмическая фигура: восьмая – четверть – восьмая или шестнадцатая – восьмая – шестнадцатая. Но это не синкопирование, а именно перекрестный ритм, т.к. тоны воспроизводились не точно между ритмическими акцентами, а чуть раньше или чуть позже. Многие стороны джаза трудноуловимы и система традиционного музыкального образования не в состоянии ухватить существенные особенности джаза. Профессиональные музыканты, пришедшие в джаз, стали создавать на этой основе особый жанр и записывать его нотами. В результате исчезли блюзовые тоны, рег – фигуры свелись к синкопам, а сама мелодия была привязана к граунд биту. Только жесткий характер синкопирования напоминал об африканских перекрестных ритмах.

Для регтайма типичны 2 приема мелодического развития:

- 1) Повторение – одна и та же музыкальная фраза повторяется в другой тональности;
- 2) Принцип «вопрос – ответ» - вторая противопоставляется первой.

Размер, как правило, стандартный. Большинство тем состоит из 2-х или 4-х тактовых фигур, которые варьируясь, образуют 16 или 32-тактовые построения. Рег состоит из 3-5 таких построений, повторяясь или варьируясь через определенные интервалы по типу рондо. Бывают, конечно, отклонения от схемы, но в целом регтайм – музыка, построенная по формальному принципу и гармоническим квадратам. Первая волна развития этого жанра связана с именем Джоплина.

III. Композиторы и их творчество



1. Иоганн Себастьян Бах (1685 – 1750)

При жизни славился как виртуозный органист и прекрасный педагог, но к музыке мастера отношение было сдержанным. Его произведения отличаются философской глубиной, сосредоточенностью мысли, отсутствием суетности. Важнейшая особенность музыки Баха – удивительное чувство формы. Все здесь предельно выверено, уравновешено и в то же время эмоционально. Различные элементы музыкального языка работают на создание единого образа, в результате достигается

гармония целого. За свою жизнь композитор написал более тысячи вокально – драматических и инструментальных (в том числе органных) произведений.

Родился 21 марта 1685 г. в Эйзенахе (Германия). Отец – музыкант, но ребенок в 10 лет остался сиротой и был отдан на воспитание старшему брату. С 10 до 15 лет он учился в гимназии и занимался музыкой с братом, который был органистом, но занятия не были интересны для Иоганна.

В 15 лет он начинает самостоятельную жизнь и переезжает в Люнебург. 1703 – 1708 гг. – это годы странствий. В течение жизни Бах несколько раз переезжал из города в город в поисках лучшего места работы. В 1708 г. получил место придворного музыканта в Веймаре, где провел 9 лет. В 1717 г. композитор принял приглашение на службу придворным музыкантом. В 1723 г. переезжает в Лейпциг, где и живет до конца своих дней. Он был принят на должность кантора церковного хора при школе Св. Фомы и одновременно музыкальным директором города.

Творческое наследие композитора можно разделить на 3 части:

1. Вокально – драматическая. В этой области им создано около 300 духовных и 30 светских кантат. Этот период связан в основном с городом Лейпцигом;
2. Органная. Прелюдии, фуги, фантазии, токкаты и вершина не только в творчестве композитора, но и во всей органной литературе – Хоральная прелюдия. Этот период связан с городом Веймар;
3. Инструментальная. Концертные произведения для клавира, концерты для скрипки с оркестром, сонаты для скрипки и сонаты для виолончели, произведения для флейты, лютни и др. Этот период связан с городом Кетен.

Одно из величайших творений Баха – Месса си минор (1747 – 1749 гг.). Композитор создавал это произведение, понимая, что оно не может быть исполнено в церкви (слишком велико для богослужения). Сложность структуры мессы сочетается с необыкновенной тонкостью и красотой музыки. Здесь есть арии, вокальные ансамбли, хоры; переданы самые разные эмоциональные состояния – от ликования до жалобы, от героики до лирики. Вокальные партии написаны на короткие фразы латинского текста, поэтому музыка передает смысл каждого слова. Эмоциональный центр мессы – хор «Распятый за нас при Понтии Пилате...»; в музыке звучит глубокий трагизм и сдержанность, внутренняя просветленность.

Не менее значительно органное и клавирное наследие Баха: прелюдии, токкаты, фуги, хоральные обработки. В Токкате и фуге ре минор (около 1717 г.) для органа, Хроматической фантазии и фуге для клавира (1720 г.) и др. произведениях соединились вдохновенность, полифоническое богатство и блестящая виртуозность. Помимо крупных произведений Бах писал хоральные прелюдии, т. е. обработки хоралов. Это «инструментальные размышления» без слов над евангельскими событиями или псалмами. Прелюдии звучали во время богослужения между чтением Библии и должны были помогать прихожанам осмыслить услышанное. Бах свободно

обращался с хоральными мелодиями: он только намечал их короткими отрывками, а затем окружал более сложными собственными мелодиями. Это очень личное, сокровенное переживание событий Священной истории. В экспериментальном сочинении – сорока восьми прелюдиях и фугах «Хорошо темперированного клавира» (часть 1 – 1722 г., часть 2 – 1744 г.) – Бах использовал возможности нового способа настройки клавира (он называется темперированным), когда звуки отделены друг от друга равными расстояниями (полутонами). Темперированный строй позволял сочинять музыку в любой тональности, и композитор показал выразительные возможности каждой из них.

Еще одна грань творчества – *оркестровая музыка*. В оркестровых произведениях Бах продолжал традиции Вивальди – стремился соединить строгость формы с тембровым богатством инструментов.

В последние годы жизни композитор почти потерял зрение, и самые виртуозные в полифоническом отношении циклы («Музыкальное приношение», 1747г., «Искусство фуги», 1749 – 1750 гг.) он вынужден был диктовать.

«Страсти»

«Страсти» или пассионы (от лат. «страдание»), - музыкальная композиция на евангельский текст о страданиях и смерти Иисуса Христа. Основная идея «страстей» - самопожертвование Сына Божьего ради блага людей. Корни этого жанра восходят к продолжительным и торжественным евангельским чтениям на Страстной неделе (последняя неделя Великого поста перед Пасхой), вошедшим в церковный обиход в 4 в. В эпоху Средневековья такие действия исполнялись как полупения - получтения. С 13 в. текст «страстей» стал произноситься по ролям. В католическом богослужении сохранялся латинский текст. С возникновением протестантизма появились «страсти» на немецком языке.

Расцвет жанра относится к 17 – 18 вв., и связан он, прежде всего, с творчеством Баха, который внес в «страсти» существенные изменения. *«Страсти по Иоанну»* (1724 г.) и *«Страсти по Матфею»* (1727 или 1729 г.) – драматически сложные композиции. Партия Евангелиста (тенор) представляет собой речитатив (до Баха она была близка к чтению на распев). Кроме евангельского текста Бах использовал современный поэтический текст: на него написаны арии, завершающие каждую сцену. Арии передают размышления человека, читающего Евангелие, его переживания и молитву, поэтому они предназначены для анонимных персонажей – в нотах указан только голос (сопрано, бас и т. д.). В каждой сцене присутствует хор, выражающий взгляд всей церковной общины. В «Страстях» Баха три типа хора:

- хор, исполняющий хорал-молитву;
- хор, передающий отстраненную оценку событий;
- хор, как непосредственный участник действия, т. е. народ.

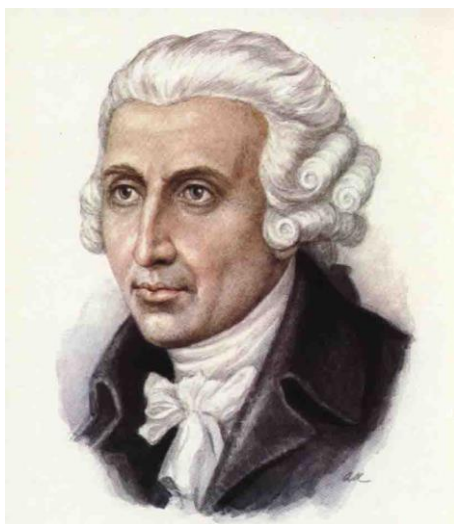
Благодаря такому сложному построению «Страсти» одновременно показывают и евангельские события, и молящегося, который над этими событиями размышляет.

Кантаты

Кантата играла в протестантском богослужении роль, сопоставимую с ролью храмовой живописи, - представляла в музыкальных образах библейские события, т. е. создавала музыкальные иллюстрации к фрагментам Священного Писания. Она помогала верующему «пережить» (а значит, глубоко понять) тот или иной эпизод библейской истории. Кантату мог завершать (а порой и открывать) хорал, в котором излагался основной смысл отрывка. Мелодия хорала была известна, поэтому к пению присоединялись прихожане.

Кантаты Баха, особенно арии, исполнены огромной эмоциональной силы. Молитвенная отстраненность сочетается в них со светлой радостью, а внутренний драматизм с лирикой. В наследии композитора есть сольные (т.е. написанные для одного певца и оркестра) и сольно-хоровые (включают арии и дуэты солистов, речитативы, хоры) сочинения. Сольная кантата передает сокровенные чувства одного человека, возникающие при чтении текста Писания, а сольно-хоровая – всей церковной общины.

В «Кофейной» (1732 г.) и «Крестьянской» (1742 г.) есть черты комической оперы, а кантату «Феб и Пан» (1731) можно даже назвать сатирическим произведением.



2. Йозеф Гайдн (01. 04 1732 – 31. 05. 1809)

Великий австрийский композитор – прошел большой творческий путь. Значительнейшие произведения мастера («Лондонские» симфонии, последние квартеты, оратории «Сотворение мира» и «Времена года») созданы им в последние годы жизни (90 – е годы 18 столетия). Эти произведения, являющиеся блестящим итогом творчества композитора, принадлежат к высшим достижениям венской классической школы и составляют драгоценную часть мирового наследия музыкального искусства.

Гайдн оставил множество произведений почти во всех музыкальных жанрах и формах, существовавших в его время, но основное историческое и художественное значение приобрела его инструментальная музыка – симфоническая и камерная, а также две последние большие оратории. В симфониях, квартетах, концертах и других жанрах инструментальной музыки, созданных в 90 – е годы, со всей силой проявилась вся самобытность творчества Гайдна как выдающегося

художника, глубоко связанного с австрийской национальной демократической культурой.

Родился в 1732 г. в Рорау недалеко от Вены. Семья была музыкальная, доброжелательная, но материально малообеспеченная, поэтому хорошее образование своим детям дать не могла. В детские годы был певчим в церковном хоре, но когда стал «ломаться» голос – остался на улице. Через какое-то время находит работу слуги у крупного музыканта того времени Николо Порпора и в виде награды изредка получал у него музыкальные советы. Упорный труд не прошел даром и в 1759 г. Гайдн получает свою первую постоянную должность придворного капельмейстера у чешского аристократа графа Морцина, а через два года ту же должность крупнейшего венгерского магната князя Эстергази, на службе у которого он провел почти 30 лет. В обязанности композитора входило не только руководство капеллой, исполнение музыки во дворце и в церкви, но и обучение музыкантов, сочинение произведений по требованию князя. Только гений Гайдна выручал его, когда на сочинение оперы, квартета или симфонии князь давал всего лишь день. Эта служба имела положительные и отрицательные моменты:

- положительным было то, что у Гайдна был «свой» оркестр, где он в живом исполнении мог сразу прослушать свои произведения;
- отрицательным же было положение известного музыканта в качестве слуги, когда он не мог распоряжаться ни своим временем, ни своими произведениями (они все принадлежали князю).

Гайдн получил известность при жизни, аристократия всей Европе любила его музыку. Когда в 1791 г. умер старый князь, его наследник распустил капеллу, но отпускать всемирно известного композитора он не хотел, поэтому назначил Гайдну пенсию, чтобы тот до конца дней числился его капельмейстером.

Начинается самый счастливый период жизни композитора – он свободен. Гайдн слушает много музыки, под впечатлением ораторий Генделя пишет «Сотворение мира» и «Времена года». Дважды посещает Англию, создает «Лондонские» симфонии. Последние годы прошли в покое, отдыхе, общении с людьми. Умер в 1809 г.

Соната ми минор Й. Гайдна

1 часть

форма – сонатное аллегро; тональность – ми минор; темп – presto

Экспозиция

Г. П.	Св.п.	П.П.	З.П.	
ми минор восходящая взволнованная беспокойная	переход к Соль	Соль мажор, высокий регистр тихо, мягко, светлый характер	повторяется много раз, носит характер завершения	заканчивается фермой на доминанте ми минора

Разработка

на развитии первой темы

частая смена тональностей, изменение регистров и динамических оттенков придает стремительный характер. Заканчивается фермой на доминанте ми минора.

То, что в разработке звучит только первая тема – показывает ее главное значение.

Реприза

Г.П.	св.п.	П.П.	З.П.
ми минор	короче	ми минор	длиннее, т. к. завершает всю 1-ю часть

2 часть

тональность – Соль мажор; темп – Andante; форма – 3-х частная

раздумье, размышление о светлом.

Ярких контрастов нет.

В середине – изменение темпа.

3 часть

форма – близко к рондо; темп – vivace; тональность – ми минор

Схема: R Э₁ R Э₂ R
рефрен эпизод первый рефрен эпизод второй рефрен

Главная тема (R) придает характер всей части: четкий ритм, подвижность, танцевальность.

Между рефреном и эпизодами много общего: как в вариациях, здесь меняется лад, фактура, рисунок мелодии.

Соната Ре

мажор Й. Гайдна

1 часть

тональность – Ре мажор; форма – сонатное аллегро; темп – Allegro con brio

Экспозиция

Г. П.

П.П.

З.П.

Ре мажор задорная детская пляска	Образного Интонационное родство с Г.П.: скачок на октаву и шестнадцатые длительности. Высокий регистр, легко, изящно. Сопоставление одноименного мажора – минора, пассажи на Б5\3 и ум 5\3 придают драматичность.	Ля мажор контраста нет.	шутливо – танцевальная
---	--	-------------------------------	---------------------------

Это Кульминация всей экспозиции.

Разработка

Более серьезна и напряженна по характеру.

Г.П. – ее начальные обороты звучат в низком регистре.

П.П. – бурные пассажи звучат более значительно.

Реприза

Все темы экспозиции звучат в тональности Ре мажор.

2 часть

тональность – ре минор темп – Largo e sostenuto

Элементы драматизма из 1-й части получают законченное выражение. Сфера трагических эмоций: минорный лад, диссонирующие задержания, нисходящие стонущие секундовые интонации. Вторая часть еще более оттеняет общую веселость и жизнерадостность сонаты. *Кульминация на сектаккорде II пониженной ступени.* Заканчивается на доминанте Ре мажора.

3 часть

форма – рондо; тональность – Ре мажор; темп – быстро

Схема: R Э₁ R Э₂ R

Рефрен (R)– Ре мажор, веселый характер

Эпизод первый (Э₁) – ре минор, решительный, суровый

Эпизод второй (Э₂) - Соль мажор, легкий, шаловливый

Выводы:

1. Характерно для сонат Гайдна:

- легкость,
- изящество музыки,
- отсутствие резкого контраста между темами,

- небольшая звуковая насыщенность,
 - небольшие масштабы произведений.
2. Четкое выделение ведущего мелодического голоса и его обособление от аккомпанемента.
 3. Выработал тип аккомпанемента - всевозможные виды фигураций, основанные на звуках аккордов или на мелодических интонациях.
 4. В его фортепианном творчестве сложился именно фортепианный стиль с его спецификой. С этого момента клавесинная музыка уходит в прошлое.
 5. Гайдн написал более 50 сонат (точное число неизвестно) и обращался к этому жанру на протяжении всей жизни.
 6. Чаще всего сонаты Гайдна – 3-х частные циклы с классическим последованием частей, но есть и 2-х частные сонаты. Есть и такие, в которых первая часть написана в вариационной форме. Некоторые сонаты имеют менуэты, а некоторые нет. При всем разнообразии решений каждый цикл отмечен логически обоснованным художественным единством.

Симфония Ми бемоль мажор (№ 103)

(с тремоло литавр)

Эта симфония – одна из «Лондонских» симфоний, позднее произведение композитора, демонстрирующее зрелый классический симфонизм. Она была написана, когда уже существовали все симфонии Моцарта, а Бетховен приближался к созданию своей Первой симфонии. Если многие ранние симфонии Гайдна мало отличались от сюиты (контрастное расположение частей танцевального характера), то зрелые, сохраняя связи с сюитой, становятся целостными произведениями (их четыре части, различные по характеру, являются разными этапами в развитии единого круга образов).

1 часть

тональность – **Es – dur**, темп – **allegro con spirito**, форма – сонатная

Экспозиция

вступление	Г.П.	св.п.	П.П.	З.П.
1-й такт – тремоло литавр	Народно-танцевальный х – р (лендлер)	Используется 1-й элемент Г.П. и сильно	В dur, новый тематич. мат-л,	Утверждает тональность доминанты
тема – Adagio, унисон	Es dur, очень веселая	измененная т. вступления	Веселая, близка	
Es dur – с moll	1-й элемент		лендлеру	
Период из 2-х предложений	темы наиболее			

T – D; D - T активен

Разработка

Использованы все три темы экспозиции:

- 1-й элемент Г. П. – изложение полифоническое, проходит через различные тональности (на нем почти вся разработка)
- тема вступления – как и в связующей партии экспозиции, она преобразована
- П. П. – сначала она проводится целиком, затем вычленяется один элемент, который самостоятельно развивается.

Реприза

Г. П.

П. П.

Нет вступления и связующей

партии

Es – dur

Es – dur

Кода

Сначала проводится в первоначальном виде, как во вступлении – с тремоло литавр и в темпе *adagio*. Затем так, как в связующей партии, но в основной тональности.

2 часть

темп – Andante, форма – двойные вариации

1-я тема – цитата из хорватской народной песни (характерные черты – ладовая переменность, интервал ув. 2). Тональность до минор, динамика – пиано.

2-я тема - родственна первой теме: общее направление движения и тритоновая интонация, однако есть и контраст: тональность До мажор, маршевый характер, динамика – форте.

В конце вариационного развития, в котором темы сохраняют свое образное значение, Гайдн применил прием игры тональностями. Он избежал ладового и тонального однообразия, возвратив в конце основную тональность Es – dur.

3 часть

форма – сложная 3-х частная, тональность – Es-dur

По сравнению с крайними частями – более плавная, спокойная и грациозная музыка. Нет аристократической изысканности – характер деревенского танца, с несколько тяжеловатой поступью и размашистой мелодией. Ритмическая острота, акценты на сильных долях.

В трио – нет тонального контраста, тот же Es-dur.

4 часть

темп – **Allegro con spirito**, форма – рондо-соната, тональность – **Es-dur**

Основана на единственной теме – «золотой» ход валторн.

- Г. П. - Заимствована из хорватской песни. Развитие полифоническое. Сопровождается «золотым» ходом валторн.
- П. П. - В-dur. Строится на изложении первого элемента Г. П.

В коде утверждается тональность Es-dur. В заключении звучит снова «золотой» ход валторн.

Выводы:

1. Одиннадцать из двенадцати «Лондонских» симфоний имеют мажорную тональность, что в данном случае говорит об оптимизме, радостном мироощущении;

2. Третьи части «Лондонских» симфоний Гайдна называют – Менуэт, но они отличаются от тех галантных менуэтов, под которые танцующие совершали поклоны и реверансы. Менуэты Гайдна становятся крестьянским танцем;

3. Особенность 1-й части симфонии № 103 – занимающая большое место тема вступления;

4. Тематическая связь между вступлением и сонатным аллегро, как в симфонии №103, встречается у Гайдна редко;

5. Эволюция симфонического творчества Гайдна представляет интерес, как для изучения творческого пути самого композитора, так и для понимания развития классического симфонизма 18 века вообще. Гайдн создавал симфонии с конца 50-х до середины 90-х гг.:

- его первые симфонии относятся к периоду становления европейского симфонизма;

- ранние симфонии почти не выходят из рамок развлекательно-бытовых жанров, характерных для той эпохи;

- только в 70-е гг. появляются произведения с более глубоким миром образов (например, «Траурная симфония», «Прощальная симфония»);

- поздние симфонии Гайдна демонстрируют зрелый классический симфонизм.

6. Основной принцип венского классического симфонизма – строить произведение на основе тематического развития;

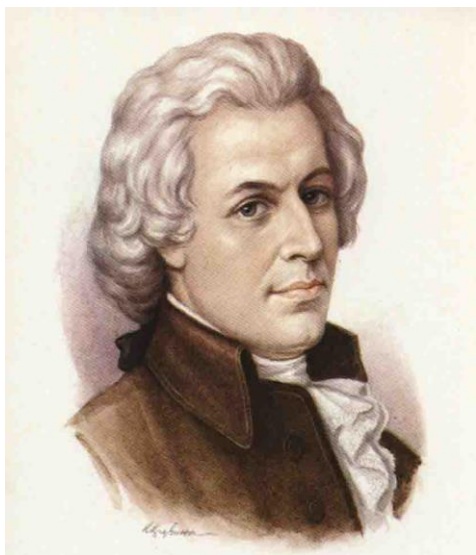
7. Творческий метод венских классиков – минимальное количество тем и максимальное использование их возможностей в процессе развития.

8. классического симфонизма 18 века вообще. Гайдн создавал симфонии с конца 50-х до середины 90-х гг.:

- его первые симфонии относятся к периоду становления европейского симфонизма;
- ранние симфонии почти не выходят из рамок развлекательно-бытовых жанров, характерных для той эпохи;
- только в 70-е гг. появляются произведения с более глубоким миром образов (например, «Траурная симфония», «Прощальная симфония»);
- поздние симфонии Гайдна демонстрируют зрелый классический симфонизм.

9. Основной принцип венского классического симфонизма – строить произведение на основе тематического развития;

10. Творческий метод венских классиков – минимальное количество тем и максимальное использование их возможностей в процессе развития.



3. Вольфганг Амадей Моцарт (27. 01. 1756 – 05. 12. 1791)

Принадлежит к величайшим гениям мирового музыкального искусства. Его творчество глубоко гуманистично. Страстная любовь к жизни и к человеку, неиссякаемая вера в торжество светлых идеалов, богатство духовного мира – таковы основы его мироощущения, нашедшие отражение в музыке мастера. При этом красота и пластичность мелодии, восходящей к народному творчеству, совершенство художественного мастерства в полной мере способствуют бессмертности его творений.

Творчество Моцарта поражает своей многогранностью. Несмотря на короткую жизнь (неполных 36 лет), он создал множество произведений во всех существующих в его эпоху жанрах и формах.

Важнейшей особенностью художественного облика Моцарта является широта и многогранность его национально – культурных связей. При прочной и ясной австрийской музыкальной основе, которая сама по себе является многонациональной (сочетающей немецкие, венгерские и славянские элементы), Моцарт воспринял то, что он видел, слышал, наблюдал в других странах. Так в мелодике композитора много итальянских влияний. Можно услышать в ней и тонкие связи с французской музыкой, со славянскими музыкальными культурами. Но все это в музыке Моцарта стало «своим», вошло в нее в качестве органической, неотъемлемой части. Все, что было жизненно и нужно, композитор переработал, создав свой неповторимо своеобразный творческий стиль.

Принадлежа к следующему после Гайдна поколению (Моцарт был моложе Гайдна на 24 года), Моцарт создал новый и исторически более

зрелый этап в развитии музыкального искусства, несмотря на то, что поздние произведения Гайдна («Лондонские» симфонии, оратории «Сотворение мира» и «Времена года») написаны после смерти Моцарта.

Родился в 1756 г. в семье музыканта. С детства был музыкальным гением: в 3 года мог повторить любую пьесу, только что сыгранную отцом, а в 4 уже сочинял собственные. К шести годам стал виртуозом – клавесинистом и автором многих произведений для различных инструментов. В 7 лет уже был известен во многих странах Европы, а в 8 лет, по словам отца, знал и умел все, что должен знать и уметь профессор в 40 лет.

В детстве и юности Моцарт с отцом неоднократно отправлялись в концертное турне. Так, в Италии, в возрасте 14 лет, ему было присвоено звание академика и заказана первая опера «Митридат, царь Понта», которую он написал за полгода. Эта поездка завершила его детство и юность.

В Зальцбурге он получает место музыканта при дворе архиепископа., но затем подает в отставку и переезжает в Вену (1781 г.). пишет оперу «Похищение из Сераля», занимается много исполнительской деятельностью, что принесло ему славу первого виртуоза. Но не смотря на славу, он постоянно испытывает материальные затруднения, поэтому пишет музыку на заказ, дает уроки. В конце жизни пишет такие известные оперы как «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта». Лебединой песней композитора стал Реквием, но он остался незавершенным и после смерти композитора произведение заканчивал один из его учеников. Умер Моцарт не дожив до 36 лет.

Соната Ля мажор В. А. Моцарта

Не всегда Моцарт сохранял традиционный сонатный цикл. Значительным отступлением в этом является соната Ля мажор, в которой вовсе отсутствует сонатное аллегро. Такое отступление продиктовано замыслом: господством в ней лирических и жанровых, но не драматических образов. Этим данная соната отличается от множества других произведений Моцарта, в которых драматическое содержание, столкновение контрастных образов диктовало необходимость применения формы сонатного аллегро.

В сонате 3 части: 1-я – тема с вариациями; 2-я – менуэт (сложная 3-х частная форма); 3-я – знаменитое «Турецкое рондо».

1 часть

темп – Andante, тональность – Ля мажор, форма – тема с вариациями

тема: светлая, лирическая, напевная, вокальная по природе. В ней есть черты танцевальности. Форма – 2-х частная – 2 завершенных периода.

Вариации: всего 6 вариаций. Несмотря на изменения в каждой вариации, остаются постоянными тональность и форма (2 периода).

Черты песенности: во 2-й и 5-й вариациях

Одноименный минор: в 3-й

Острота, грациозность: в 4-й

Танцевальность: в 6-й

Изменения темпа: в 5-й – Адажио, в 6-й - Аллегро.

2 часть

Тональность – Ля мажор, форма – сложная 3-х частная

Моцарт придает музыке менуэта черты веселого народного танца. Окончание фразы – галантный и мягкий поклон.

Средняя часть (трио): как обычно, звучит более легко.

Реприза: da capo – т. е. повторяет 1 ч. без изменений.

3 часть

Темп – умеренно, форма – 3-х частная с припевом

Схема: А припев В припев А припев кода

Имитируются некоторые особенности янычарской музыки – форшлагги в левой руке, подражающие ударным инструментам. Вся часть основана на контрасте основной темы (грациозной и танцевальной) и припева (тяжелого, энергичного, мажорного). Черты рондо придает припев.

Средняя часть: тональность фа-диез минор, непрерывность движения, но танцевальность сохраняется.

Кода: объединяет основную тему и припев. Звучит особенно светло и празднично.

В творчестве Моцарта немало подобных сонат – веселых, солнечных. Но есть произведения и совсем иного рода. Например, соната до минор: своим драматизмом, резко контрастными темами и напряженностью развития, большим масштабом она во многом превосходит фортепианные сонаты Бетховена.

Выводы:

1. В творчестве Моцарта (как и творчестве Гайдна) завершился переход от клавирина к фортепиано;
2. Моцарт создал свой пианистический стиль, выражающий его художественный мир. Некоторые его стороны оказались близкими Бетховену (драматическая контрастность и героика, как в сонате до минор), другие – романтикам (выявление тончайших психологических оттенков). Таким образом, Моцарт одновременно и завершил свою эпоху и открыл новые пути фортепианной музыке будущего;
3. В игре пианиста Моцарт особенно ценил ясность, четкость мысли и формы ее выражения. Каждая деталь должна быть слышна, любой «малый» штрих. Моцартовское письмо в фортепианных сочинениях так прозрачно, что слышен каждый звук;

4. В произведениях зрелых лет углубляется содержание и усиливается контрастность – рисунков ритма, регистров, видов фигураций, типов движения;
5. Во всех фортепианных произведениях присутствует идеальное равновесие между целью (художественным содержанием) и средством (техническими приемами). Это равновесие нигде не нарушается;
6. Всего у Моцарта 19 сонат и 3 фантазии;
7. Как правило, сонаты Моцарта 3-х частны, но в эту последовательность частей Моцарт иногда вносит своеобразие (например, соната Ля мажор, которая вовсе не имеет сонатной формы). В его сонатах всегда есть какая-либо общая идея, которая объединяет цикл и отличает его от других.

Симфония соль минор Моцарта

С первых тактов захватывает непосредственностью тона, создается впечатление, что в ней все ясно, просто, открыто, и только многократное вслушивание дает возможность понять, как много в ней скрытого. В этой симфонии, как ни в одном другом произведении 18 в. – внимание сосредоточено на человеческой личности: сложной, глубокой. Это одно из самых трагических произведений 18 в. – острое чувство несовершенства мира, неразрешимость проблем. Это трагическое содержание выражено удивительно просто – без тени патетики и «сгущения красок». Музыка льется естественно, покоряет законченностью форм и художественной красотой. Словно бы поднявшись над стихией скорби, Моцарт видит красоту в самой жизни чувств. Стиль симфонии отличается тонкостью, камерностью (оркестр без труб и литавр). Фактура прозрачна, тщательно разработана. 4 части отмечают путь становления и утверждения ее трагической идеи.

Взаимосвязь чувств и настроений всех частей, развитие драматизма существенно отличают симфонию Моцарта от симфоний Гайдна. У Гайдна симфонический цикл основан на выразительном контрасте частей – у Моцарта же симфония представляет собой дальнейший шаг к объединению всего цикла. Одна из причин такого различия заключается в том, что симфония Гайдна отобразила образы народной жизни, в то время как симфония Моцарта больше связана с внутренним миром человека.

1 часть

Тональность – соль минор, темп – *Molto allegro*, форма – сонатное аллегро

проникнуто острейшим драматизмом

Экспозиция

Г.П.	св.п.	П.П.	З.П.
соль минор	на теме Г.П.	Си мажор	на
Господствует одна мысль.	Чеканный	Теплота,	основном

Традиционный в 18 в. «мотив ↓ вздоха»: 2. Пульсация придает беспокойный характер. Вокальная природа: мелодия + аккомпанемент	ритм, движение по аккордам	изящество. Плавная мелодия, Хроматизмы, разнообразный ритм – нега. Это краткий миг покоя.	мотиве Г.П.
--	----------------------------------	---	----------------

Разработка

Первый раздел: резкий тональный сдвиг – в пределах 2-х тактов Си - соль - фа. Как будто резко «темнеет», драматизация главного образа. Два самостоятельных музыкальных голоса пересекаются, устремляются на встречу друг другу – диапазон всего оркестра. **Это кульминация всей 1 части.**

Второй раздел: напряжение гаснет, остается только мотив «вздоха» - тонко, прозрачно варьируется. Внезапно вторгается тема tutti – это вторая кульминация, подтверждение первой.

Реприза

Устанавливается почти незаметно

Г.П.	св.п.	П.П.	З.П.
полное проведение. Снова безутешность страдания	в 2 раза больше эксп-и Насытилась развитием: тональным, полифоническим. Напоминает разработку	соль минор Как бы «подернута дымкой», поворот в сферу трагического – чувство несбыточности, ярче контрасты	тоже другая: более горестная и сокрушенная

2 часть

темп – **Andante**, тональность – **Ми мажор**

Светлая, умиротворенная. Как затишье после бури. Основную тему исполняют струнные инструменты. Мягкость, изящество. Резких контрастов нет. Все голоса оркестра поют, и пение это как бы излучает мягкий солнечный свет.

3 часть

форма – 3-х частная (АВА), темп – быстро, тональность – соль минор
Общий замысел симфонии заставляет композитора наделять изящный менуэт чертами, мало свойственными этому танцу. Волевой, энергичный, он резко отличается от произведений подобного рода. Только в средней части (трио) Моцарт возвращает менуэту его черты. Тема трио звучит мягко и светло в Соль мажоре у струнных и деревянных инструментов. Реприза повторяет

первую без изменений (da capo). В этой части с новой силой проявляется серьезность и глубина общего замысла симфонии.

А	В	А
волевая, энергичная тема саро	соль мажор, мягко, светло струнные инструменты	da

4 часть

тональность – соль минор, форма – сонатное аллегро, темп – весьма быстро

Возврат к настроениям 1-й части, а также - итог развития всей симфонии. Различие между Г.П. и П.П. становится более значительным, появляется контраст внутри самой Г.П. Разработка – бурная, порывистая, достигает огромной напряженности. *Это кульминация произведения, самая напряженная точка всего цикла.*

Настроения финала роднят его с музыкой 1-й части: взволнованность Г.П. и грациозность П. П., З.П. и обрамление разработки имеют даже мелодическое сходство с 1-й частью.

Выводы:

1. Взаимосвязь чувств и настроений всех частей, развитие драматизма существенно отличают симфонию Моцарта от симфоний Гайдна:

- у Гайдна симфонический цикл основан на выразительном контрасте частей
- у Моцарта же симфония представляет собой дальнейший шаг к объединению всего цикла.

Одна из причин такого различия заключается в том, что:

- симфония Гайдна отобразила образы народной жизни, в то время как
- симфония Моцарта больше связана с внутренним миром человека.

2. Общее число симфоний Моцарта превышает 50, но большая часть их принадлежит к ранним годам творчества. Между первыми и последними произведениями этого жанра – более 20 лет, в течение которых симфония у Моцарта изменилась неузнаваемо.

3. Каждая следующая симфония Моцарта – это новая художественная идея, иная трактовка цикла, свое неповторимое развитие. Впервые в 18 веке именно в творчестве Моцарта этот жанр проявил способность к охвату сложных и противоречивых явлений жизни духа. Сложность духовной жизни выражается и в остроте контрастов, и в непредвиденных тематических преобразованиях, раскрывающих неоднозначность явлений жизни.

4. Язык симфоний Моцарта ближе всего к оперной музыке – та же сложность и противоречивость чувствований, тонкость их оттенков. Два жанра, опера и симфония, обогащают друг друга, их содержательная основа едина – психологический мир человека.
5. Такая моцартовская трактовка симфонии была унаследована и развита в 19 веке, но на другой образной основе.

Опера «Свадьба Фигаро»

«Свадьба Фигаро» написана на сюжет комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Либретто написано да Понте, и в нем сглажена социальная острота самой комедии, хотя основные сюжетные линии остались неизменными: противопоставление глупых господ и умных слуг. Опера создана в традициях итальянской комической оперы буффа: переодевания, недоразумения, законченные номера, соединенные речитативами *сессо*. Однако Моцарт выходит за рамки данного жанра и создает реалистическую комедию характеров. Таким образом, опера сломала казавшиеся незыблемыми барьеры, разделявшие столько лет оперу-серия и оперу-буффа.

Характеристика действующих лиц. Фигаро – находчивый, сообразительный, ловкий. Его сольные номера отличаются подвижным темпом и грубоватой простотой. Сюзанна – обаятельная, женственная. Керубино – пылкий влюбленный, жаждущий взаимной любви мальчик. Альмавива – характеризуется постоянными сменами настроения. Графиня также изменчива: то весела, то грустна. Наряду с комичностью, вся опера пронизана мягкой лирикой.

Увертюра – передает общее настроение и содержание оперы, хотя тематически совсем с ней не связана.

1 действие 1 картина: комната в замке графа Альмавивы. Первое знакомство с Фигаро и Сюзанной Моцарт дает не в сольных, а в ансамблевых номерах: звучат два дуэта Фигаро и Сюзанны и только затем звучит ария Фигаро «Если захочет...». Ария написана в жанре менуэта, изображая светские манеры графа, над которым насмехается Фигаро. Данной арией композитор дает две характеристики – самого Фигаро и косвенную графа.

Характеристики отрицательных персонажей не так разнообразны, как положительных. Ария Бартоло написана в типичной манере буффонных арий: скороговорка с повторением одного звука. Ария Керубино «Рассказать...» мелодически похожа на Г.П. симфонии соль минор: взволнованный характер, повторность ритмических фигур, похожих на возбужденную речь. В следующем за арией трио Моцарт передает эмоциональное состояние каждого из участников: Алмавива - негодует, Сюзанна - тревожится и Базилио – льстит графу. Заканчивается картина арией Фигаро «Мальчик резвый...» в ритме марша. Ария написана в форме

рондо, где в рефрене звучат фанфарные интонации, а в эпизодах музыка звучит то нежно, то фанфарно.

1 действие 2 картина: в покоях графини. Ария графини – лирическая, грустная с нисходящими секундовыми интонациями – передает душевное состояние героини по поводу измены мужа. Веселье возобновляется после прихода Фигаро, Сюзанны и Керубино. Романс Керубино «Сердце волнует жаркая кровь» - кантиленная мелодия с частой сменой тональностей передают его влюбленность. Затем следует ария Сюзанны, одевающей Керубино в женское платье и несколько ансамблей, после которых начинается большой финал первого действия.

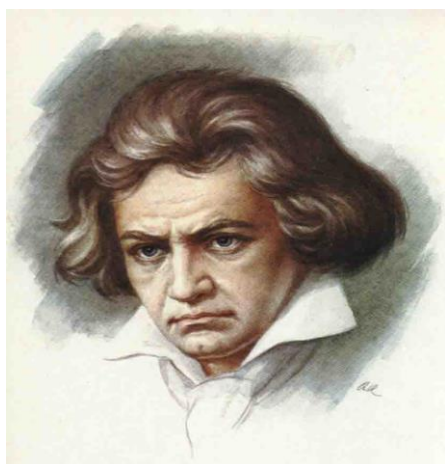
Финал не делится на отдельные номера, соединенные речитативами – это большая сцена сквозного развития, состоящая из восьми контрастных эпизодов, связанных с развитием сюжета.

2 действие 1 картина: несколько номеров-сцен, рисующих различные повороты в сюжете. Центральными в драматургии этого действия являются секстет, который перерастает в сцену с развивающимся действием и «дуэт письма», который делится на два раздела – сначала Сюзанна пишет письмо под диктовку графини, а потом они обе его читают. Так как у них одна цель – Моцарт использует романс с нежной мелодией баркарольного характера.

2 действие 2 картина: начинается арией Барбарини (дочери садовника, потерявшей булавку). До финала арии следуют друг за другом, соединяясь речитативами. Среди них важными являются ария Фигаро «Мужья, откройте очи...», передающая обиду и насмешку скороговоркой и хроматическими ходами в мелодии, и ария Сюзанны, в которой раскрываются ее новые черты – притворяться нежной и мягкой.

Финал отличается от первого действия – он более цельный. В нем разрешаются все недоразумения, и заканчивается опера веселым ансамблем.

В опере есть все, что ищет композитор: знатный граф Альмавива хочет обмануть своего слугу Фигаро и добиться благосклонности его невесты Сюзанны. Однако ловкий Фигаро вместе с Сюзанной сами обманывают графа, ставя его в глупое положение. Выходец из низов, человек без рода – племени, издевающийся над сиятельным графом, побеждающий его в затейной самим графом интриге – дорого сердцу Моцарта.



Людвиг Ван Бетховен

(Декабрь 1770 – 26. 03 1827)

Это художник, стоящий на грани двух эпох. Его творчество опиралось на многовековой опыт и богатейшие национальные традиции, созданные поколениями немецких музыкантов. Но возникшее и сформировавшееся в революционную эпоху, окрыленное великой мечтой о свободе, равенстве и братстве, оно, раскрывая драматизм

борьбы и радость достигнутой победы, обращалось к миллионным массам людей.

«Музыка должна высекать огонь из людских сердец», - говорил сам композитор. Этот прометеевский девиз дает представление о величии задач, которые ставил перед искусством Бетховен. Творчество для него – высшее предназначение; средствами искусства он должен передать миру сжигавшее его самого пламя любви к людям, к свободе. Думы об истории, о судьбах народов, внушенные духом революции, резко изменили тематику бетховенского творчества, насытили ее социальными проблемами, пафосом борьбы и победы.

Жизнь в постоянном преодолении, в трудном продвижении к вершинам искусства, потребовавшая титанического, истинно бетховенского напряжения, была выстрадана им до конца. Только одержимость искусством, убежденность в силе его нравственного воздействия помогли Бетховену преодолеть стену молчания и одиночества, на которые обрекла его глухота. В самые трагические моменты композитор создавал творения, исполненные великой, неизбывной веры в прекрасное, в людей, в свободу.

Родился в декабре 1770 г. в г. Бонне в семье музыкантов. Музыкальные способности проявились рано и рано же он стал работать: в 11 лет замещал органиста в церкви, в 14 лет получил место органиста при княжеском дворе. Фактически он содержит всю семью, но денег не хватает и он дает уроки в богатых домах. Несмотря на нехватку времени, пытается сочинять. Суровое детство повлияло и на его характер – он был замкнутым, сосредоточенным и не очень общительным.

Переломным моментом стала его встреча с Г. Нефе, ставшим его первым настоящим учителем. К этому времени Бетховен был уже известен как исполнитель, поэтому его назначили помощником к своему учителю (органист в церкви). В 1787 г. Бетховен едет в Вену, он хочет учиться у Моцарта, но план не состоялся, так как ему нужно было заботиться о семье после смерти матери. В 1789 г. Бетховен поступает в Боннский университет, чтобы изучать философию. К 1792 году им было уже написано более 300 произведений: симфонии, сонаты, концерты, оперы.

В возрасте 22-х лет он приезжает в Вену. Его желание – брать уроки у Гайдна, однако и здесь занятия не состоялись. Первоначально в Вене Бетховен зарекомендовал себя как пианист и эта слава проложила ему дорогу как композитору. Но к 30-и годам его постигло страшное несчастье – глухота, к которому добавилось несчастье в личной жизни. Композитора постиг глубокий кризис, он уехал в деревню Гейлигенштадт, где хотел покончить с собой. Здесь он написал знаменитое Гейлигенштадтское завещание, в котором раскрывает драму своей души. Но любовь к искусству, осознание своего таланта помогли ему преодолеть отчаяние, и с этого момента начинается новый период его жизни.

Зрелый период. Отличается монументальностью замыслов и формы. Ведущая тема творчества – героическая. Она находит отражение в опере «Фиделио», увертюрах «Эгмонт» и «Кориолан», сонаты «Аппассионата»,

«Крейцера соната» и другие произведения. Важной вехой в истории музыки стала «Героическая» симфония, но, привыкшей к развлечениям аристократической публикой, была принята враждебно.

С 1813 по 1818 гг. в творчестве происходит некоторый спад. Им написано немного произведений: цикл песен «К далекой возлюбленной». Его материальное ухудшилось в этот период – глухота и частые болезни делали его игрушкой в руках ловких слуг и жертвой собственной доброты. В 1822 г. он начал работать над 9 симфонией и одновременно над Торжественной мессой. Премьера симфонии состоялась 7 мая 1824 г. – ее ожидал оглушительный успех. До самого конца Бетховен остался трибуном, борцом за счастье всего человечества.

Фортепианные сонаты Бетховена

Для Бетховена соната для фортепиано была сферой передачи внутренней жизни человека, его переживаний и чувств (в то время, как симфония – сфера общечеловеческих проблем мирового масштаба). Именно в сонате композитор раскрывал свои мысли, касающиеся человеческой души. Обращаясь к этому жанру он всю свою творческую жизнь и именно здесь предоставляется возможным проследить путь его творческих исканий.

Его ранние сонаты, среди которых такие шедевры фортепианной музыки, как Патетическая соната, «Лунная» и др., раскрывают разнообразные творческие решения композитора в области выбора выразительных средств. В данный период преобладает драматическая тематика, вершиной которой является «Аппассионата», а затем на первый план выходит лирико– философское содержание произведений.

Однако резкой грани между ранними, зрелыми и поздними сочинениями нет. Резкие сдвиги характерны не принадлежностью к различным творческим этапам творчества, а изменениями, происходящими в сознании самого композитора. И далее, изменения содержания влекут за собой изменения в форме: от 3-х и 4-х частных циклов на ранних этапах, затем 3-х частность и далее имеют место 2-х частные произведения, характерна свобода композиции, а также лиризация не только медленных частей, но и 1 части цикла. Таким образом, мы можем видеть тенденцию к сжатию формы, что стало закономерным в эпоху романтизма. В поздних сонатах Бетховен предпочитает полифонические приемы развития в разработках, финалах и даже в некоторых медленных частях.

В первых сонатах Бетховен сосредоточен на теме – его мелодическому языку не свойственны мелодические украшения «кружева», характерные для культуры 18 века, его мелодии характерна строгость и простота. Интенсивность и эмоциональность развития произведения ярко проявляется за счет контрастности элементов тем. Такая контрастность внутри темы приводит к «взрыву», динамизирует все сонатное аллегро и, соответственно, раздвигает масштабы произведения.

В работе над циклом в целом композитор стремится преодолеть сюитные принципы построения, подчиняя все части единому замыслу, создавая единство всей композиции.

Значение жанра сонаты в творчестве Бетховена более весомо, чем в творчестве Гайдна и Моцарта, у которых соната не была первостепенным жанром творчества. Композитор значительно расширил возможности инструмента, раздвинул диапазон звучания, обогатил педальную технику, глубже использовал крайние регистры инструмента, совершенствовал фортепианный стиль в целом, пышный расцвет которого приходится на 19 век.

Соната №8 до минор Л. Бетховена «Патетическая»

Страницы своей музыки Бетховен посвящает многим проблемам, но особенно волновала его тема «героя и народа», которая перерастает в проблему человека и человечества. Цель человека – в завоевании для человечества свободы. Но этот путь труден и тернист: борьба с враждебными силами, внутренние конфликты, сомнения, душевные страдания. Все это требует предельного напряжения сил, и случается, что герой гибнет, но его гибель венчает победа. Большой человек – вот главный герой Бетховена, и в этом величие его образов.

Наряду с героикой богатейшее отражение нашла тема природы (6 симфония «Пасторальная», соната №15, соната №21 «Аврора»). Для Бетховена природа - не грозная, непостижимая сила, а источник энергии, от прикосновения с которым человек нравственно очищается, обретает силу.

Бетховен разрабатывал многие жанры, но все-таки основное для него – инструментальная музыка. И наиболее ярко его принципы откристаллизовались в 2-х центральных для него жанрах – сонате и симфонии. Лабораторией творчества же является соната. Если в симфониях – монументальные замыслы, «всечеловеческие» проблемы, то в сонате – внутренняя жизнь человека – мир чувств и переживаний. Над сонатами Бетховен работал всю жизнь, и именно здесь виден его художественный рост. К его ранним сонатам относятся такие совершенные образцы – «Патетическая», «Лунная», соната ре минор с речитативом. Драматизм достигает высшей точки в «Аппассионате». Затем трагедийная линия спадает и проступает лирико-философское начало.

1 часть

темп – быстро, форма – сонатное аллегро, тональность – до минор

Экспозиция

Вступление	Г.П.	св. п.	П.П.	З.П.
Grave	бурный	успокаивает	Вырастает из	Мощная
Важное	драматизм	движение	Г.П., душевная,	кульминация
драматургическое	до минор	Г.П.	лирическая,	
значение:			Взволнованная	

заложен весь
тематизм.
Трагедийность.

ми бемоль
минор

Между экспозицией и разработкой вновь появляется мрачная *тема вступления*

Разработка

Невелика и очень напряженна. Это открытый драматический конфликт: столкновение лирической темы вступления и Г. П. Вместо гневного протеста в Г. П. – страстная мольба. В наиболее важные, поворотные моменты вклинивается тема вступления. Бурные, стремительные пассажи постепенно затихают, уходя в нижний регистр.

Реприза

Повторяются темы экспозиции в основной тональности до минор. *Есть изменения: Г.П.* – расширяется, что подчеркивает ее ведущую роль, *св. п.* – значительно сокращена.

Кода

Вновь тема вступления, но без затакта – ее эмоциональность утрачивается (нет решительного удара). Так Бетховен закончить не может (бесплодной борьбы быть не должно) и появляется Г. П.- как последнее напряжение воли. В музыке еще большая устремленность (по звукам уменьшенного вводного септаккорда, октавные удвоения). Выводы делать преждевременно, надо все осмыслить.

2 часть

темп – *adagio cantabile*, форма – вариационная, тональность – Ля бемоль мажор

Красота музыки – благородная простота, серьезность раздумий. Спокойное ритмическое движение, нет украшений, мелодия разложена по звукам аккордов. Виолончельный регистр, сочные краски, глубина дыхания.

3 часть

темп – *allegro*, тональность – до минор, форма – рондо-соната

Контраст со второй частью – порывистая взволнованность. Нет драматического пафоса первой части, но скорбно-мятежный дух чувствуется и здесь. Беспокойство мысли, множество оттенков. Особенно выделяется средний эпизод – сдержанная энергия – залог будущего мужественного решения.

Кода – динамические контрасты, волевые интонации – утверждается мужество.

Выводы:

1. Бетховен разрабатывал многие жанры, но все-таки основное для него – инструментальная музыка. И наиболее ярко его принципы откристаллизовались в 2-х центральных для него жанрах – сонате и симфонии.
2. Лабораторией творчества является соната. Если в симфониях – монументальные замыслы, «всечеловеческие» проблемы, то в сонате – внутренняя жизнь человека – мир чувств и переживаний.
3. Над сонатами Бетховен работал всю жизнь, и именно здесь виден его художественный рост. К его ранним сонатам относятся такие совершенные образцы – «Патетическая», «Лунная», соната ре минор с речитативом. Драматизм достигает высшей точки в «Аппассионате». Затем трагедийная линия спадает и проступает лирико-философское начало.

Бетховен. Симфония №5 до минор

Идея героической борьбы, завоевания счастья для человека и человечества проводится в этом произведении еще более направленно. Симфония относительно свободно поддается программному толкованию, к тому же его подсказывают собственные слова композитора о знаменитой четырехзвучной теме: «Так судьба стучится в дверь». Тема краткая, выразительная – как эпитафия, с резко стучащим ритмом. Она воспринимается как символ зла, трагически встречающегося в жизни человека, как препятствие, требующее невероятных усилий для преодоления. Тема проходит через все части, изменяясь в связи с развитием действия: в 1-й части – она господствует почти безраздельно, во 2-й – ее «глухое» постукивание тревожно настораживает, в 3-й – звучит с новым ожесточением и только в финале – как воспоминание об отошедших в прошлое драматических событиях.

1 часть

форма – сонатная, тональность – до минор, темп – Allegro con brio

Экспозиция

Г.П.	св. п.	П. П.	З. П.
до минор	Фанфарные	Ми бемоль мажор	На
На лейтмотиве –	обороты,	Закругленная,	лейтмотиве.
взволнованность,	связанные	напевная.	Победно
Стремительность,	с Г.П.	Начинается	tutti
остановка на Д.		решительно, соло	
Фермата – и все еще раз		валторн, затем	
повторяется.		скрипки. В басу –	
Крецендо к ff		основной ритм	

Разработка

Вся на развитии лейтмотива. Напряженность, динамические контрасты. Крещендо к фортиссимо, многократное повторение лейтмотива, которое является началом репризы.

Реприза

Г. П. – так же прерывается фермой на паузе, и звучит скорбный голос – соло гобоя. Тема гобоя лирична, но характер темы изменить не может.

П. П. – в До мажоре – светлая надежда.

З. П. – в До мажоре – героические черты.

Кода

Лейтмотив звучит с новой силой, как яростные угрозы. До победы еще далеко.

2 часть

тональность – Ля бемоль мажор, темп – Andante con moto, форма – двойные вариации

Яркий контраст с первой частью: медленно-задумчивое течение мысли. Основная ритмическая фигура слышна, но звучит глухо.

1-я тема – напевна, глубока, серьезна. Альты и виолончели. «повествование» человека-героя. Пунктирный ритм передает волю к борьбе. В вариациях изменяется в основном фактура, только в 3-й – звучит минорный лад.

2-я тема – размер три восьмых, но звучит марш. Мощное звучание оркестра передает «массовость». Черты сходства с «Марсельезой». Варьируется подобно 1-й теме – звучит громко, могуче.

Общие черты тем – мелодическое сходство, пунктирный ритм, «призывы».

Контраст – тональный, динамический, характер и оркестровка.

Кода – между темами сглаживается контраст, появляется новая мелодия, объединившая характерные черты обеих тем.

3 часть

форма – сложная 3-х частная (АВА), тональность – до минор, темп – allegro

Ее называют «скерцо», но Бетховен такого названия не дает («скерцо» – шутка, а здесь – последний подступ к вершине). Борьба становится острее, драматичнее.

А

две контрастные темы

1-я – стремительно восходящая у виолончелей и контрабасов по звукам тонического трезвучия – остановка на Д – интонация вопроса.

2-я – лейтмотив фортиссимо. Мелодический рисунок изменяется, становится еще более властным и категоричным.

В (трио)

До мажор. Перелом в ходе борьбы – танцевальность, но угловатость. Во всю силу смычка виолончели и контрабаса – народное веселье. Развитие темы

полифоническое – фугато. Образ народа оказывает решительное значение на исход борьбы.

А (реприза)

Тот же вопрос и т. судьбы, но она теряет свою силу, возврат к прошлому невозможен. Исчезает драматизм, дорога к обновлению открыта. Диминуэндо к пианиссимо, светлая оркестровка.

Кода

Вливается в 4-ю часть: постепенное крещендо от пианиссимо к фортиссимо, жесткие диссонансы на фоне основного ритмического мотива в басу звучат все резче и приводят к тонике До мажора, которая знаменует наступление финала.

4 часть

форма – сонатная, темп – Allegro, тональность – До мажор

В образах нет контрастов и противопоставлений. Все темы воплощают высочайший героический подъем. В оркестре введены дополнительные инструменты – флейта пикколо и тромбон с контрфаготом, что дает еще более мощное звучание. Это праздничный триумфальный марш.

Перед репризой появляется лейтмотив – тихо, тревожно, как воспоминание о прошлом, тем самым оттеняя радость настоящего.

Кода – Presto – длительное звучание тоники До мажора утверждает окончательное укрощение всех враждебных сил.

Выводы:

1. Музыкальное мышление, как и музыкальный язык Бетховена, находились под сильным влиянием массового искусства революционной Франции. Эти массовые интонации придавали его произведениям остроту новизны и небывалую радость жизнеутверждения;
2. Из этого же источника рождаются и бетховенские ритмы, которые для композитора основа основ, т.к. несут в себе заряд мужественности, воли, активности;
3. Закономерностью тем Бетховена является их контрастность, которая приводит к своеобразному «взрыву», динамизируя все разделы сонатного аллегро;
4. Огромны завоевания Бетховена в области фортепианного стиля:
 - до предела раздвинул диапазон звучания
 - обогатил педальную технику
 - обогатил динамические и колористические оттенки фортепианной звучности;
5. Среди симфоний и сонат Бетховена лишь некоторые имеют медленные вступления. В отличие от вступлений лондонских симфоний Гайдна, где заложен образный контраст, вступления Бетховена являются зерном, из которого произрастают дальнейшие темы произведения. Эти мотивные

связи не исключают образно-тематических контрастов, на которых основано все драматическое развитие;

6. Бетховенская симфония, обращенная к огромным человеческим массам, нуждалась в монументальных формах. Следуя по пути, проложенному Гайдном и Моцартом, Бетховен создавал в симфонических формах величественные трагедии и драмы;

7. Углубление контрастов и укрупнение симфонии происходило благодаря принципам оперной драматургии, примененным к симфонии;

8. Мир симфоний Бетховена велик: это и героическая тема в ее различной трактовке, и поэзия весны и юности, радость жизни, и тема природы;

9. Долгий, подчас многолетний труд над каждым симфоническим произведением объясняется сознанием ответственности художника, дерзновенностью его замыслов.

Итак, начиная с симфонического творчества Бетховена необходимо говорить о драматургии симфонии. В основе музыкальной драматургии имеют место общие законы драмы: наличие конфликта, раскрывающегося в борьбе противоборствующих сил, а также определенная последовательность этапов развития драматического замысла, к которым относятся экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка. **Особенности замысла, содержания влекут за собой особенности драматургии произведения.**

Рассмотрим драматургию 5-й симфонии Бетховена схематично:

ДРАМАТУРГИЯ 5-й СИМФОНИИ

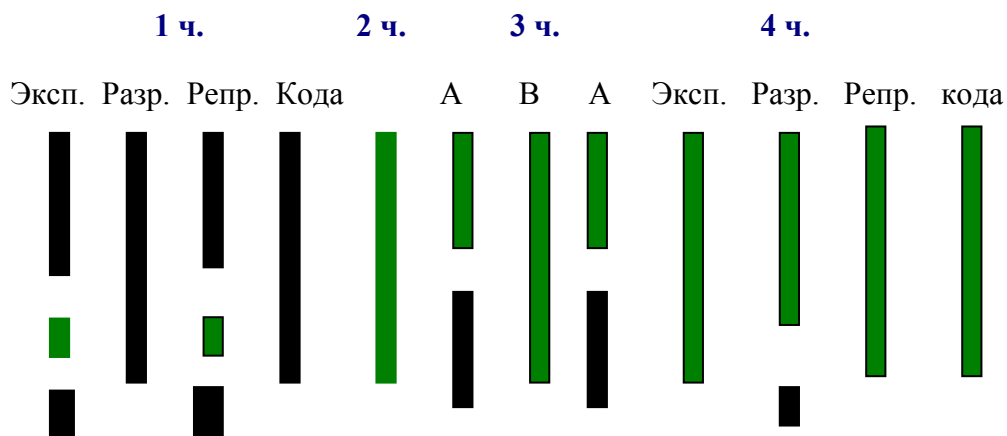
1 ч.	2 ч.	3 ч.	4 ч.
завязка драмы	развитие	кульминация	гимн
победе		развязка	
конфликт			
эпилог			

ОСНОВНОЙ ТОНАЛЬНЫЙ ПЛАН

1 ч. 4 ч.	2 ч.	3 ч.	4 ч.
до минор мажор	до минор – До мажор	до минор	До
«От мрака победе», -	к свету	через борьбу	к

Бетховен

СОПОСТАВЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ СИЛ 5-й СИМФОНИИ



ИНТОНАЦИОННОЕ ЕДИНСТВО 5-й симфонии

В приведенной ниже таблице видны темы, основанные на **ЛМ**

	1 ч		2 ч		3 ч		4 ч				
Эксп-я	Разр-ка	Репр-а	Кода		А	В	А	Эксп-я	Разр-а	Репр-а	кода
Вступл.		Вступл.		1я Т	1я Т		1я Т				
Г. П.		Г. П.		2я Т	2я Т		2я Т				
Св. п.		Св. п.		Вар.							
П. П.		П. П.									
3, П.		3, П.									

Вывод: Как видно из приведенной выше схемы интонационного единства, объединяющее значение имеет ЛМ, т. е. «тема судьбы», которая отражает в своем звучании различные этапы борьбы – от грозной и неумолимой силы до слабого отзвука, воспоминания о прошлом. **Из одной – рождаются контрастные темы.**

Бетховен Увертюра «Эгмонт»

Музыка написана по одноименной трагедии Гете, в которой многое было близким творчеству Бетховена. Его привлекла идея самопожертвования ради счастья всего народа. Тот же девиз героических произведений: «От мрака к свету, через борьбу к победе».

Борьба Нидерландов за независимость против испанцев в 16 веке. Герой и вождь фламандцев Эгмонт брошен в тюрьму и приговорен к смерти. Его возлюбленная Клерхен, девушка из народа, призывает горожан к восстанию.

Отчаявшись спасти Эгмонта, она гибнет. Накануне казни Эгмонт видит сон: перед ним в облике Клерхен сияющее видение свободы. Со словами, обращенными к народу – «За родину сражайтесь!.. За вольность, за свободу», - Эгмонт идет к месту казни. Шествие сопровождается звучанием «Победной симфонии». Единство формы в увертюре сочетается с отдельными разделами, как отдельные акты драмы:

1 – вступление – завязка драмы.

11 – сонатное аллегро – собственно борьба, завершающаяся трагической кульминацией.

111 – кода – торжество победы.

Экспозиция

темп - **Sostenuto ma non troppo**, тональность – **фа минор**

вступление	Г.П.	св.п.	П.П.	З.П.
1-я тема – аккордовая, низкий регистр, торжественно – мрачная (сарабанда). Образ испанцев	Волевая, энергичная ↓ 2 роднит ее с 2-й темой вступл-я Но это не жалоба, а возмущение.	Переход к Ля бемоль мажор	Черты 2-х тем вступления 1-я – победно, аккордовая, струн.	Мужестве н-ная, решительн ая
2-я тема – гобой + дерев. + струнные 2 – жалоба, образ Нидерландов фа минор	Виолончели + струнные. p < ff фа минор		2-я – дер. дух., родство со 2-й темой вступл-я Ля бемоль мажор	

Разработка

Очень небольшая по размерам. «Борьба», сопоставление тем продолжается и обостряется. На «просьбы» следует «жестокий» ответ – отрывистые и резкие аккорды.

Реприза

Борьба разгорается с еще большей силой: тема испанцев – яростно, тема народа – умоляюще. Поединок резко обрывается и звучат тихо и печально несколько аккордов (жестокая последняя схватка народа с врагом и гибель Эгмонта).

Кода

Тональность – **Фа мажор**

Торжественный, ликующий характер. Начало напоминает гул приближающейся толпы, который вырастает в грандиозное массовое шествие.

Выводы:

1. Бетховен положил начало новому виду музыкального творчества – одночастной программной симфонической пьесе. Это произошло вследствие того, что композитор содержание драматического произведения обобщает и концентрирует именно в увертюре. В результате она перестает быть вступлением, и сама превращается в самостоятельный музыкальный организм.
2. Единство формы в «Эгмонте» сочетается с отдельными разделами, как отдельные акты драмы.
3. Источник драматического развития увертюры, ее тематическая основа – два контрастных музыкальных образа, изложенных во вступлении.
4. Значительность образов и совершенство формы поднимают увертюру «Эгмонт» на уровень симфоний, от которых она отличается лишь новизной жанра.

ДРАМАТУРГИЯ УВЕРТЮРЫ «ЭГМОНТ»

Вступление

Сонатное аллегро

Кода

Экспозиция Разработка Реприза

Завязка драмы
Гимн победе

Развитие борьбы, приводящее к кульминации

Развязка драмы



фа минор

фа минор

Фа мажор

«От

мрака

к свету

через

борьбу

к победе»

Вывод:

Чрезвычайно усиливается значение увертюры в творчестве Бетховена и даже перевес ее, как симфонической части, над остальной музыкально-драматической композицией. Идеино-философское, эмоционально-психологическое содержание драматического произведения Бетховен обобщает и концентрирует именно в увертюре, поэтому она перестает быть вступлением к последующему, драматический центр как бы перемещается, и увертюра сама превращается в «драму идей», в самостоятельный и независимый музыкальный организм, подчиняющийся своим внутренним законам развития. Закономерен и последующий процесс, когда увертюра

естественно отделилась от целого и стала существовать в качестве нового жанра оркестровой музыки. Так Бетховен положил начало новому виду музыкального творчества – одночастной программной симфонической пьесе.

Вывод: Как видно из приведенной выше схемы интонационного единства, объединяющее значение имеет ЛМ, т. е. «тема судьбы», которая отражает в своем звучании различные этапы борьбы – от грозной и неумолимой силы до слабого отзвука, воспоминания о прошлом. *Из одной – рождаются контрастные темы.*



5. Франц Шуберт (1797 - 1828)

Продолжительность творческой жизни – 17 лет. Сочинял произведения во всех областях музыкального искусства, однако лучшими сторонами его гения являются – песня, фортепианная миниатюра, камерный ансамбль. Именно в этих жанрах – наибольшее новаторство, смелость.

Шуберт – родоначальник *лирической инструментальной миниатюры и романтической симфонии (лирико-драматической и эпической)*. Он в корне *изменяет образное содержание в фортепианных сонатах и струнных квартетах.*

Музыкальный язык композитора впитал в себя специфический венский музыкальный колорит, его отличают лирическая простота и легкость, доходчивость и изящество, темперамент уличной жизни, юмор и непринужденность. Стихия песенности пропитала все сферы его творчества и инструментального тоже (например, в квартет ре-минор введена песня «Смерть и девушка»). Музыковед Асафьев назвал его «соловей и лебедь песенности», т. к. творческая сущность Шуберта – в песне. Именно шубертовская песня является своеобразной границей, отделяющей музыку романтизма от музыки классицизма. Песня у Шуберта – как fuga у Баха и соната у Бетховена. Бетховен обобщил героические идеи своей эпохи, Шуберт же был певцом «простых естественных помыслов и глубокой человечности».

Лиризм составляет самую суть творческой природы Шуберта. Темы любви, скитальничества, странничества, одиночества, природы (природа не фон, а излучение человеческих эмоций).

Эволюция творчества – юношеская доверчивость, идиллическое восприятие жизни отступают перед потребностью зрелого художника отразить подлинные противоречия окружающего мира. Именно поэтому к концу творческого пути усиливается драматизм, трагичность, психологизм. Так возникли контрасты мрака и света, переходы от отчаяния к надежде, от

тоски к веселью. Но все же мотивы скорби и отчаяния в последних песнях не могут затмить огромной силы жизнеутверждения, той высшей гармонии, которую несет в себе музыка Шуберта.

Песенное творчество

На протяжении творческой жизни Шубертом создано более 600 песен. В поэтических текстах он искал отзвуки мыслей, чувств, переполнявших его самого. Особенно обращал внимание на музыкальность стиха. В историю вокальной лирики Шуберт вошел с песнями на стихи Гете, а закончил творческий путь песнями на стихи Гейне. Композитор обращался к очень разным поэтам. Для него были одинаково интересны как известные мастера, так и скромные авторы из числа друзей. Основная часть песен посвящена любви. Однако есть среди них пейзажные и жанровые зарисовки (например, песня «Форель»), романтические легенды (баллада «Лесной царь» на стихи Гете) и скорбные монологи (таковы почти все песни на стихи немецкого поэта Гейне). Так как Шуберт относится к первым романтикам, то в его сочинениях нет такого сгущенного психологизма, как у поздних романтиков. Он композитор – лирик.

Ведущее место в песнях принадлежит мелодии, где происходит синтез поэзии и музыки: слово «поет», а мелодия «говорит». Шуберт не стремится следовать за каждым словом, не ищет полного совпадения, но отражает все нюансы текста.

Фортипианная партия – это элемент, без которого невозможно единого целого. Она является мощным средством выразительности. Именно оно передает невыразимые словами оттенки чувств, скрытые, порой еще не осознанные героем ощущения, раскрывает внутренний смысл слов и обогащает вокальную мелодию.

Форма в песнях зависит от движения музыкально-поэтического образа. Часто использует куплетную, но обычно вносит изменения, «оживляя» ее. Есть у Шуберта и песни-монологи, песни-сцены, где используется сквозная форма. Но даже в сложных формах – симметричность и завершенность.

Найденные Шубертом новые принципы легли в основу дальнейшего развития вокальной лирики Шумана, Брамса, повлияли на инструментальную музыку Шопена.

Гармония – с песен Шуберта ведет начало романтическая гармония.

Герой Шуберта – обычный человек, каких множество. Чтобы раскрыть душевный мир простого человека, требовались иные формы и средства: поэтому композитор опирается на формы народно-бытового искусства.

«Лесной царь» ст. Гете

По жанру – баллада. (Баллада – одна из форм народнопоэтического творчества, корни которой уходят в средневековье. Отличительная черта – сюжетность: исторические события, старинные предания. Развитие действия часто происходит на мрачно-фантастическом фоне, в необычных условиях. В немецкой поэзии новой жизнью баллада обязана Гете, Шиллеру, Гейне).

Фантастичность картины «Лесного царя» Шуберт превращает в реальные образы, тем самым, делая драматизм происходящего более острым.

Форма – сквозная. Музыкальное строение подчиняется развертыванию сюжета. Симметричность. Стройность композиции придает вступление и обрамление словами рассказчика-повествователя.

Фортепианная партия – объединяет изобразительные и выразительные приемы. Непрерывное ритмическое биение объединяет все части целого.

В балладе 3 действующие лица: отец, сын и лесной царь. Каждый из них имеет свою индивидуальную характеристику, а вокальная партия дана в виде прямой речи. Интонации реальных персонажей (отца и сына) близки между собой, но индивидуальны. Для них характерна речитативность. Им противопоставляется лесной царь: мелодия его партии плавная, с закругленными каденциями. *Кульминация произведения* – угрозы лесного царя.

Вокальные циклы

Стремление романтиков к самовысказыванию, автобиографичности порождает в литературе стихотворные циклы и лирические повести, имеющие характер дневниковых записей. В музыке возникают песенные циклы, их расцвет связан с творчеством Шуберта и Шумана. Их предшественником является Бетховен, создавший цикл песен «К далекой возлюбленной».

Шуберт создал три вокальных цикла. Два из них – «Прекрасная мельничиха» (1823 г.) и «Зимний путь» (1827 г.) – написаны на стихи немецкого поэта-романтика Мюллера и представляют собой повествование с единой сюжетной линией. Сюжеты обоих циклов традиционны для романтизма.

«Прекрасная мельничиха» - новая страница в истории вокальных жанров. Действующее лицо – странник, который ищет счастья, но его окружает постоянное непонимание, которое несет ему горе и одиночество. История безответной любви молодого человека к дочери мельника. Жизнь человека показана параллельно с жизнью природы. Весь цикл имеет стройную композицию:

вступление – «В путь»: мысли и чувства мельника, вступающего на жизненную дорогу.

1. Повествование самого юноши (9 песен) – дни светлых надежд. Показательны песни: «Куда?», «Моя», «Любопытство». Характерная черта – сопоставление мажора – минора.
2. В душе нарастает боль и горечь – соперник. Драматургическим стержнем раздела являются песни: «Ревность и гордость», «Любимый цвет», «Мельник и ручей».

Завершение – «Колыбельная ручья» - настроения, с которыми он заканчивает жизненный путь: печаль и меланхолия. «Ручеек» - его журчание, то веселое, то тревожное, отражает психологическое состояние самого героя.

Интонационный строй близок к бытовым австрийским песням. В цикле мало речитативности и много песенности. Форма в основном куплетная, простая 2-х или 3-х частная.

«Зимний путь» - всеми покинутый одинокий скиталец, который отчаялся найти сочувствие и понимание. Все в прошлом, впереди – путь к могиле. В этом цикле, строго говоря, нет развитой сюжетной линии: герой переходит с места на место, и песни воспроизводят картины его странствий, а через них – внутреннее состояние. Почти все песни драматичны по характеру и оригинальны по форме и мелодическому рисунку. Вокальная партия тяготеет к речитативу, а партия фортепиано вносит лаконичные и яркие штрихи в картину мира, в котором странствует герой. В этом мире каждая мелочь (липа, флюгер, почтальон или шарманщик) напоминает ему об одиночестве и неприкаянности. По сравнению с циклом «Прекрасная мельничиха» фортепианная партия усложнена резкими диссонансами и переходами в далекие тональности. Формы тоже усложняются: они насыщены сквозным развитием. Весь цикл делится на два раздела:

1. 12 песен, наиболее яркие: «Спокойно спи», «Липа», «Весенний сон».
2. 12 песен. Трагизм нарастает. Тема одиночества сменяется темой смерти: «Ворон», «Путевой столб», «Шарманщик». В последней песне образ шарманщика символичен – это судьба артиста.

Сборник песен Шуберта – **«Лебединая песня»** (на стихи разных поэтов) – был составлен после смерти композитора издателем нот и вышел в 1828 г. В нем 7 песен. Особую популярность имеют: «Приют», «Вечерняя серенада», «Двойник». В этом цикле декламация преобладает над лирической распевностью.

Шубертом были найдены новые гармонические краски – басса остинато, вторая пониженная ступень («неаполитанская»).

Песенный дар наложил отпечаток на все области его творчества, в том числе и на фортепианную музыку. Песни Шуберта оказали влияние на вокальную и фортепианную музыку 19 в.: характерные образы в циклах Шумана («Крейслериана»), Шопен – Прелюдии и т. д.

Огромной заслугой композитора является то, что он поднял бытовую австро-немецкую песню на уровень большого искусства, придав этому жанру необычайное художественное значение, т. е. сделал песню равноправной с важнейшими жанрами музыкальной культуры.

Фортепианное творчество

Значительную часть наследия композитора составляют небольшие музыкальные пьесы, или *миниатюры*. Подобно песням, его фортепианные произведения были близки бытовой музыке и также просты и понятны слушателям разных слоев общества. Пример подобных произведений – *лендлеры*, написанные для музицирования во время «шубертиад». Музыка на первый взгляд кажется наивной, однако, внимательно слушая, можно почувствовать, как она изысканна и изящна. В последние годы жизни излюбленными жанрами стали экспромты и «музыкальные моменты».

Каждая пьеса передает определенное душевное состояние. Долгое время венская публика, а особенно издатели, настороженно относились к таким новым и необычным своей простотой произведениям. Но Шуберт и не думал подчиняться модным вкусам. Он продолжал писать свои выразительные пьесы, которые получили признание в широком кругу слушателей.

Если сравнить фортепианные пьесы Шуберта с его песнями, то можно обнаружить много общих черт:

- мелодическая выразительность;
- изящество;
- красочное сопоставление мажора и минора.

Фортепианные пьесы, как и песни, просты по своему строению. В большинстве случаев они имеют 3-х частную форму. В этом сказалось влияние бытовой танцевальной музыки.

Композитор обращался и к жанру сонаты (15 законченных). В них много великолепных песенных тем, гармонических и тембровых находок. Неожиданные вспышки драматизма чередуются в них с моментами сосредоточенного созерцания. Все они отличаются вдохновенными лирическими эпизодами.

«Неоконченная» симфония

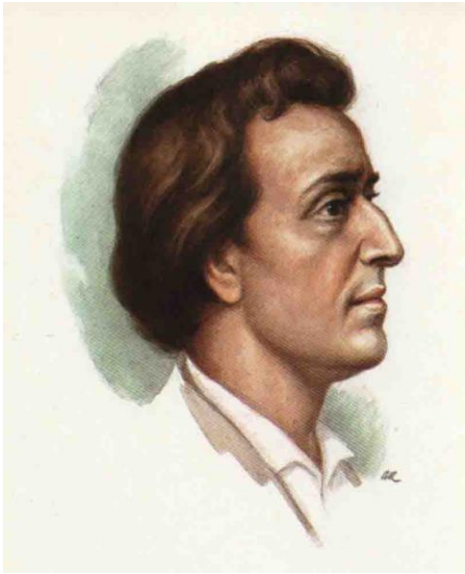
Шуберту принадлежит первенство в создании новых типов романтической симфонии – лирико-драматической («Неоконченная») и лирико-эпическая (До мажор).

В этой области музыки Шуберт остался верен принципам, которые сложились в музыке в конце 18 в. Большинство произведений представляют собой классические 3-х или 4-х частные циклы. Новизна – в тематизме – в лирическом содержании, в автобиографичности – свое отношение к действительности. Несмотря на то, что симфонии Шуберта, написанные на самом раннем этапе развития романтической музыки, были мало кому известны как при жизни, так и после смерти композитора, их значение огромно. «Неоконченная» и симфония До мажор – наиболее типичное и совершенное выражение романтического симфонизма.

В «Неоконченной» затрагиваются темы, характерные для того времени: человек и судьба, любовь и смерть, идеал и действительность. Имеет всего две части. В ней нет внутреннего контраста. Обе части лиричны, хотя в первой – лирика трагична, а во второй – созерцательная, мечтательная.

В романтической музыке свобода лирических высказываний сочетается с поэтической программой, поэтому у романтиков типичным явлением становится изменение строения цикла: то сжатие, то расширение.

В 1820 г. была поставлена опера «Волшебная арфа», но пресса назвала ее бессмысленной и скучной. Опера сошла со сцены, только ее прелестная увертюра, которую он позже использовал в качестве увертюры к пьесе «Розамунда» исполняется и поныне.



6. Фридерик Шопен (1810 – 1849)

Борьба польского народа за независимость проявила обостренный интерес к народному искусству.

Освободительная борьба подавлялась, но духовная деятельность не могла быть подавлена – культурное самоутверждение было целенаправленным и подчеркнуто патриотичным.

Творчество Шопена, первого польского композитора мирового значения, было подготовлено деятельностью множества предшественников: Михаил Огиньский, Иосиф Эльснер, М. Шимановская и др.

С 30-х годов на «периферии» Центральной Европы возникают крупные художественные школы: русская, польская, чешская, венгерская, норвежская, и др. Они безмерно обогатили музыкальную культуру Европы. Родоначальниками этого движения были Шопен, Лист и Глинка, выступившие на музыкальную арену в одно и то же время.

Музыка Шопена сразу получила всеобщее признание. Новая лирическая тема его искусства, свойственное ей то романтически-мечтательное, то взрывчато-драматическое преломление, новаторство в области жанров и форм – все это перекликалось с исканиями композиторов-романтиков.

Источником творческого развития композитора служили польские народные песни и танцы, итальянская опера, музыка Баха и Моцарта. Ранние произведения – мазурки, полонезы, ноктюрны, два концерта для фортепиано с оркестром – наполнены ощущением счастья и любви. Уже в них проявился необыкновенный мелодический дар Шопена, соединенный с классическим чувством музыкальной формы и глубоким лиризмом.

Родился в усадьбе Желязова Воля (недалеко от Варшавы), где его отец был управляющим. К 15 годам Шопен стал известным в Варшаве пианистом, часто выступал. В 19 лет окончил варшавскую Высшую музыкальную школу.

Осенью 1830 г. Шопен уехал за границу – посетить культурные центры, выступить с концертами, познакомиться с творчеством выдающихся музыкантов, представить европейской публике свои произведения. Вскоре после его отъезда началось польское восстание, которое было подавлено. Под впечатлением этого трагического события он написал знаменитый «Революционный» этюд. В этом произведении слились боль, гнев и скорбь. Оно стало первым драматическим сочинением Шопена, посвященным судьбе Родины (31 г.). Композитор решил остаться во Франции. В 31 г. он приехал в Париж. Мировую славу Шопену принесли произведения, написанные именно в «парижский» период. Лиризм, мелодическое богатство и изящество ранних произведений дополнились глубоким драматизмом, иногда даже трагизмом. Наряду с лирическими появились мужественные, страстные, волевые черты.

Польская тема – теплые воспоминания о Родине, соединенные с горечью разлуки, - стала ведущей в творчестве композитора.

Шопен писал только для фортепиано, но творчество огромно, сам был первым исполнителем своих произведений.

Многие произведения композитор создал в ритме польских народных и городских танцев:

- **мазурки** – это маленькие музыкальные поэмы, грустные, драматические и лирические;
- **полонезы** – звучат величественно, воскрешая славные времена рыцарской Польши;
- **вальсы** – напоминают о счастливых днях на родине;
- **баллады** – драматичны и трагичны по содержанию;
- **прелюдии** – энциклопедия творчества, 24 краткие пьесы и каждая из которых – законченная картина;
- **ноктюрн** – приобрел классически совершенную форму;
- **этюды** – превратил в виртуозный и глубокий по содержанию жанр.

Шопен обращался и к классическим формам. Одно из высших достижений композитора – соната «си бемоль» минор с Траурным маршем (39 г.) Обычно в этом сочинении видят горькие раздумья о судьбе Польши, но содержание сонаты на много глубже: это не только отклик на историческое событие, а глубоко драматичные и философские размышления о жизни и смерти. К тому времени Шопен был уже неизлечимо болен и понимал, что ему суждено умереть на чужбине. 1 и 2 части сонаты – образы жизни с ее противоречиями. Здесь и мрачные предчувствия, и мужественные интонации борьбы. 3 часть – Траурный марш – размышления о смерти. Музыка трагична и величественна, а в середине появляется лирическая мелодия необыкновенной красоты. Она вносит в сонату возвышенное духовное начало. 4 часть – короткий финал без ярко выраженных тем и мелодий. «Ветер над могилами» - так назвал ее русский пианист и композитор А. Г. Рубинштейн. Умер от туберкулеза. Его тело похоронено в Париже на кладбище Пер-Лашез, а сердце – в Польше.

Выводы:

1. Творчество Шопена самобытно – т.к. опирается на национальные польские истоки.
2. Характерная черта – сила воздействия. Его музыка насыщена нервным артистизмом, духовной утонченностью. Музыка Шопена – это тонко отшлифованная красота.
3. Главная тема творчества – Родина – недостижимая романтическая мечта, поэтому образ Родины идеализирован.
4. Мелодическое богатство музыкального языка. Вокальное происхождение мелодии, орнаментальность.

5. Ритмическое богатство.
6. Красота гармонического языка.
7. Шопен – крупнейший новатор, создатель оригинальных музыкальных жанров и форм. Лирическая инструментальная миниатюра приобретает новые черты:
 - прелюдия утверждается самостоятельной пьесой;
 - жанр этюда – не только техническая пьеса, но художественное произведение;
 - создатель нового жанра – инструментальной баллады;
 - скерцо становится самостоятельным произведением.

В творчестве Шопена нет преувеличенности чувств, ложного пафоса. В нем классическая ясность языка, продуманность формы, лаконичность выражения.

Музыкальная культура Италии

После Французской революции 1789 г. последовал длительный период освободительных войн, результатом которых было уничтожение феодализма во многих странах. Освободительное движение, борьба за независимость возбуждали повышенный интерес к национальной культуре и искусству.

В музыке процесс формирования новой национальной школы проходил несколько медленнее по сравнению с литературой. Господствующее положение в музыкальной жизни страны занимала опера. За два века существования итальянского музыкального театра, в нем накопились богатейшие традиции. «Бедной поработанной Италии запрещается говорить и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца...», - писал об итальянской опере Гейне.

С другой стороны, именно на музыкальном театре сказалась общественная отсталость Италии. Феодальная раздробленность, жестокие цензурные ограничения, а также отношение к музыкальному театру как к искусству развлекательному, мешали поискам нового, особенно в старинном жанре *seria*. Требования публики к внешней виртуозности, деспотичность певцов, частное владение театрами – затрудняло борьбу с рутинной. Опера *seria* в 18 в. находилась в глубоком кризисе. Что же касается оперы-*buffa* – то здесь имелись значительные художественные достижения. И все же господствующее положение в музыкальной жизни страны занимала опера, которая издавна сложилась как массово – демократический вид искусства. За два века существования в ней были накоплены богатейшие традиции, и в то же время жестокая цензура мешала поискам нового. Однако революционная атмосфера (Французская революция) оживила все искусство. Сначала расцвет инструментальной музыки благодаря **Н. Паганини**. Но главное – в появлении новой оперной школы, отразившей идеи освободительной борьбы.

Создателем новой национальной оперной школы был **Дж. Россини**. Свое наивысшее выражение она получила в творчестве Верди. Благодаря

этим двум композиторам, итальянская художественная культура 19 века возвысилась до уровня общеевропейского искусства.

В эпоху бурных социальных и военных потрясений, породившую «мировую скорбь» и мрачную фантастику романтиков, искрящиеся, солнечные тона Россини несли с собой веру в вечные идеалы юности. Непревзойденный мелодист, он рассыпал напевы, которые покоряли слушателей всех стран мира. Ни один из итальянских композиторов ни до, ни после Россини не создавал музыку подобной красоты, изящества и блеска. Благодаря ему итальянская музыка после периода упадка вновь обрела свое былое величие и заняла подобающее место в мировой художественной культуре.

7. Николо Паганини (1782 – 1840)

Ни один скрипач в мире не обладал такой популярностью, как Паганини. Для современников он был явлением необычайным, поэтому одни считали его гением, а другие приписывали ему демонические черты. Его виртуозная игра кажется фантастической, а его творчество непостижимым.



После опубликования 24 каприсов для скрипки соло никто из современников – скрипачей не верил, что их можно играть.

Его исполнение содержит все, что свойственно романтизму: контрасты возвышенного и низменного, борьба страстей, программность и непостижимая виртуозность.

Родился 27 октября 1782 года в Генуе. Впервые выступил в своем городе в возрасте 11 лет, а в 15 лет совершил свое первое концертное турне. Сразу же завоевал известность как удивительный виртуоз. В 1801 г. переезжает в другой город и ведет самостоятельную жизнь. По словам некоторых его современников можно судить о том, что к 1810 г. выработались все характерные для Паганини приемы игры и виртуозные эффекты, которыми он так удивлял публику.

Весной 1813 г. он переезжает в Милан, где сближается со знаменитыми поэтами, музыкантами, среди которых и писатель Стендаль. Паганини много ездит с концертами по стране, одновременно сочиняет музыку. В 1816 г. в Венеции создает свое знаменитое произведение «Карнавал» - образец виртуозности и вариационной техники. В 1818 г. сближается с Россини, пишет ряд фантазий на арии из его опер. В 1819 г. знакомится с художником Энгром, который оставил карандашный портрет скрипача. Начало 20-х гг. – это годы болезни и депрессии. Паганини не концертирует и живет практически в одиночестве. Только весной 1824 г. он возобновляет концертную деятельность. В 1828 г. уезжает из Италии.

В период с 1828 по 1834 гг. дал сотни концертов в городах Европы, многие из которых можно назвать триумфальными. 11 апреля 1830 г. в

Германии на одном из концертов его услышал Шуман и был потрясен его игрой. В 1831 г. он едет в Париж, французские романтики от него в восторге. Вокруг его личности всегда много разговоров, в большинстве своем вымышленных историй. Его обвиняют в жадности, однако известен факт, что Паганини дал Берлиозу 20 тысяч франков (по тем временам огромные деньги), когда композитор очень нуждался в средствах.

До 1834 г. Паганини ведет жизнь полную концертных поездок, но затем покупает себе поместье возле Пармы и переезжает туда. В 1835 г. принимает приглашение пармской принцессы занять пост директора и дирижера придворного театра и оркестра. Занимает эту должность в течение 2-х лет и за этот короткий срок значительно усовершенствовал мастерство исполнения оркестрантов. В 1837 г. дал в Турине последние концерты, после чего едет на юг Франции, чтобы поправить свое здоровье. Однако надежды не оправдались и в 1839 г. он возвращается сначала в Геную, а затем едет в Ниццу, где он и умер 27 мая.

Выводы:

1. Новатор в области исполнения: исполнение флажолетов, пиццикато, двойные ноты;
2. Расширил возможности инструмента;
3. Основатель нового течения в романтическом искусстве, его творчество оказало влияние на последующих композиторов, в том числе и пианистов.



8. Джоаккино Россини (1792 – 1868)

Пушкин сравнивал музыку Россини с золотистыми брызгами шампанского. Вплоть до наших дней искусство Россини остается “синонимом” веселья, шаловливости, непринужденного остроумия в музыке. В эпоху бурных социальных и военных потрясений, породившую “мировую скорбь” и мрачную фантастику романтиков, искрящиеся, солнечные тона музыки Россини несли с собой веру в вечные идеалы юности.

Непревзойденный мелодист, он рассыпал напевы, которые покоряли слушателей всех стран мира. Ни один из итальянских композиторов ни до ни после Россини не создавал музыку подобной красоты, изящества и блеска. В его музыке воплотился дух народно-освободительной борьбы, ожививший старые традиции.

Завершая целую эпоху в развитии национальной оперы, Россини одновременно положил начало новому расцвету музыкального театра Италии. Благодаря ему итальянская музыка после периода упадка вновь

обрела свое былое величие и заняла подобающее место в мировой художественной культуре.

До 1822 года Россини безвыездно жил в Италии. Это так называемый “итальянский период” – сочинил 33 оперы, венцом которых является “Севильский цирюльник”. Эта опера венчает столетие итальянской оперы-buffa, но она не указывает путей новой современной драматургии.

Россини не порывал с установившимися традициями, но во многом обновил их. Он подчеркивает наиболее прогрессивные стороны итальянской этики: великолепную культуру *bel canto*, неисчерпаемое мелодическое богатство, народно-жанровую основу, дух жизнерадостности. Именно эти черты получили классическое завершение в “Севильском цирюльнике”.

В 1822 г. Уезжает в Вену – овладевает оперным стилем, присущим австро-немецкому искусству. В 1824 г. – Париж – изучает французские художественные традиции. (За 6 лет в этот период пишет только 5 опер). В 1829 г. – “Вильгельм Телль”, написанный для французской сцены. Это первая народно-патриотическая опера новой эпохи, воплотившая стремление итальянского народа к свободе. Это вершина и конец творческой эволюции композитора. (пишет духовные и фортепианные сочинения, но опер больше не писал).

“Вильгельм Телль” – открывает историю героико-романтической оперы 19 века.

В операх Россини нет злоупотребления орнаментальностью, она обобщала интонации итальянской бытовой речи. Основа стиля композитора – бытовые песенные, танцевальные обороты и ритмы. Роль оркестра – в “скреплении” частей.

Но главное – музыка органически связана с содержанием.

“Севильский цирюльник”

Написан в неправдоподобно короткий срок – примерно за 20 дней. Создан по одноименной комедии французского драматурга Бомарше. Пьеса появилась незадолго до Французской революции, в 1755 г., и в ней автор немало внимания уделил конфликту между дворянством и третьим сословием. Третьим сословием в 15-18 вв. Называли население Франции, которое облагалось налогом, - крестьян, ремесленников, купцов. Однако композитора привлекла вовсе не острота социального содержания, а стремительно развивающаяся интрига и остроумие текста. В соответствии с традициями итальянской комической оперы, либреттист и композитор максимально демократизировали сюжет, развили и усилили все его комические моменты. Это чисто итальянская комедия – одна из тех, про которые Стендаль говорил, что надо закрывать глаза на все нелепости и “только умирать от смеха и удовольствия”. Персонажи французской комедии приближены к действующим лицам итальянского народного театра. Показ определенных типов в комическом преломлении напоминает драматургию “комедии масок”. Каждый персонаж написан в рамках определенного амплуа: лирическая героиня (Розина), герой-любовник (граф Альмавива),

одураченный толстяк (опекун Розины Бартоло, мечтающий жениться на своей воспитаннице), “профессиональный злодей” (дон Базилио, помогающий Бартоло). Но у Россини получились не маски, а живые характеры: герои способны искренне радоваться, печалиться, быть смешными и в то же время бесконечно обаятельными. Особенно интересен образ главного персонажа – цирюльника Фигаро. Именно он обводит вокруг пальца Бартоло и помогает влюбленным соединиться. Фигаро постоянно в движении. Чтобы показать неиссякаемую энергию героя, автор делает его партию очень динамичной, технически сложной – виртуозной. Обычно подобные номера сочинялись для тенора, но Россини писал и для низких голосов – баритона и баса. От артиста, исполняющего такую партию, требуется не только вокальное мастерство, но и безупречная дикция, т. к. многое в музыке основано на речевой скороговорке. В плане сложности партии Фигаро (баритон) не уступает партия дона Базилио (бас). Партия главной героини – Розины тоже создана для низкого голоса очень редкого тембра – колоратурного меццо-сопрано. Как никто из его предшественников Россини умел создать характерный образ при помощи чисто вокальных, т. е. мелодических приемов. Эта особенность определяет и новую оркестровую манеру: наряду с аккомпанирующей оркестровой партией, приближенной к гитарному исполнению, композитор создает оркестровые эпизоды, в которых показывает себя мастером сценических характеристик: изобразительные эффекты, психологические штрихи и т. д.

Творчество Россини развивалось в русле двух ведущих направлений итальянского музыкального театра: комически-бытового и героического. Не нарушая этой жанровой определенности, Россини с выдающимся мастерством и талантом подчеркивал наиболее прогрессивные стороны итальянской оперной эстетики: великолепную культуру *бель канто*, неисчерпаемое мелодическое богатство, народно-жанровую основу и, наконец, дух жизнерадостности, столь характерный для народной музыки Италии. Именно эти черты получили классически завершенное выражение в знаменитом “Севильском цирюльнике”.

Выводы:

Положительные стороны:

- в творчестве Россини совершался процесс обновления обоих исконно итальянских оперных жанров.

В *buffa*: он внес – реализм музыкальных образов

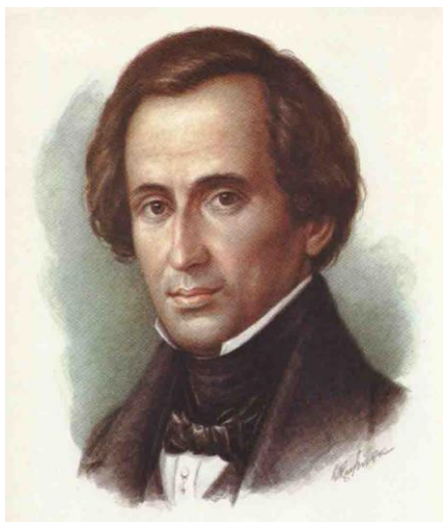
- стремительность и динамичность музыкально-комедийного развития

В *seria*: оживил застывшие схемы – героикой национальной борьбы

- страстностью и патриотическим воодушевлением

Негативные стороны:

- схематизм трафаретных оперных сюжетов и либретто, который влияет на драматургию;
- злоупотребление «виртуозничеством», которое приводит к нарушению единства музыки и драмы, искажению драматического смысла
- блеск исполнительства, красота итальянских мелодий, техника вокального письма, как и деятельность прославленных итальянских певцов, являются тормозом для развития национальной оперы других стран.



9. Феликс Мендельсон (1809 – 1847)

Творчество Мендельсона – одно из наиболее значительных явлений в немецкой культуре 19 века. Культурная жизнь Германии в 30 – 40-х гг. характеризовалась значительным оживлением демократических сил. В борьбе против узости бюргерского круга интересов, против упадка идейной роли искусства передовые художники того времени избирали различные пути. Мендельсон видел свое назначение в возрождении высоких идеалов музыкальной классики. Вся его многогранная деятельность композитора, дирижера, пианиста, организатора, педагога была проникнута просветительскими идеями. В демократическом искусстве Бетховена, Генделя, Баха, Глюка он видел высшее достижение духовной культуры и с неисчерпаемой энергией боролся за то, чтобы утвердить их принципы в современной музыкальной жизни Германии.

Искусство Мендельсона, его темы, образы и жанры были тесно связаны с современной немецкой культурой. В произведениях Мендельсона отразились образы национального поэтического фольклора, новейшей отечественной поэзии и литературы.

Приверженность композитора к классицистским традициям навлекла на него со стороны композиторской молодежи упреки в консерватизме. А между тем, Мендельсон не подражал классикам, он старался возродить их передовые принципы. Лирик по преимуществу, Мендельсон создал в своих произведениях типично романтические образы. Здесь и «музыкальные моменты», отражающие состояние внутреннего мира художника, и тонкие, одухотворенные картины природы и быта. При этом в музыке Мендельсона нет никаких следов мистики, туманности, в его искусстве все трезво, ясно, жизненно. Классицистский строй мышления соединяется в его творчестве с романтическими чертами. Его гармонический язык и инструментовку характеризует повышенный интерес к красочности. Мендельсону особенно близки типичные для немецких романтиков камерные жанры и красочность звучания.

Композитор больше тяготеет к отображению светлых сторон жизни. Его музыка элегична, чувствительна, беззаботна. В ней нет страстной героики, философских и психологических глубин. При всей серьезности, благородстве, демократичности своей музыки, Мендельсон все же не достиг творческой глубины и мощи, свойственной его великим предшественникам.

Родился в семье крупного банкира. Дом – аристократический салон, который был открыт для деятелей науки, литературы и искусства: Гейне, Гегель, Гофман, Вебер.

В девятилетнем возрасте состоялся первый концерт, на котором Мендельсон выступил как пианист и композитор. У него есть возможность воплощать, корректировать написанное (как у Гайдна). До семнадцатилетнего возраста он находился под влиянием Моцарта, Вебера и др. В конце 20 – начале 30-х гг. создает ряд замечательных произведений: увертюры, квартеты, фортепианные пьесы, симфонию. К 21 году – он многосторонне и блестяще образованный человек и зрелый музыкант.

Мендельсон – один из самых блестящих виртуозов своего времени. Выступал как пианист и органист не только в Германии, но и за рубежом: в Англии, Шотландии, Ирландии, Швейцарии, Италии, Франции. Везде получил признание как исполнитель, дирижер и композитор.

В 1832 г. возвращается из путешествия в Берлин, работает директором Берлинской певческой академии. Но от должности был отстранен, т.к. еврей. С 1833 по 1835 – директор городской музыки в Дюссельдорфе. Проявил музыкально-организаторские, исполнительские и композиторские способности: обновил репертуар, в управлении оркестром добивался качественного исполнения (которого не было). С 1835 г. – дирижер Гевандхауза в Лейпциге. Привлекает на концерты талантливых композиторов: Листа, Берлиоза, Шопена.

До последних дней жизни композитор занимался просветительской деятельностью: объездил всю страну в поисках интересовавших его произведений. В результате многих усилий на концертной эстраде, на оперной сцене зазвучали великие творения классиков: хоровая музыка Палестрины, Лассо, Генделя, Баха (например, «Страсти по Матфею» бывшие более 100 лет в забвении), Бетховена, Моцарта. Вершиной его просветительской деятельности была организация в Лейпциге в 1843 г. первой немецкой консерватории. Система музыкального образования, разработанная Мендельсоном, легла в основу ряда других высших музыкальных школ в Германии и за ее пределами.

Все его начинания прогрессивны и положительны. Он первый в Германии музыкант-просветитель государственного масштаба. В 40-е годы Мендельсон – ведущая фигура в музыкальной жизни Германии, его мнение – решающее.

Творчество композитора отличается чистота стиля. Сильным эмоциям противопоставляет спокойствие мысли и теплоту человеческого чувства, строгую упорядоченность форм. Наиболее совершенна тема фантастики (но

без демонического) – светлые сказки, мифы и природа – не описание, а настроение пейзажа. Все творчество окрашивает лиризм.

В инструментальной миниатюре Мендельсон – прямой преемник Шуберта: Экспромты – «Песни без слов».

Внес много положительного во многие жанры, но наивысшие достижения:

- лирика фортепианных миниатюр
- фантастика оркестровых произведений.

«Песни без слов»

Значение «Песен...» в творчестве композитора сопоставимо со значением песни в музыке Шуберта. Обращался к этому жанру на протяжении всей жизни. Всего 48 произведений. Поводом к созданию были художественные запросы современности – лирические «домашние» миниатюры. В этом плане Мендельсон не был оригинален. Однако ни одному предшествующему композитору не удалось создать камерную фортепианную литературу, равную «Песням...» по свежести образов, совершенству формы и такому массовому распространению в быту.

Отличительная особенность заключается в близости «Песен...» к бытовой вокальной музыке того времени. В большинстве случаев эти произведения носят характер камерного романса с фортепианным сопровождением – широкая вокальная мелодия, близкая бытовой вокальной лирике и аккомпанемент, использующий новейшие красочные приемы фортепиано. Есть пьесы, близкие домашним вокальным ансамблям и пьесы, воспроизводящие хоровой стиль. В них господствует лирическое, субъективное настроение с оттенком чувствительности.

Многие номера «Песен...» имеют элементы изобразительности и отличаются жанровой конкретностью (охотничий рог в 3-ей песне, жужжание прялки в 34-ой, похоронный марш в 27 и т.д.). Данные приемы очень напоминают приемы шубертовских песен. Поэтому многие произведения воспринимаются как программные пьесы, хотя в большинстве случаев Мендельсон им названия не давал.

С народным немецким искусством их роднит лаконизм и простота выражения при яркой образности и эмоциональной содержательности.

«Сон в летнюю ночь»

Один из шедевров романтического инструментального искусства. В этой увертюре композитор воплотил мир скерцозной фантастики. Дух юношеской игривости, воздушность движений, искрящаяся красочность будто проникли в музыку Мендельсона непосредственно из немецких народных сказок. Оно наполнено сказочной романтикой, в противовес мистике, абстракции и романтической «мировой скорби». Волшебные тембры деревянных духовых и валторн, воздушные фактурные эффекты, новые гармонические последования и многие другие выразительные приемы

создают скерцозно-романтические образы, поражающие своей оригинальностью.

Все темы увертюры отличаются новизной. Ни одна из них по своим интонациям не напоминает темы классицистской увертюры, симфонии или сонаты. Особенно романтична и красочна разработка. Произведение в целом – воплощение жизнерадостного, светлого юмора.

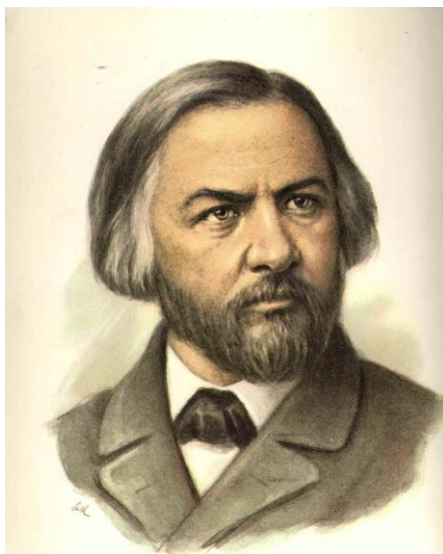
Вывод:

Подобно тому, как создателем песенного цикла считается Шуберт (хотя Бетховен формально опередил его своим циклом «К далекой возлюбленной»), так и концертные увертюры Мендельсона заслонили собой произведения предшественников в этом жанре, и в творчестве композитора концертная увертюра стала самостоятельным жанром программной симфонической музыки. В концертных увертюрах Мендельсона осуществилось естественное слияние романтических и классицистских принципов – гармоничная, идеально упорядоченная форма сочеталась в них с новыми лирико-драматическими и фантастическими образами.

Оратории

Оратории «Павел» и «Илия» представляют художественный интерес как образцы вокально-хорового искусства романтиков. Оба произведения, особенно «Илия», покоряют вдохновенностью, чистотой стиля и совершенством воплощения. Некоторые из сольных номеров вошли в быт почти как народные песни. Только противоречием между монументальными внешними формами и их лирическими камерными образами можно объяснить незаслуженное забвение этой благородной музыки.

Музыкальная культура России 1-й половины 19 века



10. М. И. Глинка (1804 – 1857)

Подобно Пушкину, открывшему классическую эпоху русской литературы, Глинка стал основоположником русской классической музыки. Именно начиная с творчества Глинки русская музыка занимает достойное место в мировой музыкальной культуре.

Основным художественным методом композитора стал реализм. Вспоминая свои молодые годы, он сам говорит, что был не чужд романтических слез, но ему были чужды неподвластные разуму взрывы страстей, свойственные романтикам. Художников классицистского направления, напротив, интересуют

общественные идеалы, а не личные устремления героев. В творчестве Глинки основополагающим было раскрытие реальных событий и душевных переживаний человека. Творчество композитора открыло эпоху реализма в русской музыке.

Жизненный и творческий путь

1. Родился 20 мая в имении своего отца, в селе Новоспасском. Здесь же провел и детские годы. Изучал литературу, историю, иностранные языки, географию, занимался музыкой – учился играть на скрипке, флейте и играл в крепостном оркестре. В 1817 г. поступил в Петербурге в Благородный пансион. Окончил его в 1822 г., недолгое время прослужил чиновником и вышел в отставку. С детства, живя в имении, полюбил русскую песню, русскую природу, проникся патриотическим подъемом, характерным для общества после Отечественной войны 1812 г. во время учебы в пансионе посещает оперный театр, берет уроки музыки у лучших петербургских педагогов.
2. Ранний период творчества (1825 – 1834). Глинка быстро перешел из ранга «любителей музыки» к серьезным занятиям, пробовал писать симфонические и камерные произведения. К концу 20-х гг. он был автором ряда произведений, среди которых такой известный романс как «Не искушай». Однако он чувствовал недостаток знаний и едет учиться за границу. Четыре года он провел за рубежом: Италия, Германия – знакомится с композиторами, изучает их творчество, овладевает искусством пения. Сочиняет ряд собственных произведений: Патетическое трио, романсы, секстет для фортепиано и струнных инструментов. К моменту возвращения домой Глинка был уже зрелым композитором.
3. Творческая зрелость (1834 – 1844). По возвращении с упоением трудится над сочинением оперы «Иван Сусанин» (сюжет предложен Жуковским). Премьера состоялась 27 ноября 1836 г. отношение к ней в обществе было двояким: демократические круги горячо приветствовали ее появление, аристократия же называла ее музыку «кучерской». В 1837 г. Глинка был назначен на должность в Придворную певческую капеллу и три года отдал развитию хорового искусства. Создание второй оперы «Руслан и Людмила», поставленной 27 ноября 1847 г. вызвало бурные дебаты в обществе. Ее сюжет не позволил прикрыться идеей прославления самодержавия, поэтому аристократия начала откровенную травлю композитора, что тяжело отразилось на моральном состоянии композитора.
4. Последний период (1844 – 1857). В 1844 г. Глинка уезжает в Париж, где около года изучает французскую культуру и сближается с Берлиозом. В 1845 г. едет в Испанию. Эта поездка дала значительные творческие результаты. Он создает увертюру «Арагонская хота», в 1848 г. еще одна увертюра на испанские темы – «Ночь в Мадриде», в этом же году пишет симфоническую фантазию «Камаринская». Начинает работать над новыми произведениями, но в свет выходят

лишь отдельные пьесы. Причиной творческого кризиса было, с одной стороны, пренебрежение со стороны высшего общества, с другой, изменение приоритетов в искусстве, характерных для русского общества 40-х гг. в 1856 г. Глинка уехал в Берлин, откуда уже не вернулся. Он умер в январе 1857 г. Его прах был перевезен в Петербург и похоронен на кладбище Александро – Невской лавры.

Выводы:

1. Глинка – основоположник русской классической музыки – оперного, симфонического и камерно – вокального жанров;
2. Глинка положил начало особому типу русской симфонической музыки – народно-жанровому симфонизму;
3. Его творчество открыло эпоху реализма в русской музыке;
4. Он создатель героической народной музыкальной драмы;
5. Неразрывная связь музыкального языка композитора с русским фольклором;
6. Соединение в творчестве композитора особенностей русской народной песни с богатством всей мировой музыкальной культуры.

Опера «Иван Сусанин»

Согласно плану оперы она должна была называться «Иван Сусанин. Отечественная героико – трагическая опера», т. е. Глинка хотел воспеть доблесть русского народа, высокие душевные качества простого русского крестьянина, совершившего подвиг ради спасения Родины. Почти вся музыка оперы сочинена композитором необычным образом – до слов, по собственному плану, так что Розен подписывал текст позднее и не мог существенно повлиять на автора.

Опера «Иван Сусанин» – первый в истории мировой музыки образец героической народной музыкальной драмы. В русском искусстве эта тема разрабатывалась и до Глинки. На этот сюжет написана опера Кавоса, стихотворная дума поэта – декабриста Рыльева. Для всех художников и вообще для всех людей подвиг Ивана Сусанина – выражение его патриотизма и высокого чувства долга перед всем народом, всей страной.

1 действие			
<i>интродукция</i>	<i>каватина и рондо</i>		<i>выход Сусанина</i>
<i>Антониды</i>			
<u>мужской хор</u> – тема проходит трижды – сила и неустрашимость (близка крестьянским и солдатским песням)	медленная, близка лирическим песням.	изящное (городские бытовые песни)	Экспозиция образа. Речитативы певучи,
<u>женский хор</u> – в оркестре (хороводные крестьянские)	В оркестре кларнет, флейта, имитирующие		плавные ходы на широкие интервалы, распевы. Основа –

мужской хор – четвертое жалейку и
 проведение – суровая свирель
 печаль, одноименный
 минор
женский хор –
 лиричность
 близка весенним
 хороводным
мужской + женский хор -
 фуга

рус. нар. песня
 («Что гадать о
 свадьбе» -
 подлинная рус.
 нар. мелодия).
 Этим показано
 единство
 Сусанина и всей
 крестьянской
 массы.

Типичные черты русской девушки –
 нежность, верность, искренность,
 простота.

хор гребцов	сцена Собинина и народа	трио	«Не томи...»
Яркий нац. Удалой образ. Размашистые Колорит фразы с упругим ритмом р (рус. Протяжные (молодецкие песни 1812 г.) (городской песни). переключки событий 1612 – 1812 бытовой романс) В орк-ре – гг. имитация балалайки, «дудки»			

2 действие

большая танцевальная сюита

Полонез	Краковяк	Вальс	Мазурка
фанфарные призывы звучит парадно и воинственно	Синкопированный ритм, форма близка рондо (R – G-dur) Другие темы – грациозны	синкопа на 2-й доле роднит с мазуркой. Тонкость, прозрачность размер 6\8 <u>лирическая интермедия</u> среди бравурных танцев	акценты на 3-й доле воспринимаются как сабельные удары

полонез и мазурка не крестьянские, а рыцарские танцы. Их ритмы будут
играть роль ЛМ

при появлении польского военного отряда

3 действие

до прихода поляков

Сусанин – новые стороны характера
Песня Вани – близка рус. нар. песням
Квартет – Антонида, Собинин,
Сусанин, Ваня – тема ↓ семейного счастья

приход поляков

Сцена Сусанина с поляками – тема поляков – на интонациях мазурки – не блеск бала, а угроза
Сусанин – два ответа полякам:
1. “Велик...” – предвосхищает тему хора эпилога. 2.
“Страха...” – основана на теме хора интродукции
Хор девушек – 5\4, переменный лад, бесполутоновые обороты близок свадебно – величальным песням
Романс Антонида – интонации народных причитаний. м.2, движение – жалоба
Финал – (Собинин с крестьянами) - народная сцена.
Энергия, решимость

4 действие

Сцена Сусанина с поляками в лесу

Эпилог

Хор поляков – ритм мазурки, мрачный характер
Ария Сусанина – интонации рус. лирической песни, родственна минорной теме хора интродукции, форма – 3-х частная
Монолог Сусанина – предсмертные думы и чувства (интонации предшествующего муз. Материала)
Сцена метели – фугато (стихия передает душевное состояние)
Финал – (Сусанин с поляками) – музыка Сусанина приобретает величественный характер, в оркестре – «Вниз по матушке...» еще раз подчеркивается связь с народом – **это развязка.**

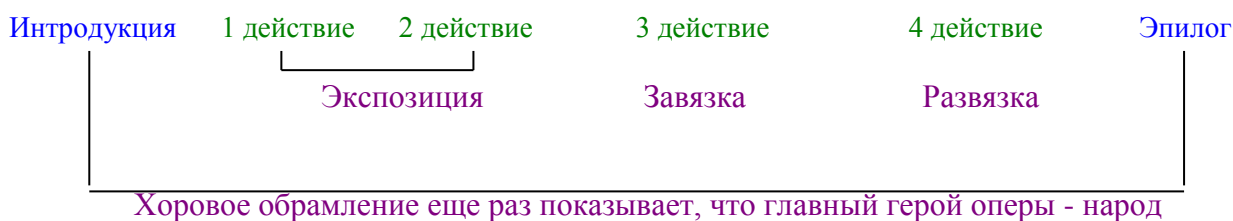
оркестровый антракт.
Крепцено от минора к мажору. Богатырский образ народа – победителя приближен к старинным народным песням
хор «Славься...» - простота, диатоника, упругий ритм.

Итак, сделаем выводы:

Расстановка противоборствующих сил



Драматургия оперы



1. Интонационное единство партий Сусанина и мужских хоров показывает не только то, что он простой крестьянин, но также и нарицательность его образа – Глинка показывает нам, что так на месте Сусанина поступил бы и другой. И в этом величие народа.
2. Разноплановые характеристики действующих персонажей указывают на богатство их душевных качеств. Так, хоровая интродукция показывает разные стороны облика народа: непоколебимую волю и задушевную сердечность, мужественную стойкость и любовное восприятие родной природы.
3. **Новаторство** – характеристика действующих лиц посредством танца (2-е д.). Глинка впервые придал танцам важное драматургическое значение. "Польским актом" оперы "Иван Сусанин" композитор положил начало русской классической балетной музыке.
4. **Значение** – созданный Глинкой новый тип народной музыкальной драмы оказал огромное влияние на творения русских композиторов, особенно на трагедийные исторические оперы («Псковитянка» Римского – Корсакова, «Борис Годунов» Мусоргского).

Вокальное творчество Глинки

Вокальное творчество композитора можно назвать своеобразным музыкальным дневником. Он обращался к нему на протяжении всей своей жизни, им было написано более 70 песен и романсов.

Воплощает широкий круг явлений:

- портреты;
- сцены жизни:

- пейзажи;
- картины далеких времен и стран.

Богатству содержания соответствует богатство жанров (охватывает все виды современного ему бытового романса):

- «русская песня»;
- элегия, серенада;
- бытовые танцы – вальс, мазурка, полька;
- баллада и фантазия;
- музыка других народов – испанское болеро, итальянская баркарола.

Формы его романсов также многообразны: от простой куплетной до сквозной.

Глинка пишет романсы на стихи двадцати поэтов, сохраняя единство своего стиля, особенности содержания и поэтического языка различных авторов. В музыке он воплощает главный поэтический образ, передает оттенки чувства, частные черты портрета и подробности пейзажа, но все подчинено главной теме.

Главное средство воплощения содержания – мелодия. Фортепианная партия играет большую роль, особенно в зрелых произведениях. В вокальных партиях он демонстрирует прекрасное знание возможностей голоса и технического им владения.

Глинка – основоположник русской вокальной школы, соединяющей высокое мастерство владения голосом, широкой распевности и драматической выразительности.

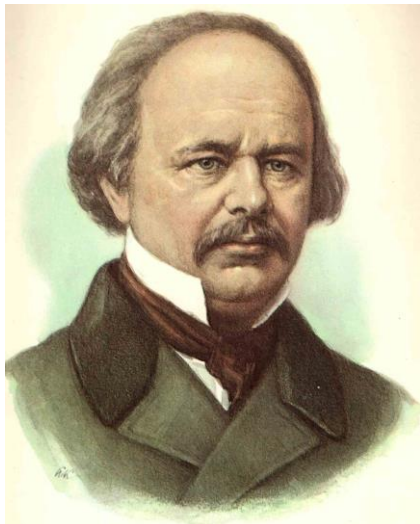
1824 – 1834 гг. – поиск пути, творческий рост. В этот период в основном он создает жанры «русской песни» и элегии. Многие романсы проникнуты настроением сентиментальной печали и элегической тоски, характерной для поэтов 20-х гг.: Баратынского, Дельвига, Батюшкова и в особенности Жуковского. Лучшие романсы отличаются теплотой чувства, выразительной мелодией, русской национальной окраской.

1834 – конец 40-х гг. романсы отличаются большей глубиной и светлым характером образов. Широко использует поэзию Пушкина (9 романсов). Содержание также обогатилось: отражен реализм переживаний и внешний мир. Расширен круг жанров»: цикл романсов «Прощание с Петербургом» (12 романсов) на слова Кукольника. В этом цикле находят место песня русского склада («Жаворонок»), марш («Рыцарский романс»), баркарола («Уснули голубые»), болеро («О, дева, чудная моя»), каватина («Давно ли роскошной ты розой цвела»).

Высшее достижение Глинки в области вокальной лирики – «Я помню чудное мгновенье» на стихи Пушкина. Для стиля Глинки в зрелый период творчества характерна певучесть мелодии и фортепианного сопровождения, тонкость и плавность гармонических переходов, стройность и завершенность формы. В ряде романсов большое место занимает изображение сцен быта или картин природы, находят также отражение мотивы душевного разлада, горечи, тоски и разочарования.

Традициям Глинки следовали практически все русские композиторы. Светлые романсы зрелого периода наиболее близки Бородину, Римскому – Корсакову, Глазунову. Драматические романсы продолжили в своем творчестве Даргомыжский и Чайковский.

А. С. Даргомыжский (1813 – 1869)



Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 февраля. В 4 года семья переехала в Петербург, где и протекала его жизнь. В доме очень любили искусство. Дети обучались музыке, постоянно участвовали в музыкальных вечерах. Пианистическое образование завершилось к концу 20-х годов.

Как композитор – самоучка, мастерство достигнуто годами упорной, самостоятельной работы. Тяга к сочинению обнаружилась очень рано.

Первый период. Знаменательной датой первого периода стал 1834 год – встреча с Глинкой. Сближение произошло, когда Глинка работал над созданием «Ивана Сусанина» и Даргомыжский стал ближайшим помощником. Творческому росту в большой степени способствовали благотворительные концерты, которые устраивал Глинка.. также по его совету Даргомыжский стал заниматься теорией музыки, но главное, что общаясь с такой величиной, как Михаил Иванович, Даргомыжский сознавал высокие задачи, стоящие перед русским искусством.

К этому времени Даргомыжский увлекся творчеством Пушкина, что сыграло определенную роль в его художественном формировании. На стихи поэта был создан ряд романсов, но вершиной первого периода стала группа романсов «Я вас любил», «Ночной зефир» и другие.

В это же время композитор пишет первую оперу «Эсмеральда» на сюжет Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы» - первая неудача: юношески незрелая, но главное, что он извлек из этого урока – насколько сложен путь на сцену русскому художнику (он добивался постановки 8 лет).

Первое заграничное путешествие. В 1844 – 1845 гг. Даргомыжский живет за границей: Вена, Брюссель, Париж. Сближается с рядом выдающихся художников, также эта поездка способствовала известности самого Даргомыжского за рубежом.

Период творческой зрелости. Данный этап начинается с возвращения композитора на Родину. Работает над оперой «Русалка», вновь обращается к Пушкину, но не к лирике, а к произведению драматическому, полному социально – обличительного пафоса. Одновременно создает романсы, но лирика Пушкина уже не могла ответить на потребности общества в выражении остро – современной, критической мысли. Его влечет Лермонтов.

Поэзия, насыщенная протестом против насилия над человеком, ненависть к бездушному высшему свету (романс «Мне грустно»).

В 1855 г. закончил оперу «Русалка», на этот раз была поставлена быстро – в 1856 г., так как композитор к этому времени был уже широко известен не только в России, но и за рубежом. Отношение публики к опере двойственно: демократические круги приняли произведение, аристократия отнеслась к нему презрительно. На защиту в прессе выступил Серов, который горячо отстаивал право национальной русской оперной школы на существование и приветствовал «Русалку», как яркое в этом плане достижение. Однако в 1857 г. опера была снята с репертуара, что принесло композитору чувство глубокого разочарования. Однако рост в России в 50-е гг. демократического движения выдвинул на первое место литературу, что дало возможность открыто выступать в прессе против пороков старого строя. Даргомыжский знакомится в это время с Курочкиным, который приглашает композитора писать статьи в газете «Искра». Эта работа вдохновляет его и служит отправной точкой для следующего творческого подъема.

Второе путешествие за границу. В 1864 – 1865 гг. Даргомыжский снова едет за границу. Он посещает Варшаву, Лейпциг, Париж и везде его ждет успех.

Последние годы творчества. Наконец приходит признание. Причиной послужил расцвет передовой русской культуры, подъем демократических сил. В музыке прочное место занимает «Могучая кучка». В 1865 г. на сцене была вновь поставлена «Русалка» - на этот раз ее ждал невиданный успех. С 1861 по 1867 гг. – новый вид творчества: симфонический – пишет увертюры – фантазии «Баба Яга», «Украинский казачок» и «Чухонская фантазия». В этих произведениях продолжены традиции Глинки: произведения представляют собой жанровые картинки и в основе имеют национальное происхождение.

Вершиной творчества стала опера «Каменный гость» - лебединая песня композитора. Умер 5 января 1869 г.

Выводы:

1. Основная тема творчества композитора - социальное неравенство, которую он раскрывает на примере отдельных людей;
2. Основа музыкального языка – речитатив («Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды», - говорил сам композитор);
3. Требовал от исполнителя не виртуозности, а простоты и актерского мастерства в создании реального образа;
4. В историю музыкальной культуры вошел также как портретист;
5. Основой музыкального языка стала городская песня и бытовой романс;

Вокальное творчество Даргомыжского

Жанр романса в творчестве Даргомыжского – это своеобразная творческая лаборатория, в которой видны все этапы его пути. Именно здесь формировался его стиль и музыкальный язык. Создавались они

композитором на протяжении всей жизни и насчитывают более 100 произведений.

Обращался ко всем популярным жанрам – от самых простых «русских песен» до наиболее развитых: фантазии, баллады. Все они получили развитие в его вокальном творчестве.

Первые романсы уже имеют отдельные черты, предвещающие зрелый стиль. Здесь присутствуют интонации русской, украинской песни, что говорит об истоках славянской песенности и танцевальности. Наиболее яркими романсами данного периода стали «Свадьба», «Ночной зефир», «Я вас любил». К концу периода проявляется стремление к созданию музыкальных портретов.

Зрелый период. Романсы разнообразны, охватывает широкий круг поэтов, но в основном – Пушкин. Лучшими произведениями данного периода являются два монолога: «Мне грустно» - элегия, включающая драматические интонации и «Старый капрал» - драматическая песня. В последнем произведении он обогащает простую куплетную форму сквозным развитием. Сатирические произведения: «Червяк» - тоже портрет: мелкий, подленький чинуша, пресмыкающийся перед графом (в тексте Даргомыжский сделал ремарки – требования актерской игры) и «Титулярный советник» - портреты здесь даны в интонации: генеральская дочь – властно, титулярный советник – скромно, смиренно.

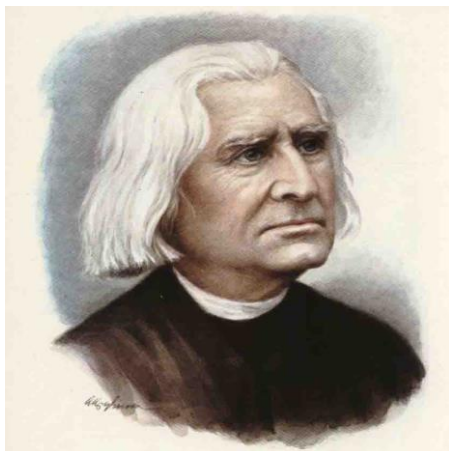
Принципы творческого стиля композитора:

- речевая интонация;
- декламация.

Глинка передавал в своих произведениях общее содержание текста, в то время как Даргомыжский передает интонацию каждого слова.

Фортепианная партия чаще всего имеет простейшую фактуру, основанную на бытовых жанрах музыки.

Музыкальная культура Западной Европы 2-й половины 19 века



Ференц Лист (1811 – 1886)

Гениальный венгерский композитор, пианист и дирижер. Прогрессивная, демократическая направленность творческой деятельности Листа связана с освободительной борьбой венгерского народа, с демократической венгерской культурой.

Освободительная борьба венгров против гнета Австрии шла долгим и трудным путем. Австрийское правительство любыми путями пыталось подчинить своему влиянию многонациональную страну: государственный язык – немецкий, преследовалась любая область национальной культуры, в том числе и музыка. Однако освободительное движение, которое происходит этапами,

вызывает и рост национальной культуры, как высшей духовной ценности народа.

Венгерский народ обладает древней музыкальной культурой, но многие старинные произведения, особенно эпического жанра не сохранились. Все венгерские песни одноголосны, наиболее ранние основаны на пентатонике, позднее – дорийский, миксолидийский лады. Признаками городского музыкального фольклора является стиль «вербункош». Это понятие включает в себя и манеру исполнения, и склад музыки, и сам танец. От старинной крестьянской песни его отличает импровизационность, драматическая напряженность, синкопы, богатство украшений, а также использование минорного лада с ув.2 на 3 и 6 ступенях. Образец – «Ракоци – марш». Этот стиль породил новые танцы, среди которых огромная популярность принадлежит «чардашу». Чардаш – зажигательный двухдольный танец, строится на сопоставлении двух или более эпизодов контрастного характера, что обостряет внутреннюю динамику музыки. Именно стиль вербункош, а не старинная крестьянская песня, нашел отражение в музыке композиторов, таких как Эркель и Лист, Гайдн и Бетховен, Шуберт и Штраус, Брамс.

Лист родился в Венгрии в одном из поместий князей Эстергази. Его первыми музыкальными впечатлениями стали венгерские и цыганские народные песни и танцы. Позже композитор не раз обращался к этим мелодиям. Лист рано освоил фортепиано и первый публичный концерт дал уже в 9 лет. Некоторое время он вместе с отцом гастролировал по стране, но всерьез учиться музыке в Венгрии было не у кого, и родители Листа решили перебраться в Вену. Здесь он брал уроки у австрийского пианиста Карла Черни (ученика Бетховена и Сальери). Завершить музыкальное образование Лист собирался во Франции, куда в 1823 г. переехала семья. Но в Парижскую консерваторию Листа не приняли, т.к. он не был французским гражданином, и ему пришлось заниматься частным образом. В 23 году состоялось знакомство Листа с Бетховеном, который оценил его и поцеловал.

Огромное впечатление на Листа произвело исполнительское мастерство Н. Паганини, а также творчество Г. Берлиоза. Его цель – быть таким же, которую он успешно достигает. Лист создает транскрипции произведений Паганини и Берлиоза. С Ф. Шопеном его объединяет оторванность от дома. В 30-х гг. он знакомится с Гюго, Ж. Санд, О. Бальзак, А. Дюма, Гейне, Россини и со своей будущей женой Марией д'Агу (Даниель Стерн).

В 1835 – 1839 гг. Лист путешествовал по Швейцарии и Италии, часто выступал с сольными концертами, что для того времени было новшеством – обычно в программе принимали участие несколько исполнителей. Большую часть сборов от концертов, Лист отправлял в Венгрию в помощь нуждающимся, а также на сооружение памятника Бетховену в Бонне. 1837 – 1847 – апогей концертной деятельности, это триумф. Каждый приезд на Родину – национальный праздник, в Берлине Листа провозили на высокой колеснице в сопровождении свиты. Он выступает в Венгрии, Австрии,

Чехии, Германии, Франции, Англии, Шотландии, Бельгии, Голландии, Дании, Испании, Португалии, Швейцарии, России, Румынии и т.д. Количество исполняемых произведений необъятно. Известно высказывание Гейне о концертах Листа: «Да, гений этот снова здесь и дает концерты, очарование которых почти баснословно. Перед ним исчезают все пианисты, за исключением Шопена, этого Рафаэля фортепиано. Действительно, за исключением этого единственного, все прочие пианисты, которых мы слышали в этом году в бесчисленных концертах только пианисты; они блистают мастерским умением обращаться с поющим деревом; напротив, когда играет Лист, не думаешь больше о преодолеваемых трудностях, рояль исчезает и нам раскрывается музыка». В это время композитор создает: «Альбом путешественника», три «Сонета Петрарки», сонату-фантазию «После прочтения Данте».

В 1848 г. начинается важнейшая полоса в творческой жизни. Лист отказывается от концертной деятельности. Главная причина – возмущение тем, что концерт – это забава. «Кого встречаем мы по большей части в наши дни? – спрашивает Лист. – Скульпторов? Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? Нет, фабрикантов картин... Всюду есть ремесленники, и нигде нет художников. И в этом жестокие муки для тех, кто родился гордым и независимым, как истое дитя искусства. Он видит вокруг себя этот рой ремесленников, внимающих вульгарным прихотям невежественных богачей...» Другая причина – желание уделить больше внимания композиторской и дирижерской деятельности.

Лист поселился в Веймаре. Здесь появились книги «Шопен» 49 г., «О цыганах и их музыке в Венгрии» 54 г. Он пропагандирует новую и защищает программную музыку в своих статьях. Лист руководит оперным театром, который испытывает трудности в материальном положении. Однако Лист сумел поставить и пропагандировать множество опер. Он также руководит симфоническими концертами – наряду с уже известными произведениями, ведет борьбу за исполнение новой музыки – Вагнер, Берлиоз. С приездом Листа в Веймар этот городок превратился в один из крупнейших музыкальных центров Европы. Вокруг Листа объединились музыканты, разделявшие его взгляды на искусство. Так сложилась «веймарская школа». Представители этого направления выступали за обновление музыкальных форм на основе программности, противопоставляя себя более консервативной лейпцигской школе. Сочинения этих лет:

- венгерские рапсодии;
- этюды;
- новая редакция «Альбома путешественника» - «Годы странствий»;
- закончены два фортепианных концерта;
- «Пляска смерти» - фортепиано с оркестром (вариации на «Диез ире»);
- соната си-минор – замечательнейшее произведение 19 века – новый тип фортепианной одночастной сонаты-поэмы;
- «Утешения»;

- «Тассо», «Прелюды», «Орфей», «Прометей», «Что слышно на горе» и др. поэмы. – впервые ввел жанр 1-частной программной симфонической поэмы;
- 2 программных симфонии: «Фауст», «Данте»;

С 1861г. Лист попеременно жил в Риме, Будапеште и Веймаре. Его мировоззрению всегда была свойственна двойственность – идеи социального протеста сочетались с религией. В 1865 г. Лист принял сан. В этот период он обращается к крупным жанрам:

- оратории «Святая Елизавета» 62 г., «Христос» 66 г.;
- светская музыка: фортепианные этюды – «Шествие гномов», «Шум леса», «Испанская рапсодия».

По инициативе Листа в Будапеште открылась Национальная музыкальная академия 75 г.

Последние произведения:

- «Мефисто-вальс», «Мефисто-полька»;
- «Годы странствий» (третий);
- «Серые облака», «Траурная гондола» - обнаруживаются истоки импрессионизма.

Возобновил публичные выступления, однако заболел воспалением легких и умер 31 июля 1886 года.

Выводы:

В своем творчестве Лист не обращался к опере, не писал камерных инструментальных ансамблей, произведений для струнных и духовых инструментов соло. Зато в изобилии фортепианная, симфоническая, вокальная, хоровая музыка. Противоречивость эпохи оказала влияние на противоречивость творчества: конкретная образность – отвлеченность, философский характер (увлеченность католицизмом – сан аббата). «Наш век болен и мы больны вместе с ним», - Лист.

Наибольший интерес представляют те произведения, которые воплощают образы народной жизни и быта – борьба, сомнения, размышления, порывы, надежды, отчаянье. Они имеют реалистическую направленность с романтическими устремлениями.

Темы творчества:

- отважный герой борется за свободу и счастье;
- трагизм (траурные шествия и песни-плачи);
- тревога, сомнения (образ Фауста Гете);
- издевка, сарказм, разрушение (образ Мефистофеля);
- любовь.

Творчество Листа связано с венгерской музыкой: характерные мелодические обороты, приемы игры, имитирующие народные инструменты. Однако между венгерскими и «инонациональными» произведениями Листа нет резкой грани – они написаны в едином стиле и обогащены европейским классическим и романтическим искусством. Именно поэтому Лист был первым композитором, выведшим венгерскую музыку на мировую арену.

Новаторство: - гармония и лад; - расширение рамок мажоро-минора; - симфоническая трактовка фортепиано, - создатель метода «монотематизма», - создатель жанра «симфонической поэмы».

Исполнительство – главное в игре – не виртуозность, а художественность.

Принцип программности: он стремился сделать свои произведения доступными широкому кругу слушателей, и именно этим объясняется его тяготение к программности. Даже если нет названия, есть какой-либо поэтический замысел.

Метод Листа – не последовательное раскрытие сюжета, а обобщенное воплощение образов. Не сюжет, а поэтическая мысль.

Общественная и просветительская деятельность – существенна его поддержка молодых музыкантов различных национальных школ: чешской, норвежской, испанской, русской. Грандиозна просветительская деятельность: критик, пианист, дирижер.

Лист – ярчайший представитель романтизма: пылкий, восторженный, эмоционально-неустойчивый, страстно-ищущий. «...Искусство должно внушить народу красоту, вдохновить на героические решения, разбудить гуманность, показать самого себя!»,- Ф. Лист.

«Годы странствий»

Этот цикл фортепианных пьес – яркий образец программной музыки. Программность композитор понимал иначе, чем Берлиоз. Он изображал не само событие, а настроение от него, не следовал сюжету (которого в этом случае и быть не могло), а передавал душевные переживания, размышления. Названия же произведений помогают слушателю найти верный подход к восприятию музыки. «Сюжетами» пьес стали картины природы, сцены народной жизни, впечатления от произведений искусства и т.д.

В первой части цикла «Первый год странствий. Швейцария» (1855 г.) много музыкальных пейзажей. Пьеса «Гроза» рисует стихийную силу природы. В пьесе «У родника» передано настроение покоя, умиротворенности.

Сочинения второй части «Второй год. Италия» (1858 г.) навеяны образами итальянского искусства. Названия говорят сами за себя: «После чтения Данте», «Сонеты Петрарки». Пьеса «Мыслитель» написана после созерцания скульптуры Лоренцо Медичи, созданной Микеланджело, а «Обручение» связано с картиной «Обручение Марии» художника Рафаэля. В «Тарантелле» и «Канцоне» Лист использовал мелодии итальянских песен и танцев.

Пьесы «Третьего года» созданы Листом в последний период творчества (70 – 80 гг.). Наиболее известны пьесы «Фонтаны виллы д'Эсте» и «У кипарисов виллы д'Эсте».

Симфонические поэмы

В основе произведений такого рода лежат два принципа – программность и монотематизм. Принцип монотематизма заключается в том,

что композитор на основе одной ведущей темы выстраивает все произведение. Тема непрерывно изменяется (для этого Лист использовал многочисленные технические приемы, которыми владел в совершенстве) и в результате часто обретает характер, прямо противоположный первоначальному.

Одна из наиболее известных поэм – «Прелюды» (54 г.). сначала композитор хотел сочинить произведение для мужского хора под названием «Четыре стихии». Однако, написав инструментальное вступление, решил оставить его в виде отдельного сочинения и стал искать текст для объяснения программы. Вскоре он остановился на стихотворении «Прелюды» французского поэта-романтика Альфонса Ламартина. Смысл стихотворения можно выразить так: жизнь есть ряд прелюдий к тому, что будет после смерти. «Прелюды» - яркий образец монотематизма Листа: все части сонатной формы основаны на теме вступления, строгой и лаконичной. В главной партии тема звучит как торжественный гимн, а в побочной приближается к лирической песне.

Соната си минор

Создана в 53 г. Соната одночастна, но по масштабности не уступает многочастному произведению. Форма сложная, но она обусловлена философской глубиной содержания. Тем не менее, музыку сонаты отличает цельность. Такой эффект достигается за счет коротких вступления и заключения-коды, где звучит медленное нисходящее движение звуков, похожее на гамму, которое оставляет ощущение неопределенности. В коде это движение словно растворяется в воздухе и воспринимается как знак вопроса или многоточие. Душа человека, где столь тесно переплетены свет и тьма, остается неразрешенной загадкой не только для слушателя, но и для композитора.

Музыкальная культура Чехии

Чехия потеряла свою независимость и находилась под гнетом империи Габсбургов с 1620 и вплоть до 20 века. За этот период Чехия пережила несколько «волн» освободительного движения. Не стояло на месте и развитие национального искусства, а с 19 века Прага становится крупным европейским музыкальным центром. Имена чешских музыкантов, начиная с конца 17 века известны в Европе, так как они вынуждены работать на чужбине. Эта музыкальная эмиграция продолжается и в 19 веке. В самой Чехии большую роль в развитии музыкальной культуры играют сельские учителя музыки (канторы, регенты), где вырабатываются черты «чешского классицизма». К национальным особенностям музыки относятся: подвижный склад, танцевальность, острая ритмика, распевность мелодии.

Среди выдающихся композиторов чешской культуры – Б. Сметана и А. Дворжак. Берджиха Сметану по праву можно сравнить с русским Глинкой. Именно он стал первым композитором – классиком, сумевшим

сплавить воедино фольклор, народно – бытовое и возвышенное начала, в котором представлена идейность и реализм.

13. Берджих Сметана (1824 – 1884)

Вся жизнь этого композитора – прославление народа. Он считал своим долгом помочь музыкой в борьбе за свободу и независимость. Сметана способствовал расцвету не только музыкального, но и всей культуры Чехии. Его имя – национальная гордость. Наивысшие достижения творчества – в области оперы и программного симфонизма.

Родился 2 марта 1824 г. Его отец был не просто пивоваром, но незаурядным человеком: сочувствовал освободительному движению, в доме были книги и звучала музыка. С 4-х лет Берджих играл на скрипке, а с 6-ти выступает как пианист и пытается сочинять. В 17 лет переехал в Прагу. Увлекается музыкой Листа, Берлиоза, но ближе ему Шопен. В 1848 г. окончил обучение и открывает музыкальную школу, чтобы материально себя обеспечивать. Для ранних сочинений композитора характерно:

- увлечение музыкой бальных и народно бытовых танцев (влияние Шопена);
- пишет романтические пьесы – «пейзажи» настроений (влияние Шумана и Мендельсона);
- сильно прослеживается «классическая» основа (влияние Моцарта и Бетховена).

Сметана предпринимает концертное турне, но надежд оно не оправдало, как композитор – неизвестен. Будущее его довольно безрадостно, но ему помогает Лист.

Революция 1848 г. окрылила Сметану. Он создает ряд революционных произведений: Два революционных марша для фортепиано, «Песнь свободы» для хора и фортепиано, «Ликующая увертюра». В этих произведениях слышны интонации маршей Французской революции.

Творческие искания принесли ему достойные плоды, но его тяготит педагогика. Композитора постигло тяжелое несчастье – смерть троих детей. В это время он создает фортепианное трио соль минор. С наступлением реакции, уезжает в Швецию, г. Гетеборг (1856 – 1861). Ведет активную деятельность:

- организовал симфонический оркестр,
- выступал как дирижер и пианист;
- преподает.

Именно за рубежом окончательно осознает свое призвание национального композитора.

Композиторская работа:

- фортепианные пьесы, основанные на чешской танцевальной музыке («Воспоминания о Чехии»);
- три симфонические поэмы («Ричард Третий», «Лагерь Валленштайна», «Ярл Гакон»). Отражает в них героико – патриотические образы. В данном жанре продолжает традиции Листа, но без слепого подражания.

Возвращается в Прагу зрелым художником. В 1863 г. пишет первую оперу «Бранденбургцы в Чехии», три года боролся за постановку. Затем оперы «Проданная невеста», «Далибор», «Либуше» (эту оперу он не стал ставить сразу, а хотел приурочить к открытию национального театра, который был открыт лишь в 1881 г., когда Сметана был уже глухим). Из-за своего недуга (стал глухим в возрасте 50-ти лет) прекращает исполнительскую деятельность, но пишет много произведений:

- 4 оперы;
- симфонический цикл из 6 поэм;
- хоровые, фортепианные, камерные произведения;
- «Чешские танцы» (14 пьес для фортепиано);
- два струнных квартета.

Умер 23 апреля 1884 г. Узнав о смерти, Лист сказал: «Я потрясен смертью Сметаны. Он был гений».

14. Антонин Дворжак (1841 – 1904)

Младший современник Сметаны. Этих двух чешский композиторов сближает патриотизм, любовь к Родине. Они оба творчеством прославляют свой народ. Однако у Дворжака нет той целеустремленной общественной деятельности, как у Сметаны, но творчество более многообразно по жанрам.

Родился 8 сентября недалеко от Праги. Антонин с детства играл на скрипке, альте, органе. В 16 лет был принят в Пражскую органную школу, обучение длилось два года, но для серьезных планов подготовки явно было недостаточно и отказывается от места органиста в провинции и остается в Праге. Изучает партитуры произведений известных композиторов, работает в капелле, затем был принят альтистом в оркестр при Временном театре. 10 лет работы были хорошей школой, так как репертуар театра был очень разнообразен. Дворжак много сочиняет в этот период: струнные квартеты, 2 симфонии, опера «Альфред». Однако лишь в 30-летнем возрасте о нем заговорили как о композиторе (опера «Король и угольщик»). За это произведение ему была дана стипендия на 5 лет, благодаря чему он мог уйти из театра и посвятить себя творчеству. Он пишет оперы, среди которых лучшая «Якобинец» (1888 г.) и камерные произведения: струнные и фортепианные квартеты, струнные и фортепианное трио, множество пьес для струнных инструментов и фортепиано. Есть также и вокальные произведения, в основном песни. В 1877 г. им было написано первое произведение религиозного характера «Stabat mater». Это произведение принесло ему известность за рубежом. В 1888 г. состоялось знакомство с Чайковским и по его приглашению Дворжак приезжает в Россию. Выступает с концертами как дирижер. В этот период пишет замечательное произведение «Славянские танцы», знаменующее творческую зрелость и раскрывающих его национальный талант.

В 1890 г. Дворжак был избран членом Чешской академии наук и почетным доктором философии Карлова университета в Праге, а в 1891 г. – стал почетным доктором Кембриджского университета. С 1892 по 1895 г.

жил в США, был директором и профессором Нью – Йоркской консерватории. Вернувшись в Прагу, продолжил педагогическую работу в консерватории, а в 1901 г. был назначен директором Пражской консерватории. Продолжает сочинять: 5-я симфония («Из Нового Света»), его привлекают программные произведения: «Водяной», «Золотая прялка», «Лесной голубь». В 1897 г. «Богатырская песнь» для оркестра. Пишет в этот период две оперы: «Черт и Кача» (1899 г.) и «Русалка» (1900 г.).

Среди произведений последних лет к наивысшим творческим достижениям относится его 9-я симфония и Концерт для виолончели с оркестром. Последним его произведением стала десятая опера «Армида». Антонин Дворжак скоропостижно скончался от инсульта 1 мая 1904 г.

Выводы:

1. один из основоположников чешской национальной музыкальной классики;
2. творчество отличается мелодическим богатством, красочностью инструментовки и стройностью формы;
3. оперы Дворжака наряду с операми Сметаны составляют основу национального музыкально – театрального репертуара;
4. заложил фундамент национального симфонизма.

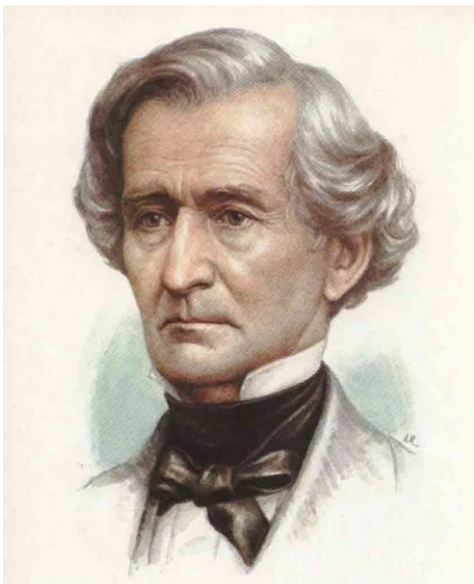
Музыкальная культура Франции

Напряженная атмосфера борьбы обусловила бурную общественную и умственную жизнь. Париж, больше чем любой другой европейский город, реализовал все художественные достижения различных национальных культур. В музыкальной культуре национально-романтическая школа была подготовлена в основном оперным искусством. До 1814 г. – застой – «позолоченный стиль ампир:

- историко-героические сюжеты;
- утрированная декоративность;
- батальные сцены – все это придавало произведениям внешнюю помпезность, а военно - маршевые мотивы – приподнятый характер. Лучший образец – «Весталка»

Спонтини (1807 г.). При сохранении внешних атрибутов, Спонтини обновил глюковские традиции в музыке – превратил в трагедию любви. Ее музыкальная драматургия определила тип национальной большой оперы Франции. 30-е гг. – пора расцвета французской музыки.

Опера, балет, инструментальная музыка – во всех областях высокие достижения. В этот период в Париже прославились два художника: Г. Берлиоз, который определил национальное направление симфонизма, и Дж. Мейербер, внесший вклад в национально-романтическое оперное искусство.



15. Гектор Берлиоз (1803 – 1869)

Г. Берлиоз - один из самых смелых и передовых художников 19 в. Сильное влияние на творчество оказала монументальная музыка Французской революции. В его творчестве и интимная лирика, и фантастические, и жанровые образы, и гражданско-революционная тематика.

Глубоким и принципиальным новаторством отличается творчество Берлиоза, создавшего новый тип программного симфонизма, связавшего музыку с сюжетами и образами величайших памятников мировой литературно-поэтической классики. Особенно широко использовал в творчестве произведения Шекспира, Байрона, Гете - перед которыми он всю жизнь преклонялся.

Историческая роль Берлиоза – в создании программного симфонизма нового типа. Программность была и до Берлиоза: композиторы воплощали в музыке образы и картины окружающего мира. У Берлиоза программность имеет иной смысл: это последовательное развертывание в музыкальных образах сюжета литературного произведения или созданного воображением самого композитора. Такой сюжетно – повествовательный тип программности является выражением борьбы за реализм против произведений, лишенных современного жизнеописания. Картинность, конкретность, большие масштабы, ораторские интонации связывают музыку Берлиоза с традиционной музыкой Франции 18 в. Такая направленность творчества Берлиоза вела к театрализации симфонии, к ее сближению с оперными жанрами: «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии» - чисто инструментальны, но и здесь происходит преломление новых литературных образов и театральных приемов, а «Ромео и Джульетта» - драматическая симфония с хорами. Драматическая легенда «Осуждение Фауста» - является почти оперой, т.к. включает в себе элементы симфонии и оратории.

Вывод: *В симфоническом творчестве происходит процесс театрализации симфонии (национальная черта). В операх – огромная роль симфонической музыке. Таким образом, происходит характерное для зрелого симфонизма взаимопроникновение принципов инструментально-симфонической, оперной и ораториальной музыки. Берлиоз - первый французский симфонист мирового значения.*

Новое в симфонии:

- количество частей диктуется сюжетом – нет обязательной 4-х частной формы;
- как правило, есть персонаж (музыкальная тема – лейтмотив), проходящий через все части.

- Особенность творческого метода Берлиоза – картинная описательность (а не конфликтное развитие одной идеи, как у Бетховена).

Новое в оркестре:

- обогащение оркестровой выразительности. Вне оркестра произведения Берлиоза утрачивают основные качества и даже смысл. Он увеличил состав деревянной, медной духовой и ударной групп. Ввел новые сочетания и дал ведущую роль ранее второстепенным инструментам. Но оркестровка не самоцель, а только красочное средство раскрытия содержания.

Вывод: оркестр Берлиоза – это подлинный переворот в истории оркестрового письма. Новое звучание оркестра, новые инструменты, новые комбинации тембров, колористические находки – все это заставило французского композитора Сен-Санса сказать в своей книге «Портреты и воспоминания»: «Тот, кто читает партитуры Берлиоза не слышав их, не может составить себе о них никакого представления: инструменты кажутся расположенными вопреки здравому смыслу; казалось бы, употребляя профессиональный жаргон, это не должно «звучать», - а это звучит чудесно».

Противоречия творчества: Берлиоз как личность, художник, его творчество и мировоззрение не было свободно от противоречий, свойственных французскому романтизму вообще:

- гражданский пафос и романтический индивидуализм;
- 30 – 40 гг. – нервная впечатлительность, острота переживаний современности, пламенность чувства;
- 50 – 60 гг. – уход в сферу античности или библейской идиллии.

Творческая деятельность:

- композитор и дирижер;
- музыкальный критик и публицист;
- один из основоположников дирижерского искусства.

Литературный дар – «Мемуары». «Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке» - считается классическим учебным пособием.

Основное значение Берлиоза: композитор-демократ, носитель передовых идей своего времени, боровшийся за общедоступное искусство, за программную музыку, создавший ряд очень ярких произведений, поражающих своей конкретностью. Неустанно стремился сделать свою музыку понятной, общедоступной, объяснить ее публике при помощи словесного текста. Музыкальные замыслы влекли его к крупным жанрам, к использованию хора и солистов. Но все это сочетается с тонкой звукописью: «Жаворонок величиной с орла» - сказал о нем Г. Гейне. Однако творчество Гектора Берлиоза при его жизни признания у широкой публики не получило.

Луи Гектор Берлиоз родился во французском городе Сент-Андре. В детстве он научился играть на флейте и гитаре, сочинял романсы и камерные ансамбли. Родители будущего сына связывали с медициной, и по настоянию отца 18-летний юноша стал студентом Медицинской школы в Париже.

Именно в столице Берлиоз окончательно решил посвятить себя музыке. Целыми днями он просиживал в библиотеках, изучая оперные и симфонические партитуры великих мастеров. В 1826 г., уже будучи автором небольших сочинений, Берлиоз поступил в Парижскую консерваторию, в класс известного профессора Лесюэра. В 1827 г. в Париж приехала на гастроли английская театральная труппа. На Берлиоза огромное впечатление произвела ведущая актриса Генриетта Смитсон. С историей любви к этой женщине, которая стала впоследствии женой композитора, связано написание «Фантастической симфонии». За кантату «Сарданапал» (1830 г.) Берлиоз был удостоен Большой Римской премии, которая давала возможность выпускникам консерватории совершенствовать мастерство в Италии в течение трех лет. Именно в Италии родились замыслы таких произведений, как «Гарольд в Италии», «Бенвенуто Челлини» (1837 г.) и др. В качестве сюжетной основы симфонии с солирующим альтом «Гарольд в Италии» (1834 г.) композитор использовал поэму Джорджа Гордона Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда». Однако сочинение Берлиоза не иллюстрирует конкретные эпизоды поэмы – оно рисует картины итальянской жизни: «Марш пилигримов, поющих вечернюю молитву» (вторая часть), «Серенада горца из Абрुцци своей возлюбленной» (третья часть). Признания у слушателей симфония не получила. Причина – сложность музыки, и использование в качестве солирующего инструмента альты, игра на котором считалась в то время делом неудачливых скрипачей. В 1839 г. в Париже состоялась премьера драматической симфонии с солистами и хором «Ромео и Джульетта». Исполнительский состав заставляет вспомнить девятую симфонию Бетховена, однако у Берлиоза хор используется не только в финале, а на протяжении всего произведения. Симфония по продолжительности звучания превосходит все созданное до нее в этом жанре. В 1840 г. Берлиоз написал «Траурно-триумфальную симфонию», предназначенную для исполнения на открытом воздухе (в составе оркестра лишь духовые инструменты). В произведении три части: «Траурное шествие», «Надгробная речь» и «Апофеоз». Симфония посвящена памяти жертв Июльской революции 1830 г. Первым исполнением руководил сам Берлиоз: он шел по Парижу впереди оркестра и дирижировал саблей. Шествие было приурочено к церемонии перенесения праха жертв революции и освящению колонны их памяти. Одно из интересных произведений 40-х гг. – драматическая легенда «Осуждение Фауста» (1846 г.). Образ главного героя композитор трактует в романтическом духе. Фауст всецело подчиняется власти Мефистофеля и ввергается в преисподнюю вместе с ним. Сочинение содержит арии, речитативы, хоры, ансамбли. Но публика не поняла и не приняла музыку Берлиоза.

В последний период творчества композитор обратился к религиозным и мифологическим сюжетам. Он написал ораторию «Детство Христа» (1854 г.), оперную дилогию «Троянцы» (1859 г.) по мотивам героического эпоса римского поэта Вергилия «Энеида». В это же время появилась комическая опера «Беатриче и Бенедикт» (1862 г.) по комедии

Шекспира «Много шума из ничего». Деятельность Берлиоза не исчерпывается созданием музыкальных произведений. Он много работал над искусством оркестровки: писал сольные партии для инструментов, считавшихся раньше второстепенными, - тромбона («Траурно-триумфальная симфония»), альты («Гарольд в Италии»), литавр («Фантастическая симфония») и т.д. Берлиоз также был выдающимся дирижером. Начиная с 1843 г. и до самой смерти, он постоянно гастролировал как дирижер по городам Германии, Австрии, Англии и дважды побывал в России (47 г. и 64 г.). На литературном поприще наряду с серьезными работами он писал музыкальные фельетоны и новеллы. Многие работы Берлиоза посвящены творчеству музыкантов того времени, в том числе русских композиторов.

«Фантастическая симфония»

Первое зрелое произведение Берлиоза, в котором сложились основные черты его стиля, - «Фантастическая симфония, или эпизод из жизни артиста» (1830 г.). Произведение состоит из пяти частей, что для музыки того времени было новшеством. Берлиоз руководствовался не традициями жанра, а конкретным сюжетом собственного произведения. К каждой части композитор написал специальное пояснение - программу.

Музыкальный стержень симфонии – тема возлюбленной, которая становится лейтмотивом. Она звучит в каждой части симфонии, но в зависимости от отношения героя к любимой изменяется.

1 часть – «Мечтания. Страсти» - тема возлюбленной становится главной. Музыка рисует светлый и нежный образ.

2 часть – «Бал» - картину бала создает тема вальса, которую исполняют струнные инструменты. Особое изящество звучания достигается благодаря аккомпанементу двух арф (впервые введены в состав оркестра именно Берлиозом) и отсутствию фаготов и труб. Когда на балу появляется возлюбленная, вступают деревянные духовые – возникает тема возлюбленной (написана в ритме вальса). На короткое время она привлекает к себе внимание слушателя, но вскоре вновь возвращается тема вальса.

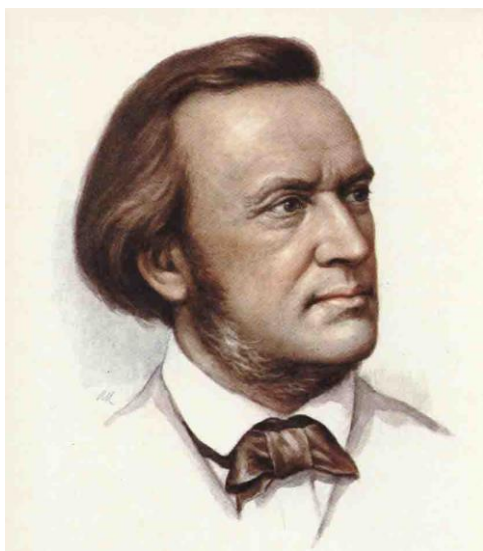
3 часть – «Сцена в полях» - можно назвать музыкальным пейзажем. Переключки пастушеских рожков (в оркестре их изображают гобой и английский рожок), пение птиц, картина умиротворенной природы – все это противопоставлено подавленному состоянию героя, предчувствующего измену возлюбленной. Ее тема звучит уже иначе, словно подчеркивается независимость от первоначальной мелодии. Напряжение нагнетает и мрачный аккомпанемент струнных и духовых в низком регистре (виолончели, контрабасы, фаготы).

4 часть – «Шествие на казнь». Герою снится, что он убил возлюбленную, осужден на смерть и его ведут на казнь. Медные духовые (тромбоны, трубы) и зловещий грохот ударных (литавры, большой барабан, тарелки) подготавливают появление темы траурного марша. Вслед за ней возникает вторая тема. Она звучит торжественно, подчеркивая неотвратимость

событий. Момент казни композитор изображает одновременным мощным «ударом» всего оркестра.

5 часть – «Сон в ночь шабаша». В воображении героя его похороны превращаются в шабаш нечистой силы. Таинственность, разгул потусторонних сил Берлиоз выражает то тяжелым гулом контрабасов, то причудливыми гармониями, то свистящими зовами деревянных духовых, то неожиданными сочетаниями тембров. В музыкальном вихре буквально проносится мотив возлюбленной (кларнет и флейта-пикколо). Но это уже не светлый и чистый образ из первой части. Музыка звучит теперь почти непристойно, вульгарно. Раздаются двенадцать ударов колокола, и вступает тема «День гнева» из заупокойной мессы. Вначале она звучит традиционно, но затем меняется – автор словно пародирует церковный жанр.

«Фантастическая симфония» стала первой романтической программной симфонией. Она отразила настроения новой эпохи. Автор показал одиночество художника, его внутренний мир, жизнь, в которой переплетены счастье и страдание.



16. Рихард Вагнер (1813 – 1883)

В немецкой музыке послебетховенского периода не было композитора с таким размахом, такими смелыми дерзаниями, новаторскими замыслами, настойчивостью в борьбе за их осуществление, как Вагнер. И в то же время Вагнер – наиболее противоречивая натура. Эти противоречия отражали противоречия немецкого романтизма поздней стадии развития, поэтому вокруг самого композитора и его творчества шла борьба.

Вагнер – последний крупнейший романтик 19 века. Он вслед за Бетховенем - воспел героико человеческих дерзаний, подобно Баху – раскрыл мир душевных переживаний человека, подобно Веберу – воплотил образы немецких народных легенд и сказаний, создал великолепные картины природы. Материал для своих произведений он черпал преимущественно из народных легенд и сказаний. Однако, стремясь подчеркнуть близкие современности мысли и настроения, Вагнер подвергал народно-поэтические источники свободной обработке, т.к. каждое поколение «может в мифе обнаружить свою тему.» в большинстве случаев ему удавалось сохранить жизненную правду народной поэзии. Обращаясь к эпическим сюжетам, он тяготел сугубо к психологической трактовке. Вагнер обращался к старинным легендам и легендарным образам потому, что находил в них большие трагические сюжеты. Он меньше интересовался реальной обстановкой далекой старины, хотя и здесь добивался многого, особенно в «Лоэнгрине» и «Мейстерзингерах», в которых сильнее проявились реалистические тенденции. Но прежде всего, Вагнер стремился

показать душевную драму сильных характеров. Современную эпопею борьбы за счастье он последовательно воплощал в различных образах и сюжетах своих опер.

Жизненная борьба в представлении композитора полна трагизма. Всюду и везде – мучительные поиски счастья, стремление к свершению героических деяний, но не дано им осуществиться – ложь и обман, насилие и коварство опутали жизнь. По мысли Вагнера, спасение от страданий, вызванных страстным стремлением к счастью, - в самоотверженной любви: в ней высшее проявление человеческого начала. Но любовь не должна быть пассивной – жизнь утверждается в подвиге.

Все оперы, начиная со зрелых произведений 40-х гг, обладают чертами идейной общности и единства музыкально-драматургической концепции. Вагнер пронизал свои оперы единством драматического выражения, для чего развивал действие непрерывным потоком. Усиление психологического начала, стремление к правдивой передаче процессов душевной жизни вызывали необходимость в такой непрерывности. Этому же добивались, каждый по-своему, лучшие представители оперного искусства 19 в., но Вагнер наиболее последовательно разрабатывал принципы сквозного развития в музыкально-драматургическом жанре. Отдельные оперные эпизоды, сцены, даже картины, он сливал воедино в свободно развивающемся действии. Вагнер обогатил средства оперной выразительности формами монолога, диалога, крупными симфоническими построениями. Но уделяя все большее внимание изображению внутреннего мира героев за счет обрисовки действенных моментов, он привнес в музыку черты психологической усложненности, что породило многословие, разрушало форму. Все это обостряло противоречивость вагнеровской драматургии.

Многогранность творчества:

- композитор и поэт;
- драматург (автор литературной основы всех своих опер);
- крупнейший дирижер своего времени
- музыкальный критик и публицист, теоретик искусства.

Все лучшее и положительное, что было в его художественном облике, нашло отражение в музыке:

В первый период творчества – революционные взгляды, написал книгу «Искусство и революция». После поражения революции 48 – 49 гг. изменил свои взгляды и встал на сторону реакции. (К 1871 г. – единая Германия – политика «железа и крови», наиболее агрессивное государство, расовая нетерпимость – Отто Бисмарк)

Вошел в историю музыки как реформатор оперного искусства:

- восстал против диктатуры певца и жалкой роли оркестра;
- восстал против внешних эффектов.

Все это было характерно итальянской опере. Но Вагнер, прежде всего, вел борьбу за немецкое национальное искусство.

Отрицательно: ведя борьбу против перевеса вокальной сферы, он пришел к перевесу инструментально-симфонической (необычайно красивые страницы программно-симфонической музыки).

К концу творческого пути, в поздних операх – сценическое действие принесено в жертву музыкальной, симфонической стихии. Поэтому результат оперной реформы Вагнера – превращение оперы в грандиозную по масштабам драматизированную программную вокально-симфоническую музыку. Чайковский: «...это прием чистейшего симфониста, влюбленного в оркестровые эффекты и жертвующего ради них и красотой человеческого голоса, и свойственной ему выразительностью. Случается так, что за превосходною, но шумной оркестровкой певца, исполняющего искусственно приделанную к оркестру фразу, вовсе и не слышно». Обобщая сказанное, можно сказать, что оперная реформа Вагнера – это кризис музыкального театра, отрицание специфики оперного жанра. Но сама по себе музыка – имеет непреходящее значение.

Музыкой Вагнер начал заниматься сравнительно поздно – в 15 лет, но дарование композитора развилось стремительно. За короткое время он создал сонаты для фортепиано, оркестровые увертюры и симфонию, музыку к трагедии Гете «Фауст». К 30-м гг. относится начало деятельности Вагнера как дирижера (работал в оперных театрах разных городов, в том числе и Кенигсберга – ныне Калининград). В тот же период композитор обратился к опере: «Феи» 34 г., «Запрет любви, или Послушница из Палермо», 36 г., «Риенци, или Последний трибун», 40 г. Первой зрелой оперой стал «Летучий голландец» 41 г. В основу сюжета легла новелла Гейне и средневековая легенда, рассказывающая о корабле-призраке и о моряке, обреченном на бесконечные скитания по морям в поисках любви и преданности. Текст либретто, как и для всех последующих опер, Вагнер писал сам. Отличительная особенность произведения – великолепные музыкальные картины природы; на их фоне ярко вырисовываются образы действующих лиц. В этой опере он впервые использовал систему лейтмотивов, которую позже стал применять постоянно.

17. Иоганнес Брамс (1833 – 1897)

В период развития новых жанров музыкального искусства, Иоганнес Брамс выступал как преемник и продолжатель классических традиций, обогащая их достижениями немецкого романтизма. Не отворачивался он и от новой музыки, ему была чужда академическая замкнутость. Свобода выражения в его произведениях всегда сочетается с железной логикой развития – стремительность развития романтических чувств он стремился воплотить в строгие классические формы, хотя это ему не всегда удавалось. В целом творчество Брамса пронизано борьбой за подлинную содержательность музыки, за высокие идеалы гуманизма.

Родился 7 мая 1833 г. в Гамбурге. Его отец был городским музыкантом и с детства он помогал отцу содержать семью – играет как пианист в театральных антрактах, делает аранжировки. В 10 лет принял

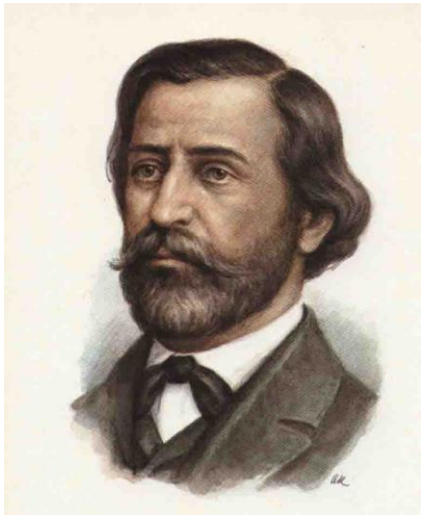
участие в камерном ансамбле, а в 15 лет дал сольный концерт. В 1853 г. отправляется в концертное турне с венгерским скрипачом Ременьи. Знакомится с Шуманом и Листом. Издаёт свои сочинения: 3 сонаты и скерцо для фортепиано, песни. В 1857 г. получает должность музыканта при княжеском дворе в Детмольде. Здесь он руководит хором, изучает партитуры известных композиторов, сам пишет произведения в жанрах музыки 18 века. Возвращение в Гамбург отмечено триумфальным исполнением его фортепианного концерта ре - минор. Годы, проведенные в Гамбурге дали мощный толчок его творчеству. Сочинения этого периода: камерные ансамбли с участием фортепиано, вариационные циклы. 1862 г. становится переломным в его жизни – переезжает в Вену и находится в поисках постоянного места службы: руководит хором Певческой академии (1863 - 1864 гг.), затем руководит хором и оркестром Общества любителей музыки (1872 – 1875 гг.). Однако его материальное положение улучшается лишь в середине 70-х гг., когда он получает общественное признание. С этого момента Брамс много выступает со своими произведениями, совершает концертные поездки в Венгрии, Голландии, Польше, Швейцарии. В этот период Брамса занимает проект создания «Немецкого реквиема». Он работает над ним более 10 лет. После окончания он написал на титульном листе «В память о матери». Первое исполнение произведения состоялось 10 апреля 1868 г. и потрясло слушателей.

70 – 80-е гг. – творческая зрелость. В этот период им написаны симфонии, скрипичный и 2-й фортепианный концерт, множество камерных произведений, песни, хоры, вокальные ансамбли, соната для скрипки соль минор («Соната дождя»), затем вторая соната («Соната Мейстерзингеров»). Он обращается ко многим жанрам, кроме музыкально – драматического. Музыка Брамса сочетает глубокую содержательность с демократической доходчивостью, наряду со сложными инструментальными циклами создает простую бытовую музыку: «Венгерские танцы», вальсы для фортепиано, вокальный ансамбль «Песни любви».

В последние годы его творческая активность снижается, в основном пишет лишь камерные пьесы и песни. Сужается также и круг образов. Этот творческий спад объясняется тяжелой болезнью. Умер 3 апреля 1897 г.

Выводы:

1. в своем творчестве продолжает классические традиции, тем самым как бы доказывая их жизнеспособность в современном музыкальном искусстве;
2. глубокий интерес к народному творчеству: венгерская и славянская музыка;
3. его музыке присущ беспокойный, взволнованный характер, олицетворяющий тревогу за судьбу человечества;
4. тематическое многообразие творчества: лирика, драматизм, отвага и мужественная сила;
5. ладовое своеобразие музыки, «мерцание» мажоро – минора.



18. Джузеппе Верди (1813 – 1901)

К 1815 году, ко времени распада империи Наполеона и наступившей в Европе реакции, Италия оказалась раздробленной на 8 мелких обособленных государств, каждое из которых находилось под иностранным влиянием. Следствием такого положения были волны освободительного движения, периодически захлестывавшими всю страну. Национальное объединение произошло только в 1871 году.

Особое место в искусстве в это время занимает оперный театр, но из – за гонений властей постоянных оперных составов не было, оперные сезоны существовали лишь 2 раза в год. «Маэстро итальянской революции» - так называли Джузеппе Верди. Его музыка служила делу народной борьбы, нередко становилась ее знаменем. Творчество композитора проникнуто горячей любовью к родине, жгучей ненавистью к угнетателям и неукротимой волей к свободе. Он воспевал свободу и независимость личности, благородные черты человеческого характера, прославлял отважный героизм борцов с тиранией, обличал гнет насилия. Всю жизнь он оставался верен своим эстетическим идеалам и стремился к воплощению драмы «сильной, простой, значительной».

Джузеппе Верди – последний великий классик в трехвековой истории итальянского оперного искусства. Огромная популярность его творчества объясняется народностью, неразрывной связью с национальной культурой, правдивостью и реализмом, мелодическим богатством его произведений. Правдивые и яркие драматические ситуации, остро очерченные характеры – главное в оперном сюжете. В понимании композитора – опера немыслима без предельного заострения конфликтных противоречий. Драматические ситуации должны обнажать человеческие страсти, именно поэтому он всегда выступал против рутины в либретто. Сюжет для Верди – средство действенного раскрытия идеи произведения. Он всегда активно руководил работой либреттиста и в процессе этой работы у него окончательно созрел замысел произведения. К музыке композитор приступал после создания полного литературного текста. При создании музыки Верди всегда учитывал возможности ее сценического воплощения, принимал участие в разучивании опер, зачастую вмешиваясь в работу дирижера. «Голос и мелодия – для меня будут всегда самым главным», - говорил композитор. За 60 лет своего творчества им было создано 26 опер.

Главный творческий метод – реализм.

Творчество можно разделить на три периода, каждый из которых имеет ведущую тематику и свою вершину.

1-й период – тема социального неравенства. Показывает благородство простых людей и развращенность аристократического слоя. Вершинами

данного периода стали оперы: «Риголетто» (1851 г.), «Травиата» (1853 г.) – раскрывается трагическая судьба женщины в буржуазном обществе.

2-й период – тема религиозного фанатизма. Вершина – опера «Аида» (1871 г.)

3-й период – человеческие чувства. Вершины «Отелло» (1887 г.) и «Фальстаф» (1893 г.). Здесь нет искусственного деления на законченные номера. Сцены переходят одна в другую, что говорит о сквозном развитии.

Заслуга композитора – он вывел итальянскую оперу из кризиса, реформировал ее, создал реалистичное, драматическое музыкально – театральное искусство.

Принципы оперной реформы:

- оперное либретто кратко, лаконично;
- главное – человеческие характеры, чувства, страсти;
- сочетает законченные номера с непрерывностью сквозного развития, включая их в большую драматическую сцену;
- основная тема – трагедия социального неравенства, тема гибели героев в условиях уродливого социального строя. В этом основной конфликт оперы и в этом демократизм Верди.

Родился 10 октября в северной Италии. В 12 лет поступает в школу города Буссето и занимается музыкой и работает. Первые сочинения относятся к концу 20-х гг.: увертюра, марши для духового оркестра, произведения для хора и фортепианный пьесы. В 1831 г. он едет в Милан и пытается поступить в консерваторию, но тщетно. Занимается музыкой частным образом у Винченцо Лавинья.

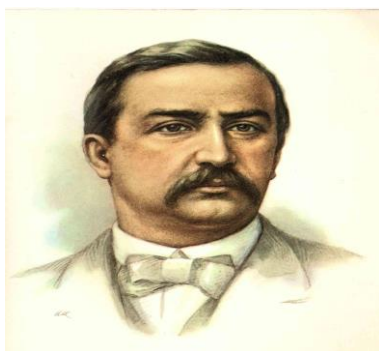
Ранний период творчества. Музыкальная карьера началась в качестве дирижера, далее – директора филармонического общества, в обязанности которого входило дирижировать концертами, сочинять и заниматься с певцами. В 1838 г. он окончательно переехал в Милан. Первый по-настоящему успех принесла ему опера «Набукко» (1842 г.) и следующая за ней «Ломбардцы» (1843 г.).

40-е гг. – годы исканий нового драматического стиля, в котором отражалась бы борьба героев против гнета, любовь к свободе и человеку, сочувствие к угнетенным. Эти темы нашли отражение в операх: «Эрнани», «Макбет» и другие. Опера «Макбет» - важный этап на пути развития реализма в творчестве композитора. Большую помощь в этом плане ему оказала драматургия Шекспира.

1848 г. в Италии произошла революция, в которой Верди принимает непосредственное участие не только как композитор. Завершается первый период операми «Риголетто» и «Травиата» - период исканий реалистической музыкальной драматургии.

50 – 60-е гг. в этот период приходит к полному пониманию и осознанию задач, стоящих перед оперной драматургией. Он считал, что оперное либретто должно быть кратко, а главное в опере – это человеческие характеры, столкновения и конфликты, раскрываемые посредством музыки. Оперы этого периода: «Сила судьбы», «Дон Карлос» и другие.

Последние оперы. Период открывает опера «Аида», соединяющая две линии творчества Верди: «большая» героическая и лирико – психологическая оперы. В ней композитор также преодолевает номерное строение оперы и выстраивает ее большими драматическими сценами. После «Аиды» почти 15 лет не создавал опер. 1873 г. – Реквием, написанный на смерть поэта А. Мандзони, так же пишет струнный квартет и вокальные произведения. Только в 1887 г. состоялась премьера его следующей оперы «Отелло». Это не только лучшая опера в творчестве Верди, но и лучшая опера на шекспировский сюжет. Она представляет собой непрерывно развивающееся музыкально – драматическое действие без деления на законченные номера. Эта опера – итог творческой эволюции композитора в жанре трагической оперы. Последнее произведение – «Фальстаф» (1893 г.). В ней Верди предстал как реформатор итальянской комической оперы. Здесь также сквозная драматургия, большую роль имеют ансамбли и скороговорка. Больше опер не писал. Умер 27 января 1901 г.



Музыкальная культура России 2-й половины 19 века

19. А. П. Бородин

(1833 – 1887)

Александр Порфирьевич Бородин – многосторонне одаренная личность, его имя известно как в истории музыки, так и в науке. Достиг он определенных высот и в литературе, однако все свое дарование на протяжении жизни делил между музыкой и химией. Музыкальное творчество Бородина невелико по объему, но в нем нет «неудачных» произведений, т.к. музыкальное творчество всегда было для него счастьем и вдохновением. «Талант Бородина равно могуч и поразителен как в симфонии, так и в опере и в романсе. Главное качество его – великанская сила и ширина, колоссальный размах, стремительность и порывистость, соединенная с изумительной страстностью, нежностью и красотой», - писал о нем Стасов.

Через все творчество композитора проходит красной нитью богатырская тема. Воспевая славное прошлое, он показывает преемственность поколений, передает убежденность в высоких душевных качествах и светлом будущем русского народа. Его любимые герои – защитники родной страны, обладающие мужеством, спокойным величием и душевным благородством. В их цельной натуре нет внутреннего разлада, они полны оптимизма, встречаясь с противоречиями в жизни. Наряду с основной эпической тематикой произведений, большое место Бородин уделяет лирике и картинам природы.

Музыкальный язык произведений композитора отличается своеобразием. Он широко использует народные лады, красочные созвучия, характерные не только русской народной музыке, но и музыкальной культуре

Востока. Драматургия его произведений близка принципам народного эпоса, заключающихся в неторопливом чередовании законченных, монументальных картин.

Опираясь на творчество Глинки, раскрывая образы, близкие ему, в творчестве Бородина имеют место темы, характерные для второй половины 19 века – более психологическая лирика, конфликты внутри общества.

Жизненный путь композитора можно разделить на три этапа:

Период становления. Родился Александр Порфирьевич 11 ноября 1833 г. в Петербурге. Отец дал ему хорошее образование, но среди всех предметов любимыми были музыка и химия.

В 1850 г. поступил в Медико – хирургическую академию в Петербурге, еще больше увлекся химией, серьезно стал интересоваться литературой, философией, музыкой.

1856 г. – окончил академию. Продолжает научно – исследовательскую работу, пишет докторскую диссертацию.

1859 г. – уезжает за рубеж: Германия, Франция, Италия. Цель поездки – научная, но не расстается с музыкой. Знакомится со своей будущей женой – пианисткой Протопоповой.

Творческая зрелость.

1862 г. – возвращается домой. Становится профессором Медико – хирургической академии, много времени уходит на научные заседания, международные конгрессы, исследовательскую работу. Организует Женские врачебные курсы, много времени отдает этому делу.

Знаменательной становится встреча с Балакиревым, который помог выработать композиторский стиль и осознать уровень собственного музыкального таланта.

1869 г. – написана Первая симфония, сразу за ней – вторая и принялся за работу над оперой «Князь Игорь». «Богатырскую» симфонию Бородин сочиняет в течение 7 лет, она была закончена лишь в 1876 г.

Последние годы. Создает симфоническую картину «В Средней Азии», несколько романсов, отдельные сцены для оперы. С 80 – х гг. стал писать меньше. Это было обусловлено событиями в общественной и личной жизни композитора. В 1877 г. – встреча за границей с Листом. Эта встреча окрылила композитора, похвальные отзывы из уст такого мэтра, как Лист, вселили в Бородина уверенность в своем таланте. Сам Бородин, относившийся к музыке с большой любовью и трепетностью, никогда не считал себя в этом вопросе профессионалом. Для него было большим событием узнать, что его имя известно в Европе и насколько популярны там его симфонии. Композитор умер неожиданно от инфаркта 15. 02. 1887 г. После его смерти неоконченные произведения (опера «Князь Игорь» и вторая часть Третьей симфонии) были завершены Римским – Корсаковым и Глазуновым.

Выводы:

1. Главенствует эпическая тематика произведений;

2. На первом плане: положительные герои - защитники родной страны и возвышенные чувства;
3. Главная мысль творчества – будущее России принадлежит народу;
4. Новое: кроме темы борьбы с внешними врагами затронута тема конфликта внутри общества;
5. Истоки музыкального языка в народном мелосе;
6. Многогранность творчества: композитор, ученый, химик, педагог, литератор, общественный деятель, дирижер, музыкальный критик;
7. Жанровое многообразие творчества: опера, симфонии, квартеты, фортепианные произведения, романсы, симфоническая картина.

Опера «Князь Игорь»

Литературная основа оперы – «Слово о полку Игореве». В 60 – 70 гг. в России – подъем освободительного движения, поэтому актуален интерес к «Слову...», к богатырской, патриотической тематике. В опере обойдены недостатки действительности. Во всем произведении – национальный характер: в сюжете, в хоровых сценах, все мысли и заботы о народе.

Пролог

	<i>А</i>	<i>В</i>	<i>А</i>
Вступление	Хор «Слава»	Затмение	Хор
издалека	могучая сила народа	хроматизм,	близок
перезвон. Тема	колорит старины,	целотонная гамма	величальным
близка	пентатоника,	(Глинка «Руслан	хорам опер
эпическим	трихордные попевки.	и Людмила»),	Глинки
напевам	Обращение Игоря к	Ув. 5\3. Во	
(секундовые	войску	всеобщем	
ходы, диатоника)	тесная связь с народом,	смятении –	
	волевые, героически	бесстрашие Игоря	
	черты		
	(соло нет).		

1-е действие

1 картина: <u>портрет</u> Галицкого	2 картина: <u>образ Ярославны</u> (близок Игорю)
разудалый характер песни:	Тоскует по Игорю и тревожится за него.
резкие акценты в	<u>Хор бояр</u> – суровый характер, тяжелая мелодия
сопровождении, плясовой	неукоснительно движется вперед. Тональная
ритм.	неустойчивость, хроматически ползущие вниз
<u>Хор девушек «Ой,</u>	фразы теноров.
<u>лихонько...»</u> -	<u>Заключительный эпизод</u> – пожар – на фоне
близок	набатного звона: чередование Д разных
причитаниям	тональностей.

2-е действие

Половецкий стан – отличие в характеристике: нега, деревянные духовые изображают инструменты Востока, узорчатые наигрыши. **Ария Игоря** – центральная сцена. Имеет 3-х частную композицию с речитативным вступлением и заключением.

<i>Вступление</i>	<i>1-й раздел</i>	<i>2-й раздел</i>	<i>3-й раздел</i>	<i>заключение</i>
раздумье	Воспоминание о битве и	лиричная,	бедственное	«Ох,
тоска	далее «О дайте...» -	певучая	положение.	тяжко...»
си бемоль	маршевая, волевая,	мелодия.	И вновь	душевные
минор	трихордные попевки	Народно –	тема	страдания
	(богатырские). Середина	песенные	стремления	
	– «Погибло все» -	интонации	к свободе	
	отчаяние, диссонир.			
	аккорды			

Сущность образа Игоря – патриотизм и верная любовь + тягостные переживания

В окончании – предпосылки к действию – композитор и мы вместе с ним уверены, что новый поход увенчается успехом.

Ария Кончака – сочетаются контрасты: жестокость и великодушие, хитрость и благородство.

- воинственные черты – тритоны, ритм скачки

- уважение к Игорю – распевные, закругленные фразы, синкопы, триоли.

В аккомпанементе восходящие синкопированные фигуры. В мелодии – хроматические изгибы.

Половецкие пляски – хор невольниц «Улетай на крыльях ветра» - восточный лирический напев, синкопы, мелодические украшения, переменность.

3-е действие

Побег Игоря из плена. Половцы готовят новый поход на Русь.

4-е действие

Плач Ярославны – на интонациях старинных народных голошений и причитаний – ув. 2, мелодическая орнаментика. Сравнение с кукушкой характерно для русского фольклора. Вторая тема плача основана на мелодии средней части арии Игоря. **Хор поселян** – «Ох, не буйный ветер» - одноголосный запев «обрастает» подголосками – характерный прием народного пения. Распевная протяжная песня. **Заключительная сцена** – возвращение Игоря и всеобщее ликование.

Значение оперы: одно из лучших творений оперной классики. Композитор посвятил ее памяти Глинки и продолжает в ней традиции, созданные его великим предшественником.

2-я симфония («Богатырская»)

Бородин обладал умением создавать музыкальные образы большого обобщающего значения. Как и другие «кучкисты», композитор в симфоническом творчестве тяготеет к программности, но его программные замыслы воплощаются в самом обобщенном виде, без показа в музыке последовательного хода событий. Идея симфонического произведения раскрывается Бородиным в развертывании и смене ярких, контрастных музыкальных картин большого масштаба, связанных единством замысла и интонационной общностью. Круг идей и образов – воспевание патриотизма и могущества русского народа, изображение его в борьбе и мирной жизни, а также картины Востока и образы природы.

Наиболее выдающимся произведением композитора является его Вторая симфония. Она писалась одновременно с оперой «Князь Игорь» и искания в этих двух областях тесно переплетались. В итоге Вторая симфония оказалась близкой к «Князю Игорю» и по идейному содержанию и по музыкальному складу. Бородин рассказывал критику Стасову, что в медленной части он хотел нарисовать фигуру Баяна, а в 1-й части – собрание русских богатырей, в финале – сцену богатырского пира. Все эти картины объединяются общей патриотической идеей – любви к Родине и прославления богатырской мощи народа.

1-я часть

**форма – сонатное аллегро, тональность – си минор, темп – аллегро
экспозиция**

Г. П.	св. п.	П. П.	З. П.
си минор	короткая	Ре мажор	первая тема Г. П.
основной		близка	рус. (в басах).
богатырский		лирическим	в верхнем голосе
образ (как боевой		песням	новая фраза,
клич).		(выражение	сходная с П. П., но
октавные удвоения,		лирического	энергичного х-ра,
неоднократный		чувства	как Г. П.
повтор Г.		всей народной	
Родственна		массы).	
былинным		Не противостоит	
распевам		Г. П., а дополняет	
(трихордовые		ее	
попевки). Ладовая			
многосторонность.			
В продолжении –			

наиграши дер.
духовых,
плясовой оттенков.

Экспозиция заканчивается утверждением богатырского образа – проведением первой темы четвертями в Ре мажоре (тональность П. П.).

Разработка

Имеет несколько разделов. *Конфликта тем нет, поэтому нет борьбы:* интонации тем, сочетаясь, образуют единую линию.

1-й эпизод – быстрый темп, стаккато и остигатный ритм передают тревожную, стремительную скачку. Динамика нарастает от «пиано» до «фортиссимо». Завершают эпизод плясовые наигрыши из Г. П.

2-й эпизод – лирический. Проведение П. П. в Ре-бемоль мажоре. Движение несколько успокаивается.

После этой передышки вновь следует драматическая картина скачки. На доминантовом органном пункте – большое, длительное нагнетание, приводящее к репризе.

Реприза

Начало репризы является одновременно и кульминацией, выводом разработки.

Г. П.

более мощно, тяжеловесно (к унисону + аккорды, новые инструменты, ритмическое увеличение, fff).

П. П.

еще нежнее и мягче

З. П.

еще решительнее и энергичнее

Между темами и после З. П. проходят эпизоды со стремительным движением вперед и нагнетанием, что приводит к усилению богатырского характера основного образа. Часть заканчивается тоническим органном пунктом и проведением 1-й темы в унисон – более величественно и грозно (ритмическое учетверение каждой доли).

Вокальное творчество Бородина

Творчество композитора насчитывает 16 романсов и песен на стихи Пушкина, Некрасова, А. Толстого, Гейне и некоторые из них – на собственные стихи. По содержанию они различны, но их объединяет творческий почерк – характерные особенности, присущие автору. Среди них такие как:

- передача общего настроения стиха;
- ведущее место мелодии;
- в партии фортепиано нередко возникают образы поэтического текста.

Среди его романсов: «Песня темного леса», «Спящая княжна», романс-баллада «Море», «Для берегов отчизны дальней», написанный под впечатлением смерти друга и соратника М. Мусоргского.

Выводы:

1. Бородин положил начало новому виду русской симфонической музыки – эпическому симфонизму. Вторая симфония – широкое эпическое произведение, воплощающее мысль о богатстве сил и духовном величии народа.

2. Единство симфонии создается цельностью ее содержания:

- во всех частях показаны одни и те же герои, только в разных состояниях;

- музыкальные темы из разных частей имеют сходные интонации, родственные богатырской теме 1-й части;

- объединяющее значение имеют и тональности: си минор – Си мажор (главные в симфонии) и Ре-бемоль мажор (центральный эпизод разработки 1-й части, тема во 2-й части и Г. П. 3-й части).

3. Воплощение героического содержания, монументальность и стройность формы сближают симфонизм Бородина с бетховенским. Однако симфонии Бородина не инструментальные драмы (как у Бетховена), а эпические повествования:

- музыкальные образы не вступают в конфликт, а с самого начала близки друг другу, их развитие приводит к мирному слиянию;

- у Бородина темы лишены внутренней контрастности;

- основной метод развития - не мотивная разработка, а варьирование, полифоническое сочетание и интонационное объединение тем.

4. Традиции народного героико – эпического искусства Бородина нашли продолжение в творчестве русских и советских композиторов: в симфониях Глазунова, в произведениях Лядова, Прокофьева, Свиридова и других.



20. Модест Петрович Мусоргский (1839 – 1881)

Мусоргский – представитель критического реализма. В его творчестве нашли отражение острые социальные конфликты русской действительности 60 – 70 гг. Он считал священной обязанностью художника произносить свой приговор отрицательным явлениям действительности. Показывая картины народной нищеты, голода, бесправия, обнажая социальные конфликты, Мусоргский значительно раздвигал рамки привычной для того времени тематики музыкальных произведений. Он был движим страстным желанием приобщить музыкальное искусство к великому делу освободительной борьбы. Композитор поднимает

свой голос также против всего, что несет людям горе и страдание. Горячая любовь к человеку – характерная особенность Мусоргского.

По богатству и разнообразию воссозданных человеческих характеров творчество Мусоргского не знает себе равных в истории музыкального искусства. По силе проникновения в глубину человеческой души, его творчество сравнимо с творчеством Достоевского и Толстого.

Творчество композитора неотделимо от предшествующего развития музыкального искусства и в первую очередь, традиций Глинки и Даргомыжского. Однако Мусоргский достиг еще большей глубины в передаче сложных психологических переживаний своих героев. Продолжая традиции Глинки, Мусоргский на первый план выводит не конфликт между русским народом и иноземными захватчиками, а конфликт внутри страны – между народом и властью.

Интонационные истоки мелодики Мусоргского – в крестьянской народной песне. Он прежде всего вокальный композитор. Центральное место в творчестве занимают народные музыкальные драмы и большое количество камерных вокальных произведений различного содержания, характера и формы. Инструментальные произведения сравнительно немногочисленны, это в основном программные произведения. Наиболее значительные из них – «Иванова ночь на Лысой горе» для симфонического оркестра и фортепианная сюита «Картинки с выставки».

Тематика произведений Мусоргского многообразна, композитор предстает перед нами как:

- драматург-историк – «Борис Годунов», «Хованщина»
- кроме реальных исторических лиц – психологические «портреты» русских крестьян, их тяжелый быт – песни «Сиротка», «Калистрат», образ Юродивого
- сатира и юмор – «Семинарист», «Песня Мефистофеля»
- война и дети – цикл «Детская» и трагическая баллада «Забытый»
- светлая лирика – романс «По-над Доном сад цветет».

Творчество композитора можно разделить на 3 этапа:

1. С конца 50-х до 1868 г. – формирование как музыканта. Но в песне уже достиг высот: «Где ты, звездочка...», «Ночь», «Семинарист», сборник песен «Юные годы». Опыт в опере – «Женитьба» (Гоголь), «Саламбо» (Флобер). «Ночь на Лысой горе» - крупное симфоническое произведение. Фортепианная сюита «Картинки с выставки».
2. 1868 – 1874 гг. – годы создания и постановки «Бориса Годунова» - гениального произведения, где композитор выступает как психолог, историк, убежденный, что через историческое прошлое можно показать современность, ее противоречия. Трактровка Пушкина с позиций народничества (сцена под Кромами). Создан цикл песен «Детская».

3. 1874 – 1881 гг. в центре периода – «Хованщина». Вопрос о народе как творце истории. Мусоргский понимает уже, что бунтарство бесперспективно. Создает песенные циклы трагического содержания: «Без солнца», «Песни и пляски смерти».

В пропаганде творчества большую роль сыграл Н. А. Римский – Корсаков.

До 1858 г. Мусоргский служил офицером в Преображенском полку, т.к. окончил школу гвардейских подпрапорщиков. В 1858 г. – вышел в отставку. С 1863 по 1879 гг. служил чиновником, а затем 2 года работал аккомпаниатором в Музыкальных классах.

Новаторство: постоянно стремился найти более яркие, действенные средства музыкального выражения. Он не боялся внешней шероховатости формы, жесткости гармоний или внезапности тональных сдвигов, если это помогало усугубить драматизм выражения, отразить смены душевных состояний. Острота, непривычность музыкального языка Мусоргского смущала многих современников. Однако музыка композитора всегда глубоко правдива. «Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель... мысли живые подайте, живую беседу ведите, какой бы сюжет вы не избрали... всего себя подай людям – вот что теперь надо в искусстве», - говорил сам композитор.

Значение творчества: оказало серьезное влияние на развитие мировой и русской музыкальной культуры. Под воздействием его сочинений сложился композиторский стиль многих известных мастеров, в частности Дебюсси, Равеля, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича.

Опера «Борис Годунов»

В трагедии Пушкина Мусоргского привлекла возможность показать пробуждение силы народа, которая под конец произведения выливается в стихийное восстание. Основная идея оперы – конфликт между царем Борисом и народом, приводящий к восстанию. Трагедия усугубляется внутренней душевной драмой Бориса, муками совести царя – убийцы.

Пролог

1 картина

орк. вступление – образ угнетенного народа – «тема насилия» и плач народа: близка рус. нар. протяжным песням. Звучит несколько раз. Хор – отдельные реплики (расчленение хора на группы)
Ариозо думного дьяка – печально, сосредоточенно – ***это кульминация картины.***

2 картина

звон колоколов. трехчастная композиция
А - Хор «Уж как на небе...» («Слава»)
прославление царя
В – Ариозо Бориса – раскрывает его душевный разлад.
А – Хор «Слава» (нар. величальная песня).

1-е действие

1 картина: Чудов монастырь.

Монолог Пимена – вступление передает движение пишущей руки – ЛМ (х-ка Пимена еще будет встречаться в опере).

Образ Григория – в рассказе: честолюбив, мечтает о славе (т. царевича Дмитрия становится темой самозванца).

2 картина: литовская граница.

Песня Варлаама «Как во городе было во Казани» (слова народн.) – в форме симфонических вариаций – в зависимости от текста мелодия звучит то задорно, то спокойно, то драматично.

Сцена с приставами – образец выразительного речитатива, основанного на х-ных интонациях народной речи.

2 действие Кремлевский дворец.

Сцена Бориса с детьми – любящий, заботливый.

Монолог «Достиг я высшей власти» - глубина страданий. Образ раскрывается полнее: умный, дальновидный правитель. Ария переходит в декламацию: безумные кошмары (ЛМ кошмара в оркестре).

Сцена с Шуйским – рассказ о появлении самозванца, кошмары усиливаются.

3 Действие

1 картина: Сандомирский замок.

Сцена в комнате Марины – в ритме мазурки.

любовный дуэт, объяснение
Мечтает о власти, о престоле.
Марина обещает

лишь после того,

Руси.

2 картина: полонез

Сцена в саду –

В любви Самозванца.

ответить на чувство

как он станет царем на

4 Действие

1 картина:

собор В. Блаженного

Сцена на площади –
чувствуется

недовольство народа.

Главное лицо –

Юродивый, поет песню

«Месяц едет, котенок

плачет» - интонации нар.

плачей и причитаний

2 картина:

Кремль

Заседание

боярской думы.

После рассказа

летописца о

чуде, связанном

с царевичем

Дмитрием

кошмары Бориса

3 картина:

под Кромами

Хор «Не сокол летит» - народ

издевается над боярином –

цитата рус. нар. песни «То не

ястреб...»

«Расходилась, разгулялась...» -

хор восставшего народа –

интонации молодецких песен.

Ср. ч. хора – на нар. хороводной

Хор «Хлеба» - унисон указывает на единство и сплоченность народных масс

Сцена Бориса с

Юродивым –

отказывается за него молиться, т.к. он царь - убийца

усиливаются, и в конце сцены он умирает.

«Заиграй моя волынка» - «Ой ты, сила...» убыстряется, т.е. показана сила, которая все сметает.

Фанфары – появляется

Самозванец

Плач Юродивого – предсказание горя русской земле.

Развитие образа народа – главное действующее лицо в опере – народ. От разрозненных групп, показывающих разобщенность народа в прологе к сцене под Кромами в 3 картине 4-го действия, где народ выступает как сила, все сметающая на своем пути, объединенная в единое целое, о чем в музыке говорит унисон.

Новаторство – впервые употребил прием расчленения хора на отдельные группы – изображение людской толпы получилось удивительно реальным.

Значение оперы – создание этой народной музыкальной драмы, глубоко раскрывающей жизнь русского народа, его исторические судьбы, явилось важным этапом в развитии музыкального театра. Опера поражает не только чуткостью проникновения в обстановку далекой исторической эпохи конца 16 – начала 17 вв., но и осознанием великой исторической миссии народных масс.



21. Н. А. Римский – Корсаков (1844 – 1908)

Творчество великого русского композитора Николая Андреевича Римского – Корсакова является, пожалуй, самым многообразным по видам музыкальной деятельности. Он был не только композитором, он был замечательным педагогом, собирателем народных песен, дирижером, редактором музыкальных произведений, музыкальным критиком. Им были написаны учебники по гармонии и оркестровке, статьи, посвященные музыкальному образованию и воспитанию. Трудно себе

представить каким образом мог сделать так много один человек.

Как и другие композиторы «Могучей кучки» Римский – Корсаков был ярко национальным композитором, продолжившим традиции Глинки. В своем творчестве он опирался, прежде всего, на русскую народную песенность, но при этом не был чужд и музыке других народов. Его музыка настолько образна, что слушая ее, мы начинаем видеть то, что говорит нам композитор. Он был одним из лучших мастеров оркестровки мирового значения.

Николай Андреевич Римский – Корсаков начал свой путь как современник эпохи революционного народничества, а в конце его стал и современником революции 1905 года. Все жизнь он шел в ногу с современностью, хотя непосредственных связей с политической борьбой не имел. С именем композитора связано более сорока лет в развитии русской музыкальной культуры (первое сочинение в 1865 г., последнее в 1907 г.). Вошел в историю музыки как:

- композитор и педагог (Петербургская консерватория, где он много работал, носит его имя);
- собиратель народных песен и пропагандист народного творчества (первый сборник – 100 народных песен и второй – 40);
- исполнитель (дирижер в концертах Русского музыкального общества, Бесплатной музыкальной школы, за рубежом);
- автор литературного наследия («Летопись моей жизни», публицистика, Учебник гармонии, «Основы оркестровки»);
- редактор произведений («Борис Годунов», «Хованщина» Мусоргского и др.).

Все вышеперечисленное говорит об исключительной работоспособности и дисциплине труда.

Весь свой творческий путь композитор искал новую тематику. «...Не хочется заключать себя в пределы, предначертанные Стасовым, Балакиревым и другими. Даргомыжский – речитатив, Мусоргский – народ, Корсаков – фантастика, Кюи – за сердце хватающая драма, Бородин – богатырская сила и т.д. Неужели так уж этому и покориться, так уж этому и следовать? Да ведь это наскучит!...», - говорил сам композитор. Его поиски нашли отражение в различных направлениях:

- историк – летописец (опера «Псковитянка»);
- сказочник и лирик (оперы «Снегурочка» и «Майская ночь»);
- музыкант – пейзажист («Садко» и симфоническая сюита «Шехеразада»);
- бытовая тема (во многих сценах опер и симфоний).

Образ русского народа раскрывается в его произведениях как образ художника – творца чудесных песен, сказок и целителя человеческой души (образ Леля вызывает интерес к людям у Снегурочки, что приводит к обретению чувства любви; Шехеразада смягчает жестокое сердце Шахриара).

Творчество можно разделить на несколько периодов:

1. 1865 – 1872 гг. – от первой симфонии до «Псковитянки». В этот период написаны музыкальная картина «Садко», «Увертюра на русские темы», романсы. В 1861 г. – встреча с Балакиревым и общение с членами кружка, что повлияло на формирование его эстетического облика.
2. С начала 1870-х гг. (приглашение в Петербургскую консерваторию). В этот период происходит резкий поворот в тематике произведений и затем появляется ряд фантастических опер. Солнце в произведениях приобретает особый статус – символ света. Интерес к творчеству Гоголя. Римский – Корсаков также показывает в своих произведениях

два типа женских образов, противопоставляя их друг другу: активный и хрупкий.

3. В этот период усиливается значение симфонической музыки. Пишет симфоническую сюиту «Шехеразада», «Испанское каприччио», «Воскресная увертюра». Оркестровые тембры – одна из важнейших сторон музыкального содержания. В 1880 г. – опера «Снегурочка».
4. Конец 80-х и 90-е гг. – возвращается к оперному жанру: «Млада», «Ночь перед рождеством», «Садко». Этот период отмечен «творческим кризисом». После оперы «Садко» изменил направление в лирико – психологическое русло (влияние Чайковского) – оперы «Царская невеста», «Моцарт и Сальери», романсы. В 1899 г. к 100-летию со дня рождения Пушкина пишет оперу «Сказка о царе Салтане» с комедийной направленностью. К концу творческого пути возрастает роль социально – обличительной тематики: оперы «Кашей бессмертной», «Золотой петушок». Одновременно раскрывается историческая тема: «Сервилия» (о римской жизни), «Пан воевода» (из жизни Польши). Обе эти оперы не показательны, но иллюстрируют творческие искания композитора. Значительна опера «Сказание о невидимом граде Китеже...», написанная в 1904 г. о татарском нашествии на Русь. В этой опере эпос и лирика составляют единое целое, что сравнимо лишь с «Хованщиной» Мусоргского и с «Война и мир» в литературе.

Римский – Корсаков принадлежит к тем художникам, которые всегда стремились глубоко осмыслить процесс своего творчества. Именно поэтому, будучи уже зрелым мастером, он начинает писать книгу, затрагивающую вопросы эстетики, хотя она и не была завершена. Также Римский – Корсаков обобщает свой опыт в вопросах музыкального воспитания и пишет ряд статей, среди которых «Теория композиции» (1866 г.) и «О музыкальном образовании» (1892 г.).

Опера «Снегурочка»

Пьеса А. Н. Островского идеально отвечала художественному мироощущению Римского-Корсакова. Она привлекла его красотой старинных народных обычаев и обрядов, поэтичностью образов, изумительным богатством и народностью языка. Все это свойственно и опере Римского-Корсакова. **От произведения Островского его отличает** лирическая углубленность и психологическая тонкость образов, а также образная конкретность воплощения в музыке картин природы. Изображение мира людей и мира природы воплощает идеи высшего единства и гармонии бытия - вечной и непрерывно обновляющейся природе, равновесию ее стихийных явлений отвечает аналогично устроенное царство берендеев.

В опере своеобразная разветвленная драматургия. В ее основе лежит культ Ярилы – Солнца, которое олицетворяет собой «творческое начало,

вызывающее жизнь в природе и людях», как сказал сам композитор. Культовые сцены образуют самостоятельное сквозное эпическое действие, которое разворачивается в народных играх и хороводах, в бытовых эпизодах (закливание весны – «Песня и пляска птиц», «Проводы масленицы», хороводы-игры из 3 д. – «Ай, во поле липенька» и т.д.).

В музыкальной характеристике действующих лиц важное значение имеет мифологическая символика. Многие из них выражают отвлеченные идеи, связанные с эпической концепцией оперы. Сам композитор делит действующие лица на три группы: *мифические* – Дед Мороз и Весна-Красна, которые всегда появляются в окружении своих природных спутников: птиц и цветов, метели и падающего снега. В то же время они наделены людскими обликами: Весна – прекрасной женщины, Мороз – с виду сурового, но добродушного богатыря, повелителя снежного царства. Образы эти остаются неподвижными, эпически неизменными. *Полумифические* – Лель – «вечно юный пастух-певец» и Берендей – «вечно старый царь». Они трактованы как олицетворения ярилина начала в различных его проявлениях: Лель – как бы сын и жрец Ярилы, он излучает собой и своим пением божественную силу Солнца (три песни: протяжная, плясовая и хороводная). Берендей – олицетворение какого-то мудрого образа правления, он истинный отец своего народа (сцены с Бермятой и Купавой, сцена суда над Мизгирем). Но он также и олицетворение поэтической души, глубокого и возвышенного постижения сущности Прекрасного (каватина «Полна...»). К этой же группе относится и Снегурочка – полуфантастический - полуреальный девический образ. Это символический персонаж, судьба которого подтверждает незыблемость ярилиных законов жизни, гармонии бытия. Она вносит временную дисгармонию в жизнь берендеев, но с ее исчезновением восстанавливаются мир и гармония в природе. Девушка-Снегурочка – это русский вариант романтического образа – существа фантастического, стремящегося стать человеком, но возвращающегося в лоно стихии (например «Русалочка»). Особенность образа Снегурочки в том, что он как бы приподнят над миром природы и миром людей, хотя принадлежит им обоим; все время ощутима его особая поэтичность, двойственность. *Реальные* – Купава и Мизгирь, Бобыль и Бобылиха, Бермята и Бирючи. С образами Снегурочки, Купавы и Мизгиря связана линия драматического действия, но ее развитие не достигает подлинного драматизма. Этому препятствуют и сказочность сюжета, и эпическое начало.

Особое внимание в произведении композитор уделил народности музыкального языка. Здесь проявилось его блестящее мастерство в создании мелодий в народном духе (три песни Леля, «Шествие берендеев», многие хоры). Впервые в этой опере заимствованные мелодии использованы в таком количестве – в бытовых эпизодах и вообще в эпически характерных моментах. Обрядовое начало оперы определило и круг используемого материала – древнейшие музыкально-поэтические пласты фольклора: календарно-обрядовые песни, былина, языческий гимн, песня-прославление. Впервые в этом произведении композитор нашел типичный для него в дальнейшем

контраст двух интонационно-образных сфер: народно-бытовой, жанровой – и сказочной, инструментально-колористической, основанной на сложных гармониях.

Большое значение имеют лейттемы и лейтмотивы. В музыкальной характеристике Снегурочки трансформация лейттем значительна и протекает как непрерывный процесс (арияетта пролога «Слыхала я» - ариозо из 3д. «Пригожий Лель,...») - сцена таяния).

Опера имеет большое количество симфонических эпизодов. Почти все они тесно связаны с ходом музыкально-сценического действия (кроме «Пляски скоморохов»). В опере нет увертюры, ее заменяет вступление – род симфонической сцены, в которой музыка воссоздает обстановку действия. Партитура произведения – подлинное чудо тембрового искусства Римского – Корсакова. Она как бы «концертна» - столь многочисленны в ней инструментальные соло. В целом же композитор наследует и развивает принципы оркестрового письма Глинки.

Пролог

Оркестровое вступление - Тема Деда Мороза – низкий регистр, суровая, властная.

Тема Весны – мягкая, теплая, высокий регистр.

Речитатив и ария Весны – в мелодии неразрывно сплелись русские, испанские и итальянские мотивы.

Песня и пляска птиц - Хор «Сбирались птицы, сбирались певчи» - 7-тактная мелодия народного склада. «Орел –воевода» - мелодия народного происхождения. Всю картину песен и плясок птиц композитор рисует сменой ярких гармоний, звучанием деревянных духовых инструментов, сменой регистров.

Ария Снегурочки -- в сопровождении флейты и других деревянных духовых. Легкая, изящная, с колоратурами.

Ариетта Снегурочки – выразительные интонации как бы намекают на будущее потепление и пробуждение сердечности. Хроматизмы.

Проводы масленицы – Хор «Прощай, Масленица» - мелодия основана на старинных обрядовых песнях. Характерный припев – повторение одних и тех же интонаций.

1 действие

1-я песня Леля («Земляничка ягодка») – диатоника, распевы, характерные черты народной протяжной песни. Ре минор.

2-я песня Леля («Как по лесу») – си бемоль мажор, веселого, подвижного характера - плясовая

Свадебный обряд

Сцена Купавы со Снегурочкой и Мизгирем

2 действие

Хор. Песня слепцов гуляров – славят царя Берендея, архаичные квартовые интонации

Шествие царя Берендея – 5-титактное строение – сказочный марш.

Каватина Царя Берендея – гимн природе. Хроматизмы, виолончель.

Заключительный гимн – славят Берендея

3 действие

Хор «Ай, во поле липенька» - хороводная. Любовная символика – завивание венка – прочность возникшей любви

Песня «Купался бобер» - веселая плясовая, мотив сватовства.

3-я песня Леля – изобразительный прием – раскаты грома, ладовая переменность, на народных оборотах.

Сцена Снегурочки с Мизгирем

Заповедный лес – сложные гармонии, причудливые тембровые краски. В сфере Лешего - тритоны

Сцена Снегурочки с Купавой и Лелем

4 действие

Сцена Снегурочки с Весною

Дуэт Снегурочки с Мизгирем

Финал. Сцена таяния.

Снегурочка «Но что со мной?» - медленный темп, хроматизмы, нисходящие секундовые интонации. Тема «поэтического чувства». Сопровождение струнных инструментов. Момент таяния – звукоизобразительный прием – арфа.

Заключительный хор и песнь Яриле солнцу – размер 11\4, унисон. Гимн Солнцу – источнику жизни на земле.

Выводы:

1. В опере имеет место сквозное эпическое действие:
 - пролог – тема «закликанья весны»
 - 3 д. – хороводы-игры с элементами любовной символики
 - 4 д. Тема ярилиной любви, которая окончательно торжествует в финале.
2. Некоторые эпизоды имеют ритуальный оттенок (например, в 1 д. «Свадебный обряд» - Купава и Мизгирь выступают как типы Жениха и Невесты).
3. В опере присутствует разветвленная музыкальная драматургия;
4. Особое значение имеет народность музыкального языка;
5. Опора на древнейшие музыкально-поэтические пласты фольклора: на календарно-обрядовые песни, былину, песню-славление, языческий гимн.
6. Контраст двух интонационно-образных сфер: народно-бытовой, жанровой и сказочной, инструментально-колористической.
7. Мифологическая сущность Весны и Мороза подчеркнута их постоянным окружением – птицы и цветы, метель и падающий снег.

8. Лель – певец-музыкант, постоянное сопровождение деревянных духовых инструментов – кларнет, флейта, гобой.
9. Важную роль играют тональные сопоставления: «весенняя» группа – Ля, Ми и Ре мажор, «зимняя» - фа, до минор. Ре бемоль мажор – тональная сфера любви, Ля мажор – тональность молодости и весны
10. Историческое место оперы в творчестве определил сам композитор – наступление зрелого этапа оперного мастерства.

Тональные сопоставления

<i>«Весенняя» сфера</i>	<i>«Зимняя» сфера</i>	<i>Сфера любви</i>	<i>Молодости и весны</i>
Ля, Ми, Ре мажор	фа, до минор	Ре бемоль мажор	ля минор

Народность музыкального языка

<i>Пролог</i>	Речитатив и ария Весны русские + испанские + итальянские мотивы. Песня и пляска птиц Проводы Масленицы - обрядовая
<i>1 действие</i>	1-я песня Леля - нар. протяжная 2-я песня Леля - плясовая Свадебный обряд
<i>2 действие</i>	песня гусяров и Заключительный гимн песня - прославление
<i>3 действие</i>	«Ай, во поле...» - хороводная «Купался бобер» - плясовая
<i>4 действие</i>	заключительный хор - гимн

Группировка персонажей

Мифические	Полумифические	Реальные
Дед Мороз, Весна + их природные спутники	Лель, Берендей, Снегурочка	Купава, Мизгирь, Бобыль Бобылиха, Бермята, Бирючи,

Используемые цитаты

Пролог «Орел воевода» «Прощай, Масленица»	3 действие «Ай, во поле...»
--	---------------------------------------

Обрядовые сцены

Пролог	2 действие
Проводы Масленицы	свадебный обряд
завивание венка	

Симфоническая сюита «Шехеразада» (1887 – 1888 г.)

Среди симфонических произведений в творчестве композитора важное место занимает «Шехеразада», самая выдающаяся оркестровая «восточная» партитура 19 в. Здесь нет заимствованных фольклорных тем. Программа произведения включает в себе образы, навеянные восточными сказками «1001 ночь», но ни одна из сказок не проиллюстрирована композитором. В «Летописи» он упомянул эпизоды арабских сказок, которые легли в основу его 4-х частей сюиты, но в предисловии оговорил, что «слушатель сам должен отыскивать образы, на которые намекает программа». Все 4 части не связаны между собой последовательным рассказом, это законченные эпизоды, каждый из которых – прекрасная и волшебная картина Востока. Композитор разворачивает свое сказочное музыкальное повествование в череду разнохарактерных музыкальных картин, подчиненных принципу контрастного сопоставления. При отсутствии сюжетной линии, целое похоже на красочную мозаику. Однако «Шехеразада» - самая цельная партитура среди всех программных произведений Римского-Корсакова.

1 часть

форма – сонатная без разработки

экспозиция

Пролог	Г. П.	1-я П. П.	2-я П. П.
т. вступления – <i>т. Шахриара</i> (струн. и медн. в низ. регистре) - <i>акк. дер. дух.</i> - <i>т. Шехеразады</i> (скрип. соло, ми дорийский).	Г. П. Т. Шахриара трансформиру- ет в т. моря – х-р спокойный, величественный. Фигурации сопровождения. Ми мажор	1-я П. П. т. корабля. До мажор акк. дер. дух. сменяются напевом флейты. Бесполутоновый лад.	2-я П. П. т. Шехеразады трансформ. в т. моря, но не мирное – разражается буря

Кода – т. Шахриара светлеет, как будто деспотический владыка смягчился.

Разработки нет

Реприза

По характеру похожа на начало Аллегро. Г. П. сплетается с мотивами 2-й П. П. (обрушиваются огромные волны на Синдбадов корабль, но он не погиб). Заканчивается т. корабля, скользящего по мирной глади моря.

2 часть

форма – свободная 3-х частная

lento	Andantino	Allegro molto
т. Шехеразады	Рассказ Календера Соло фагота на фоне аккордов контрабасов Тема развивается в нескольких вариациях. Каждая вар-я заканчивается мотивом, выросшим из т. Календера	A – 1-я тема – значительно измененная т. Шахриара 2-я тема – фанфарный возглас (тоже интонационно связан с т. Шахриара). B – Средняя часть – т. битвы. С пронзительным свистом (скрип., фл.-пикк.) проносится птица Рухх A – Реприза – еще раз варьируется основная тема

3 часть

форма – сонатная без разработки

Г. П.	П. П.
т. Царевича. томно – страстная, как нежная любовная песня.	т. Царевны. оживленнее, грациознее. изящная, неторопливая восточная пляска.

Четкое ритмическое сопровождение.

В середине – появляется т. Шехеразады (задумчиво звучит скрипка соло).

Реприза – обе темы звучат в новых красках, прерываясь появлением знакомой мелодии – 2-й темы пролога.

Для всей части характерен восточный колорит: в мелодических оборотах, в инструментальных наигрышах, подражающих звучанию восточных инструментов.

4 часть

форма – сонатная с чертами рондо и вариаций

вступление – 1-я тема пролога, которую дважды прерывает мелодия Шехеразады.

Экспозиция

Г. П.	1-я П. П.	2-я П. П.	3-я П. П.
Лаконична, зажигательна. Фл., скрипки + все. Ритм лезгинки	Тревожные фанфары из сцены битвы (2 ч.)	Отголоски темы Календера (частая смена размера).	Основная тема Царевны (3 ч.)

Разработка

Звучат темы экспозиции + т. Шехеразады (сильно изменена) + воинственный возглас из рассказа Календера.

Реприза

Все яснее ощущение тревоги. В момент кульминации происходит смена картин – вместо праздника завывает ураган, и эта буря кораблю не под силу. Как голос безжалостной судьбы звучит т. битвы из 2 части. Аккорд тутти с гулким ударом там-тама изображает как разбивается корабль. Буря стихает – т. моря звучит печально. Т. корабля, переходя от одной группы инструментов к другой, звучит последний раз.

Эпилог

Звучит т. Шехеразады и укрощенная, покоренная ею т. Шахриара.

Выводы:

1. Единство цикла композитор достигает с помощью тематических связей:
 - использование лейтмотивов Шехеразады и Шахриара (вступление и заключение)
 - трансформация и использование этих тем в другом значении (превращение т. Шахриара в т. моря, т. Шехеразады в мотив волны)
 - весь цикл скреплен своеобразной аркой, благодаря использованию в 4 части тем из предыдущих частей.
2. Калейдоскоп контрастных образов достигается композитором благодаря красочному звучанию оркестра. Свои темы он сразу слышал в оркестровом звучании и считал, что оркестровка – одна из сторон души сочинения. Каждую тональность композитор слышал в определенном цвете: Ми мажор – ярко-синий, Си мажор – темно синий со свинцовым отливом, Ми бемоль мажор – темноватый, серо-синеватый, Фа мажор – зеленоватый и т.д.
3. В «Шехеразаде», как и в других своих произведениях, Римский – Корсаков сумел выразить все прекрасное, что окружает человека – красоту и любовь, веру в торжество света и правды, мечту о лучшем будущем, народную мудрость и силу народного искусства.

ИНТОНАЦИОННОЕ ЕДИНСТВО СЮИТЫ

1 ч. Эксп.	Репр.	кода	2 ч. Эксп.	3 ч. Разр.	Репр.	4 ч. Эксп.	Разр.	Репр.	Эпил.
т. Шахриара			1-я тема 2-я тема			т. Шахриара			т. Шахриара
т. моря акк. дер. дух т. корабля	т. моря								т. моря
	т. корабля				т. корабля				т. корабля
т. Шехеразады бурное море			т. Шехер- ды	т. Ш- ды		т. Шехер- ды	т. Ш- ды		т. Шехер- ды
			т. Календера			2-я П.П.- воинств.			

т.
Царевичат.
Царевны

3-я П.П.



22. П. И. Чайковский (1840 - 1893)

Гениальный дар композитора проявился, прежде всего, в отражении процессов внутренней жизни человека, в обращении к вопросам бытия. Именно поэтому Чайковского ставят в один ряд с корифеями русской культуры – Толстым, Пушкиным, Мусоргским.

Дворянин по происхождению, Чайковский двадцати двухлетним юношей предпочел многообещающей карьере чиновника – юриста жизнь профессионального музыканта. Всю свою разнообразную музыкальную деятельность он связал с демократическим направлением русского искусства, испытав на себе воздействие идей русских революционеров – демократов и освободительного движения.

Содержание искусства Чайковского неотделимо от реалистической эстетики, требующей от искусства отражения жизни, как она есть, во всей ее сложности. Он воплотил в музыкальных образах надежды, страдания и разочарования своих современников. Стремление личности к освобождению от гнета действительности, сковывающей ее свободное развитие, мешающей проявлению всего лучшего, что заложено в человеке, показ противоречий внутреннего духовного мира человека – главная тема творчества Чайковского. Реализм Чайковского базируется на принципе оценки жизни художником – гражданином (что близко творчеству Толстого, Тургенева, Достоевского, Чехова).

В характеристике положительных персонажей всегда выделял черты национального русского характера, даже если это были персонажи Шекспира или Данте.

Хотя в его произведениях не отражена самая революционная идея эпохи 60 – 70 х годов – идея крестьянского восстания – его сочинения вдохновлены атмосферой борьбы и страстного стремления к освобождению. Глубокий смысл приобретает тема любви – это символ возвышающей и облагораживающей силы, способной победить все жизненные препятствия и даже саму смерть. С первых шагов проявлял интерес к темам, раскрывающим суть важнейших жизненных явлений. В молодые годы его привлекала мировая литература – сюжеты Шекспира, Данте, Пушкина, но всегда он имел собственную концепцию раскрытия замысла. В период 80 – 90-х гг. отражаются конфликты времени, что говорит о чутком реагировании на события общественной жизни.

Политической платформой композитора было кредо мирного урегулирования, но во все времена он был патриотом и рассматривал свою деятельность как гражданский долг.

Жанровая принадлежность произведений многообразна. Здесь он выступает как новатор, показывая новые нераскрытые возможности.

Эволюция творчества Чайковского представляет собой как бы две гигантские волны, заканчивающиеся кульминацией:

1. Московский период. Становление и раскрытие дарования. Разносторонняя деятельность – педагог, публицист. Вершинами стали 4-я симфония и опера «Евгений Онегин» (1866 – 1877 (78)).
2. Отражен контраст между светлыми и мрачными образами. Две стороны жизни, борьба двух начал. Вершины творчества: 6-я симфония и опера «Пиковая дама» (1878 – 1893).

Родился 25 апреля в городе Воткинске. В 1850 г. семья переехала в Петербург, где поступает в училище правоведения и занимается музыкой. В 1859 г. окончил училище и получил чин титулярного советника и место в Министерстве юстиции. Однако проработал недолго, вышел в отставку и полностью отдает себя музыке – изучает теорию музыки и в 1862 г. поступает в Петербургскую консерваторию. В 1865 г. окончил консерваторию с серебряной медалью и начинает преподавать в Московской консерватории.

Сочинения первого периода: оперы – «Воевода», «Опричник», «Кузнец Вакула», балет «Лебединое озеро», романсы, фортепианный цикл «Времена года».

В 1877 г. едет за границу, выступает как дирижер, знакомится со многими композиторами, среди которых Брамс, Григ, Сен – Санс и другие. В 1891 г. – Америка, 1893 г. – Англия, где ему присвоено степень доктора музыки Кембриджского университета. В 1885 г. стал одним из директоров РМО.

Сочинения второго периода: оперы – «Мазепа», «Иоланта», «Чародейка», «Пиковая дама», балеты «Спящая красавица», «Щелкунчик» и другие. Произведения этих лет более драматичны, наполнены любовью к жизни, хотя есть среди них и трагические.

Всю свою жизнь композитор не ждал прихода вдохновения, а трудился ежедневно. Его творчество многообразно по жанрам и по видам деятельности. Умер композитор 25 октября 1893 г.

Выводы:

1. Основная тематика творчества – лирико – психологическая;
2. Жанровое многообразие творчества: опера, балет, фортепианные произведения, романсы, симфонии и симфонические произведения, концерты, камерные инструментальные произведения;

3. Виды творческой деятельности: композитор, дирижер, педагог, критик;

4. Новаторство:

- - развил жанр лирико – психологической оперы и симфонии;
- - создатель русского концерта для фортепиано с оркестром;
- - создатель русского балета;

Опера «Евгений Онегин»

Чайковский вошел в историю русского музыкального театра как создатель лирико – психологической драмы. Вместе с тем он не ограничивал себя только этой жанровой разновидностью, обращался к широкому кругу образов, событий, сюжетов, хотя лирико –

Психологическая обрисовка героев всегда оставалась наиболее примечательной стороной всех его первых произведений.

Очевидно, что ни одна опера не может вместить всего содержания пушкинского «Евгения Онегина». За основу оперы Чайковский взял лирический конфликт, раскрыв отношения Онегина, Татьяны, Ольги, Ленского. Картины быта даны главным образом в хоровых сценах и в танцевальной музыке. **Изменены в опере и характеры пушкинских героев:**

- **Ленский.** В музыке Чайковского сохраняется облик наивного юноши с его детской чистотой, но нет и тени иронии, которую мы находим у Пушкина.

- **Онегин** и Татьяна в опере как бы поменялись местами. Ум и сердце пушкинского Онегина, его подлинный характер не раскрыт. Поэтому в опере нет перерождения Онегина, изведавшего истинную любовь к Татьяне. Любовь Онегина – лишь пылкая страсть, которую Чайковский противопоставляет глубокому чувству Татьяны. Являясь причиной трагических событий, Онегин как герой, как характер отступает в опере на второй план.

- **Татьяна** – и композитор, и поэт создают идеальный в нравственном отношении образ русской женщины. Татьяна – главная героиня оперы Чайковского.

Подчеркивая в каждой картине, действии, а также опере в целом лирические кульминации, композитор раскрывает ее основную особенность и дает ей определение – «*лирические сцены*».

1-я картина

Делится на две половины: 1-я – характеристика женских персонажей, 2-я – приезд в усадьбу Ленского и Онегина.

Оркестровое вступление -

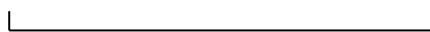
А

В

А

нисходящая, трепетная, мажорная, светлая -
прерывается аккордами душевный взлет,

решимость



образ Татьяны

Дуэт Татьяны и Ольги – близок бытовому русскому романсу начала 19 в. Дуэт переходит в

Квартет – прозаический речитатив – разговор Лариной и няни.

Хор крестьян «Болят мои скоры ноженьки» - широкая протяжная русская песня.

Хор «Уж как по мосту – мосточку» - веселая русская плясовая. Здесь же характеристика Татьяны и Ольги: Татьяна – (из вступления) «Как я люблю под звуки песен этих...» - звучит широко, привольно. Ольга – весело повторяет тему песни «Уж как по мосту...».

Ария Ольги – «Я не способна к грусти томной» - характеристика Ольги, а также ироничное отношение к задумчивости и мечтательности Татьяны (косвенная характеристика Татьяны).

Квартет - состояние каждого действующего лица. Музыкальные партии Татьяны и Ольги, Ленского и Онегина различны – этим передается несходство взглядов, характеров.

Речитатив и ариозо Ленского – первая характеристика. Восторженный, поэтический образ, искренность, душевная чистота. Форма – 3-хчастная с динамичной третьей частью. Средняя часть интонационно близка к партии Татьяны – близость душ героев.

Заключительная сцена – образ Онегина – учтивого, хорошо воспитанного, но холодного человека.

Ариозо Онегина «Мой дядя самых честных правил» - в ритме менуэта – подчеркнута светскость.

В заключительной сцене Татьяна молчалива, но в музыке уже показано ее зарождающееся чувство к Онегину.

2-я картина

Эта сцена – лирический монолог, в котором выражена сила первой любви. В музыкальном отношении *эта сцена – центральное место оперы*. Сила передачи эмоций, страстная мелодичность равномерно наполняет и вокальную и оркестровую партии. Сцена письма состоит из нескольких эпизодов:

<i>Оркестровое вступление</i>	<i>Сцена письма</i>	<i>Оркестровое заключение</i>
драматично <i>1-я тема</i> – «девичьих грез» (из вступления). Близка нар. песням + речевые интонации (рассказ няни). <i>2-я тема</i> – «Ах, няня, няня...»	<i>1-й эпизод</i> – «Пускай погибну я « - решительный хар-р. <i>2-й эпизод</i> – лирическая тема у гобоя, на ее фоне «Я вам пишу...». Муз. текст письма переходит от радости («Ты в сновиденьях мне являлся») к	картина утра. Мирный наигрыш рожка (гобой) – еще больший контраст к душевному состоянию Татьяны. Звучит порывистая тема любви – она

Она одна и ничем не сдерживаемые чувства прорываются в музыке. горьким утверждениям («Никто меня не понимает») и заканчивается просительным обращением («Надеждой сердце оживи»).
3-й эпизод – «Другой!...» - на смену ему «Ты в сновиденьях мне являлся» - резкая смена разнообразных состояний передает смутные надежды Татьяны. отдает письмо.

3-я картина

Сцена свидания Татьяны с Онегиным. Картина имеет 3-х частную композицию:

А	В	А
хор девушек «Девицы, красавицы...» - основан на задорной подвижной мелодии нар. хар-ра.	сцена свидания	еще более усиливает контраст по отношению к событиям лирической драмы.

Образ Татьяны – смятение чувств, томительное и горькое предчувствие выражены в музыке вступления к картине и небольшом, скорбном ариозо – нисходящие интонации мелодии.

Образ Онегина – В речитативе «Вы мне писали» - постепенный переход от декламационной к ариозной мелодии. Ария «Когда бы жизнь домашним кругом» - ненадолго проявляется эмоционально-лирическое начало.

4-я картина

Оркестровое вступление - мелодия любви Татьяны «Кто ты: мой ангел ли...» то обретает горестный характер, то звучит как светлое воспоминание, вызывающее новый прилив безмолвного горя.

Сцена бала. Огромное нарастание в музыке словно возвещает о каком-то чрезвычайном событии. Звучащий затем вальс не только подражание бытовой музыке, но и характеристика провинциального общества. Ту же роль выполняют мазурка и «Куплеты Трике». Ссора начинается во время мазурки, и ее характер меняется: появляются минорные, скорбные нотки, которые предвосхищают предсмертную арию Ленского. Ансамбль передает душевное состояние героев:

- Ларина – «В моем доме!» для нее это скандал в «благородном семействе»

- Ленский – «В вашем доме» здесь вся его любовь и жизнь. Эти слова звучат на теме любви (ариозо «Я люблю вас» из 1-й картины), но сейчас она звучит надломлено.
- Онегин – холодный эгоизм, презирающий все, кроме мнений «света»

5-я картина

Картину обрамляет *оркестровое вступление и заключение*, которое не только рисует картину сумрачного зимнего утра, но и передает трагический исход дуэли. В репликах Ленского отрешенность, почти обреченность («Явится сейчас» звучит как «Мне все равно»).

Ария «Что день грядущий...» - это элегическое раздумье, в котором переплетаются то светлые, то тоскливые мысли. Она со всей полнотой раскрывает образ Ленского.

Сцена перед выстрелом - момент, когда действие опять «уходит вглубь» - вслух противники не произносят ни слова. Дуэт «Враги» - мысли героев идут в одном направлении: они понимают бессмысленную жестокость происходящего (прием канона). Перед моментом выстрела стремительное нарастание музыки создает почти физическое ощущение тревоги. Звучат разрозненные фразы «Я люблю вас» и «Что день грядущий».

6-я картина

Столичный бал. Общество охарактеризовано иначе, чем провинциальное в 4-й картине. Здесь - блестящий, пышный полонез и кокетливый экосез.

Монолог Онегина «И здесь мне скучно».

Татьяна – светская дама. Ее музыкальная характеристика - на ритме плавного, изящного танца, но в мелодии кларнета слышен поэтический лиризм, по которому мы узнаем прежнюю Татьяну.

Ария Гремина «Любви все возрасты покорны» - полна благородства и истинной любви. Гремин знакомит Онегина с Татьяной – (в оркестре звучит тема ее любви и раскрывается внутреннее состояние героев).

Ариозо Онегина «Увы, сомненья нет» - его вокальная партия кардинально изменена, изображая перемену, которая происходит с ним. Теперь Онегин – главное действующее лицо лирической драмы. Чайковский использует тематический материал письма Татьяны («Пускай погибну я»).

7-я картина

Последнее свидание Татьяны и Онегина. В этой картине у Онегина три ариозо (первые два интонационно сходны с прежней характеристикой). Каждая его фраза устремлена вверх.

Ариозо «О, не гони, меня ты любишь» - лирическая кульминация образа Онегина. Его пылкость и страстность Чайковский противопоставляет сдержанности и глубине чувств Татьяны, образ которой дан здесь в развитии. Теперь, когда любовь Онегина стала действительностью, еще более горьким стало для нее ее собственное чувство. Поэтому светлые интонации одной из тем Сцены письма окрашиваются в минорные, скорбные тона (подобно тому,

как омрачалась тема любви Ленского). **Тема монолога-обращения** к Онегину новая для Татьяны – до этого в ее партии не встречалось полных безнадежной печали тем. Для темы монолога характерна сдержанность, достоинство и непреклонная воля.

Заканчивается опера восклицанием Онегина «Позор, тоска! О жалкий жребий мой!»

Интонационное единство оперы

тема Татьяны	Вступление 1 картина «Уж как по мосту...» 1-я тема орк. вступл. 2 картина
тема любви Татьяны	«Кто ты...» сцена письма 2 картина орк. вступл. 4 картина сцена знакомства (в оркестре) 6 картина
«Пуская погибну я...»	сцена письма 2 картина Ариозо Онегина 6 картина
Ариозо Ленского	1 картина «В вашем доме...» 4 картина сцена перед выстрелом 5 картина

Выводы:

1. Композитор проявил большую смелость в выборе сюжета – близость современности противоречила давно установившимся оперным традициям (только два произведения «Травиата» Верди и «Кармен» Бизе были написаны на современные сюжеты, и при первом представлении оба провалились);
1. Основная особенность оперы – ее лирическая природа (сам Чайковский назвал ее «лирические сцены»);
2. Показана остроактуальная тема – столкновение романтических мечтаний, иллюзий молодых героев, стремящихся к счастью, с традиционным общественным укладом, с обычаями и прозаической действительностью. Тема «бунта» юных героев против существующей действительности была особенно близка композитору.
3. Создавая для своей лирической оперы новаторскую форму, композитор не порывает и с традициями – наиболее значительны: сцены-монологи или диалоги, хоры и танцевальные номера часто превращены в эпизоды с содержательным действием + традиционные арии и ариозо, ансамбли, хоры и финалы;
4. В опере создан совершенно новый для русского музыкального театра тип ариозного пения, воплощающий в музыке психологическую драму (превращение поэтической декламации в музыку);
5. В опере нет резко противопоставленных интонационных сфер – лирическая, бытовая и драматическая – связаны между собой и нередко взаимодействуют;

6. Сочетание приемов развития, характерных для инструментальной музыки со сценическими формами позволило создать непрерывно развивающуюся музыкально-драматическую композицию.

1-я симфония «Зимние грезы»

Среди первых произведений Чайковского есть и такие, которые по праву принадлежат к классике. Среди них особое место занимает Первая симфония, сочиненная почти тотчас после окончания консерватории, в марте – июне 1866 г. В этом произведении виден уже самостоятельный художник, хотя мастерство его еще молодо и замысел отшлифован не с таким совершенством, как в поздних произведениях. В словесных обозначениях, приведенных в симфонии, желание композитора разбудить и направить фантазию слушателя, намекнуть на мысли и образы, которые владели им при сочинении музыки.

В тематизме симфонии Чайковский подчеркивает связи с русской народной песней, хотя, кроме финала, нигде ее не цитирует. Эта песенная природа симфонии оказывает влияние и на драматургическую линию произведения, где значительную роль приобретает 2-я медленная часть. В 4-х частном цикле первые три части составляют как бы единую линию развития, связанную с внутренним миром лирического героя. В финале, несколько обособленно, возникает атмосфера народного праздничного оживления.

1-я часть «Грезы зимнею дорогой»

**форма – сонатное аллегро, тональность – соль минор
экспозиция**

Г. П.

форма 3-х частная

1-я тема – песенная, флейта+фагот на фоне

тремоло струнных, трихордные попевки

2-я тема – инструментальная, хроматическая

В разработочном разделе темы изменяются:

1-я – становится патетически декламационной

2-я – «богатырский клич»

Кульминация: нисходящее и восходящее

мелодическое направление

П. П.

лирическая, песенная,

близка рус. протяжным

песням. Вариационное

развитие. Соло

кларнета – Ре мажор

Разработка

Состоит из трех разделов – «волн». Полифоническое развитие. Мелодический, песенный образ приобретает патетические, героические черты.

Реприза

Неспокойный характер. Г. П. – у струнных на тревожном фоне деревянных духовых. После проведения П. П. наступает кода.

Кода

Как вторая разработка. Напряженная и драматичная. Напряжение рассеивается только в конце. 1-я часть заканчивается тихим, элегическим проведением Г. П. Обрамление всей части придает музыке эпические черты и придает ей завершенность.

2-я часть «Угрюмый край, туманный край»

тональность – Ми бемоль мажор, темп – Adagio cantabile

Посвящена северной природе. Но пейзажности, живописности в ней еще меньше, чем в 1-й части. Это лирическая исповедь художника, восторженно созерцающего природу и осознающего свою неразрывную связь с нею.

Все три темы имеют некоторые общие черты: они песенны, с постепенным расширением диапазона и устремленностью к кульминации, которая подчеркнута появлением декламационности, ладовой переменностью и обилием мелодических подголосков. *Эта часть – лирический центр всей симфонии.*

3-я часть

скерцо, тональность – до минор, темп – Allegro, форма – 3-х частная

Эта часть переводит из мира лирических образов в область танцевально-жанровой музыки. Крайние части скерцо – С первых же тактов в переключке кларнетов и флейт возникают причудливые фантастические образы, рожденные зимним сумеречным пейзажем. Капризно – изящная и вместе с тем грустная и даже угрюмая тема проходит то в шуршащем тембре струнных, то в блестящем, колком деревянных духовых, то тускло мерцает, то вспыхивает и переливается всеми красками. Возможно, что этот образ ассоциировался у композитора с кружением зимней вьюги и звоном путевого колокольчика. Средняя часть (трио) – вальс. Это первый симфонический вальс Чайковского. В окружении скерцозной музыки вальс звучит как бы издали, как воспоминание.

В коде – тема вальса скорбно звучит в миноре.

Схема: А В А кода

4-я часть. Финал

**тональность – соль минор, Соль мажор, темп – Andante, Allegro,
форма – сонатное аллегро**

Весь колорит финала свидетельствует о том, что композитор хотел создать музыку массового характера, контрастную предыдущим частям. Это массовая сцена, ярмарка на площади, масленичное гуляние. Лирико – патетическому тематизму первых трех частей противопоставлены «плакатные» темы финала; камерной звучности малого состава оркестра –

tutti с широким использованием медных инструментов; прозрачной фактуре с выразительными подголосками – плотная, с использованием приемов полифонии.

Финал начинается в сумрачном характере. Его *вступление* основано на мелодии русской народной песни «Цветы цветики». *Г. П.* – светлая, жизнерадостная, с чертами танцевальности (близка удалым плясовым напевам). *П. П.* – основана на той же теме «Цветы цветики», но здесь она звучит как плясовая. Завершается финал торжественной *Кодой*.

Выводы:

- 1.1-я симфония – один из ярких образцов симфонического творчества Чайковского;
2. наиболее характерные черты симфонии (например «волнообразное» развитие разработки, построение кульминационных разделов и т.д.) впоследствии стали типичными для симфонизма композитора;
3. она продолжает традиции мировой музыкальной культуры: симфония «Зимние грезы» имеет своих предшественников в романтических симфониях-«странствиях» (Мендельсон), противопоставление массовых и лирических образов роднит ее с симфонизмом Бетховена;
4. 1-я симфония очень важна для русской музыки периода становления национального симфонизма. Наряду с первыми симфониями Римского-Корсакова и Бородина, каждая из которых обозначила один из путей, по которому пошло развитие русской симфонии, 1-я симфония Чайковского стоит у истоков ее лирико-драматической ветви.



23. Александр Николаевич Скрябин (1872 – 1915)

Крупнейший композитор и выдающийся пианист. Среди своих современников выделялся сложностью творческого облика. Пожалуй, никто другой не оказал на современников и ближайших потомков такого воздействия. За пределами России его можно сравнить в этом отношении, наверно, лишь с Вагнером, творчеством которого была в свое время увлечена чуть ли не вся Европа. Пик популярности Скрябина пришелся на период 1910 – 1930 гг. его влияние в эти года было всесторонним: в композиторском творчестве, в фортепианном исполнительстве и во всей атмосфере русской духовной жизни, олицетворяя собой будущее. Вся его недолгая жизнь наполнена парадоксами. Это был человек, живший не в земном, а в каком-то другом, космическом измерении.

В произведениях Скрябина 90-х гг. отразилась накаленность общественной атмосферы периода подъема революционного движения. С

большой силой проявлялся в его музыке протест против духовного застоя и порабощения человеческой личности. Его влекло к широким, масштабным замыслам, он мечтал об искусстве, обращенном ко всему человечеству. В раннем периоде творчества ощутима связь с классическими традициями, в дальнейшем соприкасается с импрессионизмом, отчасти с экспрессионизмом, а в поздних сочинениях и с символизмом. В начале 1900-х гг. начинает формироваться та идейная атмосфера, та философия творчества (творчество и мировоззрение у Скрябина всегда были неразрывно связаны), которая способствовала возникновению принципиально нового, позднего этапа творчества.

1872 – 1892. Родился в Москве 26 декабря. Мать – профессиональная пианистка, отец – дипломат, но так как его мама умерла рано, воспитанием занималась тетя. Музыкальные способности проявились рано и с самого раннего возраста он испытывал к музыке болезненную нежность. Его талантом был поражен Антон Рубинштейн. С 1882 по 1889 г. – общее образование, окончил Кадетский корпус. Музыкой занимался у Зверева (фортепиано), Танеева (теория). В 14 лет выступил в Колонном зале Дома Союзов. В 1888 г. поступил в консерваторию, окончил с малой золотой медалью в 1892 г. как пианист.

Ранний период творчества (конец 80-х – 90-е гг.). С детства был мечтательной, чрезвычайно тонкой натурой. Впервые со своими сочинениями выступил в Петербурге в 1894 г. познакомился с Беляевым и его кружком. Беляев неоднократно оказывал ему поддержку в издании произведений и организации концертов. Первые сочинения для фортепиано: прелюдии, экспромты, мазурки и другие миниатюры, 3 сонаты и концерт для фортепиано с оркестром. Преобладает лирико – драматическая сфера.

В 1898 г. становится профессором Московской консерватории, сближается с Лядовым. В сфере интересов Скрябина – внутренний мир человека, мир возвышенных чувств. В музыке он мечтатель и «возмутитель спокойствия». На молодого композитора оказала большое влияние музыка Чайковского. Был он также близок и Шопену – его лирика утонченна, переживания обостренны, пейзажность не в изобразительности, а в преломлении через душевные переживания.

1900 – 1909 гг. Начало 1900-х гг. – время расцвета таланта Скрябина. С этого периода значительное место занимают симфонические произведения. В 1900 – 1-я симфония, 1901 – 2-я, в 1904 – 3-я («Божественная поэма») – одна из вершин его творчества. Среди фортепианных произведений: поэмы, прелюдии, 4-я соната.

В 1904 г. оставил работу в консерватории и уехал за границу. Около шести лет жил и работал в Швеции, Италии, Франции, был в концертной поездке в США. В этот период им были созданы: «Поэма экстаза» - для оркестра, 5-я соната и много фортепианных миниатюр. Серьезно изучает философию. Революция 1905 г. отражена в его творчестве девизом «Иду сказать людям, что они могучи». На первый план выходит тема жизненной борьбы, преодоления препятствий, стоящих на пути человека.

Последние годы (1910 – 1915). В 1909 г. вернулся в Россию и с 1910 г. живет в Москве, выступает с концертами (Скрябин был непревзойденным исполнителем собственных сочинений). В 1909 – 1910 гг. им написаны: поэма «Прометей» для оркестра, соло фортепиано и хора без слов, 5 сонат, поэма «К пламени», фортепианные миниатюры. Умер 14 апреля 1915 г. от заражения крови.

Многими отмечалось, что музыкальная философия Скрябина родственна вагнеровской, в которой на равных правах должны участвовать инструменты, человеческий голос, балетная пластика, пантомима и световые эффекты. И там и здесь одно из главных состояний музыки – состояние «томления». Однако концепция Скрябина, в силу жизненных обстоятельств, не была до конца воплощена. Известны такие из его идей, как:

- соответствие определенной тональности и определенного сочетания света и цвета;

- мечта о движущемся, танцующем оркестре («дионисийский танец»), что соприкасается с основополагающей для композитора идеей полетности.

Все это сочетается с нервной ритмикой и необычной для того времени гармонией. Эти свойства его музыки должны были стать составляющими для конечной цели творчества – «Мистерии», замысла, которому подчинены все последние годы его жизни, но который так и остался неосуществимым.

Упоенность мистицизмом парадоксально сочетается в нем с ясностью композиторского мышления, буквально с математической скрупулезностью в вычислении формы. В его творчестве, по словам Л. Сабанеева, была странная смесь схематизма и высшей интуиции, рассудочности и безумия. Одним из многочисленных парадоксов позднего периода творчества оказывается сочетание грандиозного оптимизма в видении будущего с завораживающей мрачностью многих его сочинений.

Выводы:

1. В мировоззрении композитора основополагающая - идея единства человека и Бога (микрокосма и макрокосма);

2. Для музыкального языка композитора характерны:

- прихотливая ритмика (на раннем этапе танцевальная),

- гармония – нонаккорды, альтерированные субдоминанта и доминанта,

- обилие волевых интонаций – скачки на кварту,

- форма – строгость, «квадратность», он стремился к законченности, логичности и ясности формы, а также к тщательной отделке всех деталей.

К концу творческого пути его музыкальный язык усложняется, он экспериментирует, соединяя музыку и свет.



24. Сергей Васильевич Рахманинов (1873 – 1943)

Выдающийся пианист, композитор и дирижер. Музыка Рахманинова впечатляет мужественной силой, мятежностью, ликованием и счастьем. Есть в ней также и нежный лиризм. Однако ряд произведений насыщен острым драматизмом – в них выражена тоска, неотвратимость трагических событий. Исключительно важное место в творчестве композитора принадлежит образам России, Родины. В его произведениях нет как таковой историчности, программности, но многие

произведения передают глубину патриотических чувств, тесную связь с русской культурой (в этом плане его творчество перекликается с творчеством Блока, Римского – Корсакова, Рериха, Кустодиева).

Национальный характер музыки Рахманинова проявляется в непосредственной связи с русской народной песней, романсно – бытовой культурой, с творчеством Чайковского и композиторов «Могучей кучки». В творчестве отражена поэзия народной песенной лирики, эпические образы, картины русской природы и характерный восточный элемент. Рахманинов не использовал цитат, лишь интонации древнерусского церковного пения и колокольные звучания.

Лирическое дарование: явления жизни преломляются в его творчестве через душевный мир. В его произведениях господствует мелодия. «...Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова – главная цель композитора», - Рахманинов.

Первыми в творчестве композитора были признаны вокальные и фортепианные произведения, позже – симфонические. Тем не менее Рахманинов – крупнейший симфонист 20 века. В этом виде его творчества получили дальнейшее развитие:

- принципы лирико – философского, драматического симфонизма Чайковского;
- повествовательно – картинный, жанрово – песенный симфонизм Римского – Корсакова, Бородина, Глазунова.

Рахманинов – создатель русской эпико – драматической симфонии (симфонии № 1, 3, «Симфонические танцы»), получившей дальнейшее развитие в творчестве Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна. Также он был выдающимся пианистом, в исполнении которого сочетались феноменальный технический аппарат, совершенство игры и художественность исполнения (от оркестрового звучания до нежнейшего пиано, простота и естественность).

Жизненный и творческий путь можно разделить на четыре этапа:

1. 1873 – 1892.

Родился в небогатой дворянской семье 20 марта в Новгородской губернии. Первые уроки музыки получил от матери. В начале 80-х гг. семья переехала в Петербург и было решено дать ему музыкальное образование (племянник родителей – известный пианист Зилоти, ученик Н. Рубинштейна и Ф. Листа). Учится сначала в Петербургской, затем в Московской консерватории. В Москве – с 1885 г. у Зверева. В 1888 г. переходит к Зилоти, занимается с Танеевым и Аренским. Рано остался без материальной поддержки родителей – зарабатывает частными уроками, получает гонорары от концертов и издания своих сочинений. Затем работал преподавателем и инспектором музыки.

В 1891 г. окончил консерваторию как пианист (выпускную программу делал сам, т.к. Зилоти уволился), а в 1892 г. – по классу композиции (опера «Алеко», поставлена в апреле 1893 г. в Большом театре).

К лучшим произведениям этого периода относятся опера «Алеко» и 1-й концерт, хотя написал много произведений различных жанров. Прослеживается влияние Чайковского, композиторов «Могучей кучки», Грига.

2. 1890-е гг.

Создает много произведений, что говорит о творческом подъеме. Среди них: три тетради романсов («Островок», «Весенние воды»...), «Музыкальные моменты», 1-я симфония и «Элегическое трио» ре минор (на смерть Чайковского). Эти произведения демонстрируют мастерство автора.

К середине 90-х гг. к Рахманинову приходит известность как композитора и исполнителя (концертные турне). В 1897 г. была исполнена первая симфония, но ее ожидал провал, который композитор болезненно переживает и впоследствии не обращается к этому жанру около 3-х лет. С 1897 г. – профессиональная дирижерская деятельность и первая поездка за границу – в Лондон.

3. 1900 – 1917 гг. Зрелость.

Зрелый период знаменует 2-й концерт. Лучшие произведения этого периода: соната для фортепиано и виолончели, кантата «Весна», прелюдии, оперы «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини».

С 1904 г. – дирижер Большого театра. Дал новую жизнь многим произведениям на этом поприще, благодаря свежему подходу и избавлению от штампов в исполнении.

В начале 1906 г. уехал за границу – Италия, Германия. Много сочиняет: 2-я симфония, симфоническая поэма «Остров мертвых», цикл романсов, соната для фортепиано. Вернулся в 1909 г. и в этот период – 3-й концерт для фортепиано с оркестром, вторая тетрадь прелюдий, 2 тетради этюдов – картин и 2-я соната. В этот период раскрылся могучий талант Рахманинова: пафос борьбы, стремление к красоте, жизнеутверждающая романтичность. В то же время в «Острове мертвых», в поэме «Колокола», в некоторых прелюдиях и этюдах – картинах – трагические и мрачные тона. Создает хоровые циклы, развивающие традиции древнерусского певческого искусства.

Стилистические особенности:

- симфоничность и широта формы;
- выразительность и красота мелодии;
- гибкий и психологически правдивый музыкальный язык.

В 1910 г. едет в Америку, где его ожидает успех. По возвращении получил должность инспектора Русского Музыкального Общества. В 1917 г. уехал за границу.

4. Зарубежный период 1917 – 1943 гг.

Выехал с семьей в Швецию. Концертировал в Скандинавии, с осени 1918 г. – Америка. Ведет концертную деятельность, имеет большой репертуар. Но, как писал сам композитор: «Уехав из России, я потерял желание сочинять». Пишет снова лишь спустя почти 10 лет, но очень медленно и с перерывами: 3 русских песни для оркестра с хором, 4-й концерт, Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром, «Симфонические танцы», фортепианные транскрипции. Всем произведениям зарубежного периода свойствен трагический характер: душевная драма, безысходность, но есть и светлые лирические образы. Во время войны дает благотворительные концерты в фонд обороны. Умер 28 марта.

Выводы:

1. Выдающийся пианист, композитор, дирижер;
2. Рахманинов – создатель русской эпико – драматической симфонии;
3. Ведущее место в творчестве принадлежит России и выражают глубину патриотических чувств;
4. Музыка имеет национальный характер, тесно связана с русской песенностью;
5. Его произведения отличают симфоничность и широта формы, выразительность и красота мелодии.

25. И. Ф. Стравинский (1882 – 1971)

Игорь Федорович Стравинский – композитор, яркий представитель музыкальной культуры 20 столетия. В его музыке переплетаются множество стилей и собственные смелые решения.

Родился 17 июня в г. Ораниенбауме в музыкальной семье, отец был солистом Мариинского театра в Петербурге. Окончив гимназию, Стравинский поступает в университет на юридический факультет, где сдружился с сыном Римского – Корсакова, часто бывал дома у композитора и показывал ему свои сочинения. Музыкой начал заниматься с 9 лет, но серьезные занятия начинаются в 20-летнем возрасте.

«Раннее» творчество начинается с 1904 г. Первые сочинения композитора – Соната для фортепиано (1904 г.), вокально – симфоническая сюита «Фавн и пастушка» (1906 г.). Первые сочинения композитора отмечены «подражательной» манерой. Это поиски стиля, проба себя в различных аспектах. Так, в Первой симфонии можно услышать влияние

творчества Глазунова. В следующем вокальном цикле «Фавн и пастушка» - тонкие звучания Дебюсси, в Фантастическом скерцо и симфонической поэме «Фейерверк» - влияние импрессионистов. В 1908 г. пишет Траурную песню для оркестра памяти Римского – Корсакова, партитура которого таинственным образом исчезла после первого исполнения.

Следующий этап ознаменован встречей композитора с Дягилевым, пропагандистом русской культуры на западе. Этот период в классификации творчества Стравинского называют «русским». Чтобы поднять престиж русского балета, Дягилеву нужен был яркий, сказочный балетный спектакль и он делает заказ на сочинение Стравинскому. 25 июня 1910 г. на сцене Гранд Опера был поставлен балет «Жар – птица» и с этого момента начинается мировая слава композитора. В следующем году - балет «Петрушка», в 1913 г. «Весна священная», всколыхнувшая публику небывалыми диссонансами, политональными построениями и изощренными ритмами. С 1913 г. Стравинский живет за пределами России, а в 1934 г. принимает французское подданство. Это был период насыщенной исполнительской и творческой деятельности. Его музыка отражает искусство далекого прошлого. В этот период создает произведения: «История солдата» (1918 г.), «Пульчинелла» (1919 г.), «Мавра» (1922 г.), «Свадебка» (1923 г.).

Неоклассический период с 1923 по 1953 гг. Неоклассицизм Стравинского имеет синтетический характер: он моделирует различные стили эпохи Барокко. Композитора привлекают сюжеты античности: опера – оратория «Царь Эдип» (1927 г.), мелодрама «Парсефона» (1934 г.), балет «Орфей» (1948 г.). В этот же период он пишет значительное для музыки 20 века произведение «Симфония псалмов», в котором завершается эволюция оркестрового письма от романтизма к конструктивизму. Среди произведений предвоенного десятилетия: Концерт для скрипки с оркестром (1931 г.), Концерт для камерного оркестра (1937 г.), балет «Игра в карты» (1937 г.).

В 1939 г. Стравинский переезжает в США, с 1945 г. – американское подданство. Причиной поездки было приглашение Гарвардского университета прочитать цикл лекций по музыкальной эстетике, в результате чего затем появилась книга «Музыкальная эстетика». Стравинский пишет различную музыку: легкую – Танго, Цирковую польку, музыку в джазовом стиле – «Эбони – концерт», а также такие значительные произведения, как Элегический триптих памяти Н. Кусевицкой и Симфонию в трех частях.

Додекафонический период, с 1953 г. Этот период знаменует знаменитый Септет. Стравинский обращается к сюжетам из Ветхого Завета: мистерия «Потоп», кантата «Проповедь, Рассказ, Молитва» (1960 г.), балет «Агон». В 1964 г. пишет Элегию для голоса и трех кларнетов памяти погибшего президента Кеннеди. В 1962 г. посетил СССР с концертами как дирижер. Умер 6 апреля 1971 г.

Выводы:

1. Обогастил музыкальный язык новыми гармониями и ритмами;
2. В его музыке – множество стилей, что создает его собственный неповторимый стиль;
3. Тематика произведений многообразна: античность, русский фольклор, эпос, архаика, библейская тематика;
4. Жанровое многообразие творчества: композитор, дирижер, пианист, музыковед;
5. Основной жанр творчества – балет.

26. Клод Дебюсси (1862 – 1918)

Клод Дебюсси родился 22 августа в предместье Парижа Сен – Жермен. Начиная с 9 лет обучается игре на фортепиано, а в 1873 г. поступает в Парижскую консерваторию. Его музыкальное дарование развивается очень быстро – успехи отмечены многочисленными премиями по сольфеджио, аккомпанементу, исполнительству, хотя пианистический талант впервые был отмечен премией в 1877 г.

Самобытность таланта композитора проявляется уже с первых произведений: вокальное сочинение «Мандолина» на сл. Верлена, симфоническая ода «Зулейма», симфоническая сюита «Весна» и кантата «Дева – избранница». Все они отличаются красочным гармоническим языком и оркестровкой, что является новаторством, хотя период зрелости еще в творчестве композитора не наступил. В 80-е годы Дебюсси путешествует по Западной Европе и трижды побывал в России (1881г., 1882г., 1913 г.), что говорит о его интересе к русской музыке.

Первым расцветом творчества Клода Дебюсси стали девятые годы. Он пишет преимущественно вокальные, фортепианные произведения: «Бельгийские пейзажи», «Лунный свет» на стихи Верлена, а также симфонические произведения: «Послеполуденный отдых Фавна» (в основе поэма поэта - символиста Стефана Малларме, с которым композитор был знаком), цикл «Ноктюрны». Любимыми темами в этот период, как, впрочем, и всей жизни были пейзажность и любовная лирика. Дебюсси тяготеет к творчеству поэтов – символистов, т.к. его привлекают немногословие, образные сопоставления, отсутствие пафоса. В эти годы он пробует писать и оперу («Пеллеас и Мелизанда» по драме писателя символиста Мориса Метерлинка), однако опыт был неудачным.

Вершиной творчества композитора стали 1900 – 1918 гг. С 1901 г. Дебюсси становится музыкальным критиком, что способствовало формированию его художественных критериев:

- объективное отношение к окружающему миру. Источник музыки видит в природе;
- искусство должно предназначаться для широкого круга слушателей;
- был против национальной ограниченности в искусстве. Очень ценил творчество композиторов «Могучей кучки» (использовал приемы

оркестровки, близкие Римскому – Корсакову, психологичность музыкального языка Мусоргского);

- однако недооценивал творчество Генделя, Глюка, Шуберта, Шумана и был далек от социальных и философских сюжетов.

В этот период он отходит от творчества символистов, его в большей степени привлекают жанрово – бытовые сцены, музыкальные портреты, картины природы. Появляются черты нового стиля – с национальной основой, ритмическим стержнем, где «импрессионистичность» проявляется лишь в повышенном чувстве колорита, в использовании красочных гармонических сопоставлениях и тонкой игре тембров. Таковы фортепианные произведения «Сады под дождем», «Остров радости», симфонические – «Море», «Образы».

В последнее десятилетие Дебюсси приобретает известность как дирижер. Эти годы отмечены Первой мировой войной и композитор пишет произведения на патриотическую тему, среди которых сюита для двух фортепиано «Белое и черное», раскрывающая ужасы войны. Особенно велики его достижения в фортепианном творчестве: «Детский уголок» (посвящается дочери), «Ящик с игрушками». Эксперименты в области фортепианного стиля, техники и средств выразительности имеют место в 12 этюдах, а самые характерные черты его стиля запечатлены в 2-х тетрадах прелюдий.

Умер Дебюсси 26 марта 18 г. во время бомбардировки. До последних дней своей жизни он находился в поиске новых сюжетов и музыкальных возможностей. Однако его целью было не «новое ради нового», а расширение границ музыкального искусства. «Музыка начинается там, где слово бессильно», - говорил Дебюсси.

27. Морис Равель (1875 – 1937)

Морис Равель вошел в историю музыки как продолжатель традиций Дебюсси. Но в его творчестве имеют место тенденции, противоречащие импрессионизму, а именно: отход от созерцательности, а также нет преувеличенного чувства колорита. Его творчество противостояло многочисленным модернистским течениям начала 20 века – экспрессионизму, урбанизму, конструктивизму. Отличительной чертой стиля композитора было стремление к новому в сочетании с опорой на классицистские традиции, т.е. сплав традиций и новаторства. Его любовь к произведениям классической эпохи проявляется в:

- выборе произведений;
- использовании старинных жанров (менуэт, токката);
- ясности мироощущения, пропорциональности и внутреннем единстве преимущественно в крупных произведениях;
- тяготении к сонатной форме.

Однако – традиционные жанры подчиняются новому содержанию, классические традиции сочетаются с яркой национальной основой

творчества (французской и испанской) и со стремлением раскрыть в некоторых произведениях психологически углубленные темы.

Его детство прошло возле границы с Испанией в городе Сибур, в котором присутствовала как французская, так и испанская культура. Отец Равеля был страстным любителем музыки и Морис к 12 годам получил прочные знания по игре на фортепиано, а также склонность к композиции. В 1889 г. он поступает в Парижскую консерваторию и добивается значительных успехов в исполнительском мастерстве, а вот в плане композиции формирование идет медленно и сложно. Меняются его вкусы, он тяготеет то к романтикам, то к современникам. Первые сочинения относятся к 90-м гг: «Хабанера» для 2-х ф-но, ф-ная пьеса «Павана» на смерть инфанты, «Античный менюэт».

Расцвет творчества приходится на 1900 – 1914 гг. это поистине бурный расцвет композиторского таланта. Он пишет зрелые произведения практически во всех жанрах: балет «Дафнис и Хлоя», для симфонического оркестра «Испанская рапсодия», для фортепиано «Игра воды», «Отражения», вокальные произведения, опера «Испанский час». Тяготеет к сюжетам, связанным с окружающей действительностью (природа, быт).

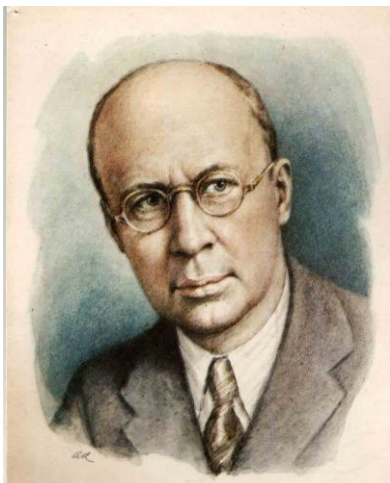
1914 – 1918 гг. – годы войны. Морис пытается попасть на фронт, однако его не берут из – за маленького роста и веса, несмотря на это, он добивается своего и служит шофером. В этот период он пишет Трио ля минор, в котором звучит огромная любовь к жизни.

Наивысший расцвет творчества 1918 – 1937 гг. новые тенденции этого периода проявились в стремлении к большей серьезности и углубленности содержания и к еще более тесной связи с классическими традициями. Появляются новые жанры творчества: сонаты для скрипки и виолончели, скрипки и фортепиано, рапсодия для скрипки с оркестром. На события военных лет он пишет цикл фортепианных пьес «Гробница Куперена». В 20-е гг. начинает дирижерскую деятельность. В 1932 г. совершает концертную поездку по Европе, которая приносит ему новый успех и славу. В 33-35 гг. еще две поездки, но болезнь забирает его и 28 декабря 1937 г он умер.

Итог всего творческого пути Равеля – «Болеро», написанное в 1928 г. Произведение было создано по заказу известной балерины Иды Рубинштейн. Но его хореографическая жизнь была очень кратковременной. Содержание произведения выходит за рамки танца и исключительную популярность оно получило как симфоническое произведение. Новаторство «Болеро» проявляется в методе и принципе симфонического развития – это симфонические вариации (18) на одну тему, где темп, лад, мелодический и ритмический рисунок практически остаются неизменными, колоссальная напряженность создается оркестровым, динамическим и фактурным развитием. Композитор стремился выявить оркестровыми средствами возможности единственной темы (показать танец – шествие тысячи людей).

Музыкальная культура советского периода

28. Сергей Сергеевич Прокофьев (1891 – 1953)



С. С. Прокофьева, выдающегося композитора советского периода по праву называют классиком 20 века. Его творчество пронизано верой в светлое начало жизни, и, не смотря на новаторство во многих средствах музыкальной выразительности, неразрывно связано с традициями русской и мировой музыки. Прокофьев писал многоплановую музыку: сложные произведения для взрослых и яркие произведения для детей, история и современность, драма и комедия – все имеет место в его творчестве.

Четкий, иногда намеренно резкий, но вместе с тем прозрачный и ясный стиль композитора возник в начале 20 века в противовес утонченной изнеженности импрессионистов и экстаичности Скрябина. Мясковский и Прокофьев хотели говорить «весомо, грубо, зримо» и смело. Новые образцы динамичной, светлой и драматичной музыки Прокофьева были рождены живым ощущением современности, 20 веком. В своем творчестве он смог подняться до высокого гуманизма. Его искусство глубоко связано с классическими традициями. Но ярко национальный композитор, развивающий принципы Мусоргского и Римского – Корсакова, Глинки и Бородина. Так же здесь находит отражение «классическая» линия, идущая от его увлечения искусством Гайдна, Моцарта и раннего Бетховена.

Талант Прокофьева замечателен своей разносторонностью. Ему присузи эпичность и острый драматизм, юмор и лирика, своеобразная в своей чистоте и сдержанности. Важнейшие свойства музыки: властное волевое начало, динамичность и точная, «зримая» образность, роднящая его с Мусоргским.

Любимая сфера – драматическое искусство во всех видах: от драмы и оперы до балета и кино. Но и «чистая» инструментальная музыка (сонаты, симфонии, концерты) занимает огромное место.

Многообразие жанров: 8 опер, 7 балетов, 9 инструментальных концертов, более 30 симфонических сюит и вокально – симфонических произведений (оратории, кантаты, баллады, поэма), более 15 сонат для различных инструментов, инструментальные ансамбли, фортепианные пьесы, романсы и музыка к спектаклям и кино.

Родился С. С. Прокофьев 23 апреля 1891 года в Сонцовке, сейчас это село Красное Донецкой области на Украине. Его отец был ученым – агрономом, а мать – образованной, музыкально одаренной женщиной и своему сыну они смогли в полной мере передать любовь к природе и искусству. Сережа делал значительные успехи в музыкальных занятиях – в 10 лет в имении его дяди была поставлена опера на собственный сюжет

«Великан», где автор пел одну из вокальных партий. Получил хорошее образование, знал 3 языка. В 1902 году, после консультации С. И. Танеева и его рекомендации с мальчиком стал заниматься Р. М. Глиэр, что помогло сформировать необходимые навыки будущего композитора.

В 1904 году Прокофьев поступает в Петербургскую консерваторию, блестяще сдав все вступительные экзамены. Среди его преподавателей были такие известные музыканты, как А. К. Лядов и Н. А. Римский – Корсаков. В 1909 году он окончил консерваторию по классу композиции, а еще через пять лет как пианист по классу знаменитой пианистки А. Н. Есиповой с золотой медалью. Занимался он также по классу дирижирования у Черепнина и впоследствии выступал как дирижер.

Первые сочинения (1906 – 1909 гг.) – в основном написаны для фортепиано и поражают своей яркостью. Наиболее значительным стал первый концерт для фортепиано с оркестром (1911 г.), вызвавший бурные споры в музыкальном обществе. С этого произведения к Прокофьеву приходит известность, он много концертирует. Затем были созданы второй концерт и «Скифская сюита». В 1914 году он пишет лирическую музыкальную сказку «Гадкий утенок». В 1916 – 1917 гг. появляется «Классическая симфония», «Мимолетности» (цикл из 20 фортепианных миниатюр), психологическая опера «Игрок» и балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Первое выступление как пианиста состоялось в 1908 г.

Революция 1917 г. коренным образом меняет жизнь композитора – ему кажется, что России сейчас не до музыки, и было принято решение о длительном заграничном концертном турне, которое в силу обстоятельств растянулось на 15 лет, с 1918 по 1933 гг.

За годы своей длительной концертной деятельности Прокофьев побывал во многих странах – в США и на Кубе, в Японии и европейских странах, но дольше всего он прожил во Франции. За рубежом он встречается со многими известными музыкантами, пишет разноплановые сочинения, но оторванность от Родины сказывается на его творчестве. В этот период он пишет: оперу «Любовь к трем апельсинам», балет «Стальной скок» (по заказу Дягилева, русского мецената, организатора «Русских сезонов» в Париже и Лондоне и вождя модернизма), третий концерт.

После возвращения на Родину, Прокофьев встречается со своими друзьями Мясковским и Асафьевым, начинает работать в атмосфере высоких идей, человечности, обращаясь в своем творчестве не к узкому кругу ценителей искусства, а ко всему народу. Начинается расцвет его творчества: он создает балет «Ромео и Джульетта» (1935 г.), «Кантата к XX – летию Октября», пишет музыку к к\ф «Александр Невский» (1938 г.), оперу «Семен Котко» (1939 г.), а также много произведений для детей, среди которых симфоническая сказка «Петя и Волк» на собственный текст и фортепианные пьесы «Детская музыка». Параллельно с композиторской деятельностью он выступает как дирижер и пианист, участвует в работе Союза композиторов, увлекается шахматами, начинает писать «Автобиографию».

В годы войны его значительной работой стала опера «Война и мир» по одноименному произведению Льва Толстого. Это произведение было любимым у композитора и он совершенствовал его всю жизнь. В 1945 г. были исполнены пятая симфония, балет «Золушка» и на экраны вышла первая серия к\ф «Иван Грозный», к которому Прокофьев написал музыку.

К произведениям 40-50х гг. относятся такие произведения как: опера «Повесть о настоящем человеке», балет «Сказ о каменном цветке», оратория «На страже мира», концерт – симфония для виолончели с оркестром, сюита для детей «Зимний костер», седьмая симфония.

Последние годы композитор по состоянию здоровья практически ничего не писал. Жил на своей даче на берегу Москвы – реки, куда приезжали его друзья и исполнители его музыки. Умер 5 марта 1953 г. в Москве.

Выводы:

1. Искусство Прокофьева неразрывно связано с классическими традициями;
2. Новатор в области музыкального языка и гармонии;
3. Многообразная тематика произведений: эпика, юмор, сатира, драматизм;
4. Многообразие жанров творчества: опера, симфония, балет, инструментальный концерт, камерная вокальная и инструментальная музыка, музыка к драматическим спектаклям и кино;
5. Важнейшие черты индивидуального стиля композитора: властное волевое начало, динамичность + «зримая» образность.

7 - я симфония

В творчестве Прокофьева жанр симфонии занимает хотя и важное место, но не основное. Среди всех симфоний композитора, 7-я выделяется лирическим характером – это мудрая лирическая сказка о жизни. Внешний повод к созданию – заказ детской музыкальной редакции радио. В произведении выражен светлый взгляд на мир зрелого мастера, сохранившего юношескую свежесть восприятия жизни. Музыкальный язык характерен для позднего Прокофьева: классическая, ясная и стройная, по-русски певучая симфония.

1 часть

форма – сонатная, темп – Moderato

экспозиция

Г. П.	св. п.	П. П.	З. П.
до диез минор сольное	самостоятельна 5 тактов	Фа мажор гимническая,	Фантастическая. Темп

(запевное)
 начало,
 к которому
 присоединяются
 подголоски.
 Задумчивая.
 3-х частная
 форма. Ср. ч. –
 колючие пассажи
 у дер. и струн.

восходящая.
 Русская
 распевность +
 инструментальность
 (широкая
 интервалика,
 огромный
 диапазон).

замедляется.
 Тихие тембры:
 высокие
 деревянные,
 колокольчики,
 тремоло
 струнных. Здесь
 слышится «бег
 времени».

Разработка

Динамичное варьирование тем экспозиции + создание новых тем, близких к прежним.

Реприза

Г. П. П. П.

Сокращенно

Ре бемоль мажор

Кода

6 тактов: Г. П. – до диез минор – ля минор – До диез мажор. В конце – «мерцающая» тоника: до диез минор – До диез мажор.

2-я часть – впервые в своих симфониях - вальс, Фа мажор. Воплощение молодости, ее романтический порыв. Образное богатство: мечтательность, стремительность, насмешливость, нежность, элегичность, неистовость. Настроения и эмоции сменяют друг друга, поэтому оркестровка контрастна: «тембровые диалоги».

вступление	Г.П.	св.п.	П.П
скрипка + кларнет	Фа	острая,	Мечтательная, нежная. Смена
контраст	с легкой,	тревожная	тембров + т-ные сдвиги: до
оркестром	полетная		диез, Ре, си, ре. Широта
			звучания

Кода всей части: блестящая праздничная музыка

3-я часть – задумчивое, певучее Анданте. Каждая фраза – новый инструмент. Простота и уравновешенность за счет ясности гармонии, полных совершенных каденций, плагальных оборотов. Тема с вариациями, но форма 3-х ч. В средней части – сказочная тема, как воспоминание (сказочный марш).

А В А
вар марш вар

4-я часть – Форма близка рондо – сонате. Жизнерадостность и остроумие. Рефрен – Ре бемоль мажор, быстрый темп, ритм галопа + арфа. Юмористический характер. 3-х частная форма с контрастной маршевой серединой.

Э 1 – П.П., повторяющаяся в репризе. Вращательное движение, которое раскручивается.

Э2 – марш с острыми акцентами, задорный.

Кода – вновь П. П. 1-й части. Создается арка – т. жизнеутверждения (это главная тема симфонии) и заканчивается замирающей сказочной темой, которая замирает в прощальных интонациях.

Выводы:

- 1 Симфонии Прокофьева тесно связаны с образным миром его сценических и ораториальных произведений (3-я симфония – написана на темы из оперы «Огненный ангел», 4-я – на темы балета «Блудный сын», 5-я – перекликается по духу с величественными образами кантаты «А. Невский» и оперы «Война и мир»). Отсюда яркие образы его симфоний, которые называют «симфоническими сценами».
- 2 В музыке симфонии сочетаются спокойный, повествовательный тон и молодое, бурное движение, жизнерадостность и светлая печаль, торжественная лирика и детская любовь к таинственному, чудесному.

Кантата «Александр Невский»

Незадолго до ВОВ появились крупные произведения: кантата «Александр Невский» Прокофьева, симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. Шапорина. В них были отражены большие исторические события, идея патриотического служения родной земле, народу. Тема защиты родной земли от вражеских нашествий была в конце 30-х гг. как нельзя более актуальной, ибо над страной уже сгустились мрачные тучи, предвестники жестокой и тягостной войны.

Кантата «Александр Невский» написана Прокофьевым в 1939 г. для хора, меццо-сопрано и оркестра. Она сочинялась автором на тематической основе музыки к одноименному к\ф С. Эйзенштейна на слова поэта Луговского и самого композитора. 17 мая 1939 г. композитор продирижировал кантатой, в которой музыка фильма и начала самостоятельное существование.

Кантата требовала большого труда от композитора: нужно было отобрать куски киномузыки, расположить их в стройной вокально-симфонической композиции. Кроме того, пришлось заново оркестровать все произведение, ибо партитура, с ее экспериментальными эффектами, не

прозвучала бы в концертном зале. Пришлось существенно реконструировать некоторые эпизоды.

В основу фильма легли факты из истории Руси 13 в., а точнее события 1240 г.: нашествие монголо-татар. Как огромный паук, Золотая Орда высасывала соки из Русской земли. Хозяйство было разрушено. Русь изнывала под властью захватчиков: ранее цветущие города лежали в развалинах, тысячи русских людей, спасаясь от поработителей, уходили в глухие леса.

Фильм С. Эйзенштейна появился на экране в 1938 г. В лице Эйзенштейна Прокофьев нашел режиссера, великолепно чувствовавшего музыку, очень точного в своих пожеланиях композитору. Прокофьев готов был без устали экспериментировать с микрофонами, искать новые звучания инструментов, необходимые для конкретизации образа. Он внимательно изучал средства звукозаписи, ознакомившись со всеми условиями, он решил оркестровать музыкальные номера особо, т.е. специально для звукозаписи. Так, например, его слова: «...т.к. звук тевтонских труб был несомненно неприятен для русского уха, то я заставил играть эти фанфары прямо в микрофон, что и дало любопытный драматический эффект». Режиссер рисовал кадрики, помогающие в работе над музыкой фильма и поэтому существует тесная связь зрительных и слуховых ассоциаций. Музыка в фильме звучит крупным планом, она является важнейшим выразительным элементом, неразрывно связанным с деталями режиссерского воплощения. Несмотря на эпический сюжет, композитор не обращается к музыке той эпохи. В кантате семь частей и каждая – законченный музыкальный номер.

Драматургия кантаты основана на острейшем контрасте двух противоположных миров: крестоносцы и русские. *Первые три части – экспозиция*, рисующая и историческую обстановку, и противостоящие друг другу силы. *4 ч.* – героический призыв + образ мужественных воинов. *5 ч.* – динамическая кульминация и развязка действия. *6 ч.* – чувство народной скорби. *7 ч.* – картина победного ликования.

Экспозиция

1ч. – «**Русь под игом монгольским**»

2ч. – «**Песня об Александре Невском**»

3ч. – «**Крестоносцы во Пскове**»

1ч. – место действия

2ч. – русские

3ч. – крестоносцы

3-х частное строение. 2

3-х частная репризная

форма – 3-х частная

темы:	форма.	орк. вступл. – диссонир.
- <u>монгольская</u> :	эпический план, близка	созв. + «крик и стон» в
пронзительный	былинам	завоеванном городе. Эта
верх (гобой, кларнет) с	<u>Хор</u> – муж. + альты	тема – перед каждым
грубыми басами	унисон, диат-ка,	разделом. Медные духовые
(контрфагот)	переменный размер	<u>Хорал</u> – тихое «святое»
- <u>русская</u> : 3 звука в	2\4, 3\4	пение, но
пределах м.3, удвоенные	<u>Ср. часть</u> – «Ух, как	в орк. – угрожающая тема.
на расстоянии нескольких	бились...» - более	фанатично – исступленно в
октав. Гобой и бас-	картинна, оживленна,	орк. – военный сигнал и
кларнет поют печальную	изобразительна: удары	хром. гамма –
мелодию на фоне	мечей, звуки битвы +	неумолимость.
журчащей фигурации	гусельные переборы арф	<u>Ср. часть</u> – рус. тема –
	– х-р эпического	струнные, льющаяся мел. с
	рассказа.	переплетающимися
	Основная мысль – « <i>Кто</i>	подголосками – печаль,
	<i>придет на Русь, будет</i>	прерывающаяся тевтон.
	<i>на смерть бит!</i> »	сигналом.
		Реприза - динамическая

4 ч. – «Вставайте, люди русские» - героическая сторона характера

3-х частная форма (А В А)

Орк. вступл. – тревожный набат

А – чеканные, призывные интонации. Тональный план: Ми бемоль – До бемоль – Ре

В – альты, затем басы. Напоминает темы из «Руслана...» Глинки.

Разработка

5 ч. «Ледовое побоище» - центральный номер кантаты.

Орк. вступл.

Сигнал из 3 ч - эпизод «скок свиньи».

Орк. заключение

пейзаж – застывшее Конский топот – равномерные аккорды у озеро. Дрожащий струн. басов

фон – у подставки – остинато – механическая

струнные (5\3 с - жуткая сила.

gis) + Хорал – (из 3 ч.) в более быстром темпе,

«каркающие звуки» злобно, наступательно. Завывания медных – все наслаивается одно на другое. ff

у альтов – игра у Тема хора «Вставайте» у трубы. Это новый,

подставки чисто батальный эпизод в Es – dur.

Скоморошья тема (близка «Камаринской»).

Andante - более высокая степень напряжения

Тема крестоносцев – более грозно, тема

нежное звучание «рассветной

темы»

«На земле

родной...»

из ср. части 4 ч.

высокий регистр

струнных

русских –
более уверенно.

Тема «Русской атаки» - задор, удаль.

Тема «Вставайте»

Кульминация – не поочередное, а
одновременное проведение этих тем, каждая
из них сохраняет свой
тембр и свою тональность – возникает
политональность, огромное напряжение.

Картина гибели рыцарей –

звукоизобразительна: треск льда, холодные
волны. Траурная музыка передает
трагический характер происходящего.

6 ч. – «Мертвое поле» - скорбь Родины о погибших.

Символ – образ невесты, оплакивающей своих женихов. Песня для меццо-сопрано и оркестра. Основа – народные плачи, что подчеркнута в орк. вступлении. Сопоставление минорной тоники и минорной 6 ступени («Мертвое поле» в «Руслане»)- мрачный колорит. Ср. часть – «Кто лежит, мечами порубленный» - рус. тема из 3 ч.

7 ч. – «Въезд Александра Невского во Псков» - гимн победе

Хор. Соединяет рус. темы более мощно: «Песня об А. Невском» - в увеличении, гимнический х-р., ср. ч. из 4 ч. – замедленный темп, широкое хоровое изложение. Новая тема – «Веселися, пой, мать родная Русь» и скоморошья тема из 5 ч.

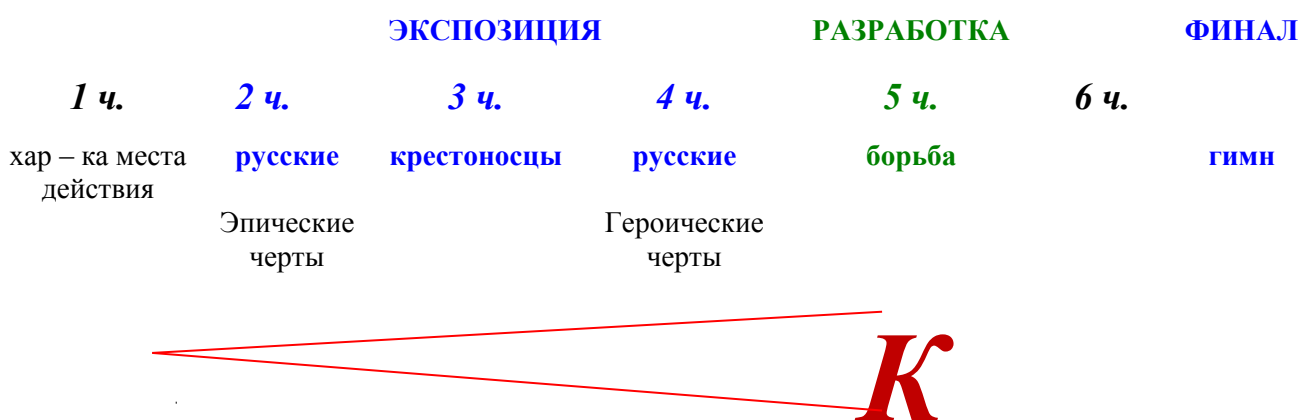
Выводы:

1. Влияние кино на музыку кантаты – пейзажи в начале 1 и 5 частей, а также вся батальная сцена 5 части. Т. е. – *вокальное начало + черты программного симфонизма;*
2. Вся кантата доказывает победу человеческого доброго начала над жестокостью и насилием.
3. Остросовременная трактовка средневековых образов: Прокофьева не увлекает непосредственное обращение к подлинному музыкальному материалу того времени. Как он сам пишет: «более выгодным... дать не в том виде, в каком она действительно звучала во времена Ледового побоища, а в том, в каком мы сейчас ее воображаем. Точно также и с русской песней: ее надо было дать в современном складе, оставляя в стороне вопрос о том, как ее пели 700 лет назад».
4. Контраст в музыкальной характеристике противоборствующих сил:
– крестоносцы – хорал, созданный Прокофьевым (мрачные и жесткие черты). Над мелодией преобладает гармония

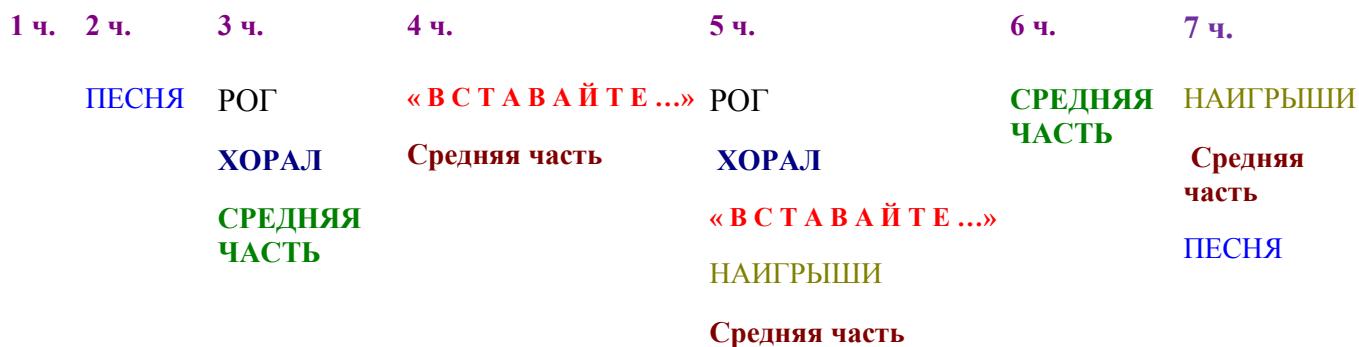
- (диссонирующая), ритмическое начало (механическое движение), тембры – ревущие медные и ударные инструменты;
- русские – песенное начало, диатоника. Мелодическое многообразие: печальные, скорбные, героические, удалые темы. Тембры – струнные инструменты.
5. Стройная композиция кантаты: в центре «Ледовое побоище», по краям – эпические хоровые части, основанные на теме песни про А. Невского.
 6. Интонационное единство произведения.
 7. Прокофьев продолжает эпические традиции Глинки, но по- своему преломляет их.
 8. Этим произведением Прокофьев показал глубину своих национальных корней, связей с родной культурой.
 9. В творчестве композитора кантата занимает важное место, т.к. утверждает героико-эпическую тему, которая развивается затем в опере «Война и мир», в музыке к «Ивану Грозному», в 5 симфонии и др. сочинениях.

Изобразим основные положения кантаты схематично:

ДРАМАТУРГИЯ КАНТАТЫ



ИНТОНАЦИОННОЕ ЕДИНСТВО КАНТАТЫ

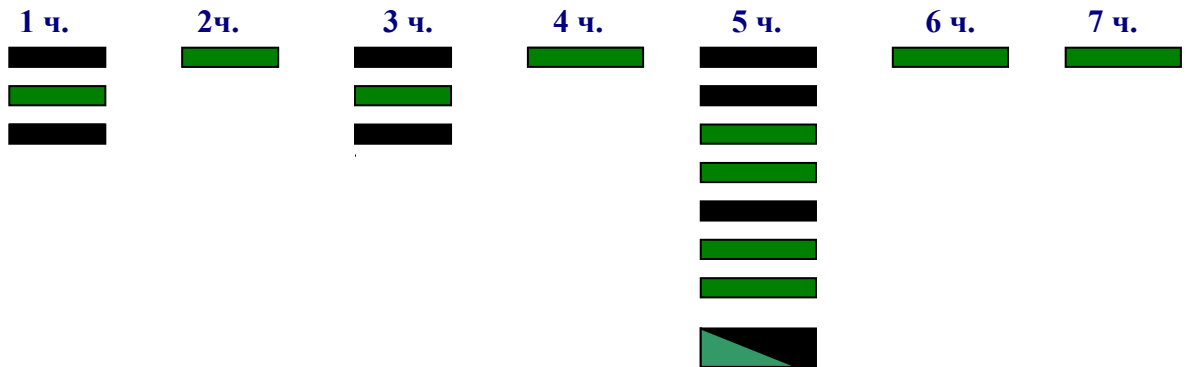


Горькая печаль – льющаяся тема у струнных



Образ Родины «На Руси...»

СОПОСТАВЛЕНИЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ СИЛ



ЭКСПОЗИЦИЯ

2 часть 3-х ч. ф.

«А и было дело...»
былинный склад
хор унисон B – dur
«Ух, как бились мы...»
звуки битвы
2\4 – 3\4 арфа
реприза

3 часть 3-х ч. ф.

4 такта орк. тема
хорал \leftarrow РОГ
нисходящая хроматическая
гамма
русская тема
рог
хорал варьирован
4 такта орк. тема

4 часть 3-х ч. ф.

«Вставайте...»
2\2 Es - dur призыв
«На Руси...»
4\4 D - dur
образ Родины
реприза

РАЗРАБОТКА 5 часть

ВСТУПЛЕНИЕ	ЭПИЗОД «СКАЧКИ»	ЭПИЗОД «РУССКОЙ АТАКИ»	ЭПИЗОД КРЕСТОНОСЦЕВ	ЭПИЗОД «РУССКОЙ АТАКИ»	КУЛЬМИНАЦИЯ	ЭПИЗОД ГИБЕЛИ КР-ЦЕВ	ЗАКЛЮЧЕНИЕ
оркестр. тема пейзаж c – gis	рог ostinato хорал accel cis	«Вставайте» ff Es– dur скоморошья тема G - dur	Andante крест-цы – ожесточенно русские – уверенно	D – dur – удаль, героика «Вставайте...» – героически	рог, хорал	суровая, тема	оркестр. рассвет
	РЕФРЕН	ЭПИЗОД 1	РЕФРЕН	ЭПИЗОД 2		РЕФРЕН	

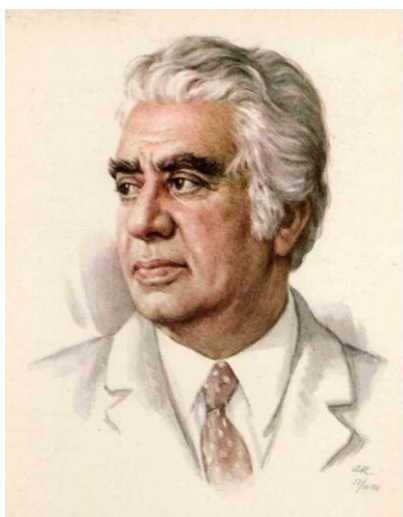
ФИНАЛ

«Песня об А. Н.» – 4-х гол., увеличение

«На Руси...» – замедление

«Веселися...» – плясовая

Скоморошья наигрыши



29. Арам Ильич Хачатурян (1903 – 1978)

А. И. Хачатурян – выдающийся советский композитор. В музыке широко использовал армянский народный мелос, картины кавказской природы и быта. При этом его творчество неразрывно связано с русской классической и советской музыкой, а также с искусством Закавказья. В его наследии заметно творческое развитие традиций зарубежной музыки – Грига, Дебюсси, Равеля.

Родился Арам Ильич 06. 06. 03 г. в Тбилиси в семье переплетчика. Ребенком пел любимые песни, играл по слуху и подбирал аккомпанемент. К серьезным занятиям музыкой приступил поздно (до 17 лет не знал нот). В 1921 г. приехал в Москву и поступил в музыкальный техникум им. Гнесиных (по классу виолончели и фортепиано, а затем и композиции). В годы учебы значительно расширил свой музыкальный кругозор. К этому периоду относятся первые сочинения: «Танец» для скрипки и фортепиано (26 г.), «Поэма» для фортепиано (27 г.), которые сразу привлекли внимание ярким национальным характером. В 1929 г. Хачатурян поступает в консерваторию. Продолжает учиться у М. Гнесина по композиции, затем переходит в класс Мясковского. В годы учебы много сочиняет, и произведения входят в концертный репертуар: Токката для фортепиано (32 г.), Трио для фортепиано, скрипки и кларнета (32 г.), Танцевальная сюита для симфонического оркестра (33 г.). В этих произведениях прослеживаются национальные черты (в интонационном и ладовом строе, тембровых красках) и традиции русской музыкальной классики в сфере восточной музыки: Римский-Корсаков, Бородин (орнаментальная мелодика, вариационное развитие). Дипломной работой явилась 1-я симфония (34 г.), написанная к 15-летию Советской Армении. *В ней проявилась тенденция к театральности, зримости и танцевальности, присущая всему творчеству композитора.*

После окончания консерватории в 34 г. с золотой медалью был оставлен аспирантом. В эти годы появляются более зрелые произведения: Концерт для фортепиано с оркестром (36 г.), в котором соединились черты армянской национальной музыки и русского концертного симфонизма, а

именно Чайковского. С 35 г. Хачатурян много работает в области музыки для кино: «Зангезур», «Салават Юлаев» и др.; музыки к спектаклям: «Маскарад». В 39 г. появляется балет «Счастье». В предвоенные годы (40-й г.) он пишет Концерт для скрипки с оркестром и посвящает его первому исполнителю Д. Ойстраху. В этом концерте гармонично сочетаются и армянская основа музыки, и виртуозность, и народное веселье, праздничность.

В годы войны Хачатурян обращается к массовым жанрам: «Героям Отечественной войны» - марш для духового оркестра, песня «О капитане Гастелло», музыка к спектаклям на патриотические темы: «Глубокая разведка» и др. В 42 г. – балет «Гаянэ», в 43 г. – 2-я симфония.

В послевоенные годы в творчестве появляются две новые области – педагогическая и дирижерская. Дирижировал исключительно своими произведениями, концертировал в СССР и за рубежом. Как преподаватель работал в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных и Московской консерватории.

Сочинения послевоенного периода: балет «Спартак» (56 г.), музыка к к\ф «Адмирал Ушаков» (53 г.), «Отелло» (55 г.), и др.; музыка к спектаклю «Макбет» и др.

Вокальная музыка: ряд песен для голоса и фортепиано, в 1946 г. – три концертные арии на стихи армянских поэтов.

Инструментальная музыка – привлекает композитора больше: Концерт для виолончели с оркестром (46 г.), Триада концертов – рапсодий: для скрипки с оркестром (61 г.), для виолончели с оркестром (63 г.), для фортепиано с оркестром (68 г.). В них утверждаются новаторские принципы «восточного симфонизма» - приемы исполнения и музицирования народных певцов Закавказья и народные мелодии, которые композитор развивает с симфоническим размахом, поэтому так велика сила эмоционального воздействия. За эти произведения Хачатурян награжден дважды. Для фортепиано: «Детский альбом» (65 г.), фортепианная соната памяти Мясковского (64 г.), «Семь речитативов и фуг для фортепиано». Кроме этого - Соната для виолончели соло (74 г.), Соната для скрипки соло (75 г) и др. Умер А. И. Хачатурян 1 мая 1978 г.

Выводы:

1. гармоничное соединение в творчестве традиций русской музыкальной классики и армянских народных традиций (творчество ашугов);
2. в творчестве прослеживается тенденция к театральности, зримости и танцевальности;
3. жанровое многообразие творчества, но большее предпочтение инструментальной музыке;
4. виды творческой деятельности – композитор, педагог и дирижер.

Концерт для скрипки с оркестром (1940 г.)

В ярких образах концерта – празднично-танцевальных и лирически-задушевных – нашли свое отражение картины жизни Армении. Отсюда своеобразие музыки, жизнерадостность и оптимизм.

В концерте нет подлинно народных армянских мелодий. Но вся его мелодика, гармония, ритмический строй – претворение армянской народной песенности. Концерт виртуозен и требует большого технического мастерства, яркости и разнообразия звука.

Вершиной творчества 30-х гг. явились два сольных концерта – Фортепианный и Скрипичный с оркестром. Для них, как и для многих произведений Хачатуряна характерно отсутствие антагонистических образов и, следовательно, острых драматургических конфликтов, что так свойственно произведениям этой формы. Основной контраст – между празднично-танцевальными и лирико-психологическими образами, с радостным утверждением жизни. Из двух концертов более совершенный – Скрипичный. Его музыка – новый мир ашугской песенности.

Концерт состоит из трех частей: крайние быстрые, стремительные, полные динамики и огня; средняя – медленная, лирическая. Между частями и отдельными темами существуют интонационные связи, что придает ему единство и целостность.

1 часть

темп – Allegro, тональность – ре минор, форма – сонатная

экспозиция

т.вступления	Г. П.	св.тема	П. П.	З.П.
оркестр активная, напористая	скрипка соло нар. танцевальный облик. отзвук вступления, развитие путем многократных\ повторов коротких попевок	– оркестр пассажами – интонации вступления	лирический песенный образ, томный. длительное развитие. тонально неустойчива. имеет черты импровизационности.	отсутствует

разработка

Резкий тональный сдвиг в ми бемоль минор, который создает неустойчивость и напряженность.

1 раздел – Г. П. и т. вступ. В **Г. П.** - хроматические октавные ходы в басу (оркестр), движение по звукам 7-акк (**скрипка**). Синкопы в оркестре

воспроизводят ритм П. П. Все эти приемы как бы объединяют три темы. Тутти оркестра приводит ко второму разделу.

2 раздел – ведущий – *оркестр*. П. П. несколько варьируется. Динамика – форте. В партии скрипки (сопровождение) – ритм Г. П.

3 раздел – виртуозная каденция. Вначале оркестр, затем звучит только скрипка. Сохраняются все темы. Ритм П. П. и интонации Г. П. Затем П. П. двойными нотами и Г. П. арпеджио (нижний голос ведет тему).

реприза

Г.п. – более сжато, П. П. в вариационном (хроматизмы) и тембровом изменении (оркестр).

Кода – большая, утверждает волевой образ Г. П. Заканчивается аккордами из вступления и утверждением тоники «ре».

2 часть

темп – Andante sostenuto, тональность – ля минор, форма – неполная сложная 3-х частная центральный лирический образ концерта.

Скрипка выступает как певучий, мелодический инструмент. Это «песня без слов» в восточном стиле.

Схема: А (а – в – а) В А (а – а)

Оркестровое вступление – сумрачное. Мир размышлений. Тональная неопределенность.

<u>А</u>	а	в	а
	мелодия скрипки	фа диез минор	динамизирована:
	ля минор натуральный	хроматизмы	высокий регистр
	черты переменности	имитация:	фортиссимо
	крещендо к форте	скрипка - оркестр	яркий, выразит. х-р

В – в оркестре органнй пункт «соль» - на одном дыхании, без цезур. Хроматизмы, чередование дуолей и триолей. Переход к репризе – нисходящий ход на звуках вводного септаккорда из вступления.

А – усложнена гармония, фактура и сокращена.

а – $\langle \rangle$ – tutti – $\rangle \langle$, но в партии скрипки звучит «соль диез» на фоне ля минорного трезвучия, что придает незавершенность.

3 часть

форма – сложная 3-х частная, тональность – Ре мажор, темп – Allegro vivace

Картина народного праздника: устремленность, движение, огонь, энергия, воодушевление. Танцевальный характер даже тогда, когда песенна. Имитируются народные инструменты в звучании скрипки и оркестра.

Крайние части – простая 3-х частная форма с чертами рондо (многократное возвращение основной темы).

<i>Оркестровое вступление</i>	<i>Рефрен</i>	<i>Эпизод</i>	<i>Рефрен</i>
танцевальная ритмическая основа	скрипка основная тема	лирический, но в танцевальном ритме	не 4-х тактовый, а 5-ти, что придает гибкость

Средняя часть – 1 тема: видоизмененная П. П. из 1-й части, но в танцевальном ритме

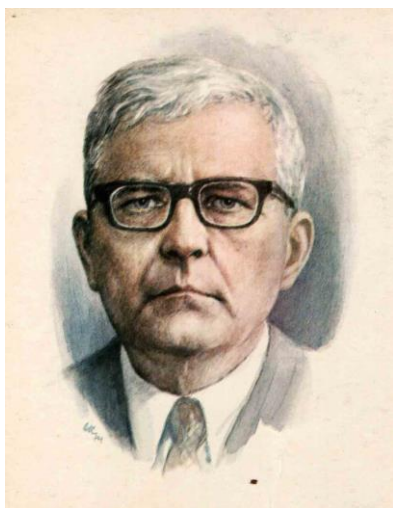
2 тема: новая лирическая тема. Орнаментальная, близка восточным темам русских классиков.

Реприза – как экспозиция

Кода – контрапункт: основная тема (рефрен) в партии скрипки и лирическая тема П. П. 1-й части. Завершается повторением Ре мажорной тоники в танцевальном ритме, как будто вся масса танцующих закужилась и вдруг остановилась на месте.

Выводы:

1. Прием монотематизма: во 2-й части и в финале проводятся темы 1-й части, но изменены – так протягивается «арка» от 1-й части к финалу. Однако варьирование фактуры, темпа, ритма и т.д. способствует изменению их образного значения: драматические и лирические образы 1-й части превращаются в образы народного праздника, темпераментной пляски. Это преобразование способствует оптимистической концепции концерта.
2. Характерный прием: подчеркивание одного звука или фразы, кружение вокруг него, орнаментика, хроматизмы – все это характерно для музыки народов Закавказья: армянской, грузинской.



30. Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906 – 1975)

Шостакович – один из крупнейших композиторов 20-го столетия. В своих произведениях он создал величественные, монументальные исторические полотна и воспел Человека, своего современника. Это в большей мере связывает композитора с традициями русской классики, ибо интерес к человеку, к русской

национальной действительности во многом присущ представителям русской культуры 19 века, таким как Глинка, Мусоргский, Бородин; писателям Пушкину, Гоголю, Л. Толстому; художникам Репину, Сурикову, «передвижникам». Особый строй музыкального мышления композитора предполагает сочетание в себе типично русских национальных элементов: русская народная песенность – крестьянская или городская, революционная песня. На основе этих традиций Шостакович создал новый интонационный язык, который отразил музыкально – образный строй как современности, так и исторических событий различной давности. Благодаря этому композитор нередко современный мир погружает в историчность, а исторические события приближает к нам, наделяя их современными чертами. Будучи композитором типично русским, советским, Шостакович стал и мировым композитором: его творчество вошло в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

Родился 25 сентября 1906 года в Петербурге, в семье инженера-химика. Мать была пианисткой, отец хорошо пел, а в доме часто устраивались музыкальные вечера. В 1919 г., после нескольких лет занятий музыкой дома и в одной из частных школ, Шостакович поступает в консерваторию сразу по двум специальностям: фортепиано и композиции (представил комиссии свои сочинения – небольшие прелюдии для фортепиано). По словам самого Шостаковича, он учился с увлечением, даже восторженно. Продолжает сочинять: музыкальные сценки «Стрекоза и муравей», «Осел и Соловей» - в которых уже виден дар портретиста, инструментальные ансамбли, фортепианные и вокальные миниатюры, опера «Цыганы», «Три фантастических танца». Основная черта юношеских сочинений – стремление к неохватности различных музыкальных явлений: разнообразные жанры и формы, задорные образы. Его привлекают такие писатели как Гоголь, Салтыков – Щедрин, Лесков, близки и философские образы Шекспира, романтизм Байрона, но особенно близок Чехов.

После окончания консерватории по классу фортепиано в 1923 г. Шостакович много концертирует. В 1925 г. окончил консерваторию по классу композиции. Его дипломной работой была 1-я симфония. Вскоре после исполнения она стала широко известна во всем мире – в свой репертуар ее включали лучшие дирижеры мира: Стоковский, Тосканини.

Первое десятилетие после консерватории характеризуется разнообразием творческих интересов: пишет музыку к спектаклям – «Клоп» по пьесе Маяковского, «Гамлет» к трагедии Шекспира, музыку к кино – «Встречный», оперу «Нос» по Гоголю, трагедийную оперу «Катерина Измайлова», 2 и 3 симфонии. Для молодого композитора характерна пылкость, отзывчивость: он сразу реагирует на происходящие события, ищет новые пути, пробует себя в новых жанрах. Наиболее значительно в конце 20-х гг. – сотрудничество с режиссерами. Театр во все времена был трибуной, и сочиняя музыку к спектаклям, он находит то, что близко современной эпохе. Его песни из кинофильмов были необычайно популярны,

а «Песня о встречном» - стала символом того времени (в 1948 г. с новым текстом она стала гимном ООН).

Вершиной 30-х гг. стала 5-я симфония. В этот период заканчивается формирование стиля, Шостакович превращается в зрелого композитора. На смену юношеским дерзаниям приходят зрелость и мудрость. Композитор отказывается от всего лишнего, строго отбирает детали. Его творчество приобретает конкретность. Продолжает создавать музыку к кино. В 1937 г. начинает преподавать в консерватории, вначале инструментовку, а затем и композицию – среди его учеников – Г. Свиридов.

40-е гг. – в центре – 7-я симфония «Ленинградская», в которой отражены не только горе и смерть, но и силы, противостоящие злу. 8-я симфония тоже посвящена войне – это трагедийная кульминация в творчестве Шостаковича (в ней всеобщее страдание, изуверства фашистов). Трагедийные образы продолжают и в камерных жанрах: 2-я соната, Фортепианное трио (посвящено памяти музыковеда и друга И. Соллертинского). С 1943 г. живет в Москве. Работает теперь в Московской консерватории, выступает в печати и активно участвует в музыкальной жизни страны. 2-й квартет – последнее произведение военных лет. 3-й квартет – после войны, но близок 8-й симфонии. В 1945 г. – 9-я симфония. К концу 40-х гг. возникают крупные хоровые и камерные вокальные произведения: оратория «Песнь о лесах». Пишет много музыки к кино – «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина» и т.д.

50-е гг. Большое разнообразие заметно в инструментальной музыке: цикл «24 прелюдии и фуги», 2-й фортепианный и 1-й виолончельный концерты, 4 – 8 квартеты, 10 и 11 симфонии. Есть и вокальные сочинения: «10 хоровых поэм на стихи революционных поэтов» - а капелла, написана в манере суровой действительности – как пели тогда на митингах. Музыка к кино – «Овод» и др.

60-е гг. 12 - 14 симфонии, симфоническая поэма «Казнь Степана Разина», 9 - 13 квартеты.

70-е гг. создана последняя, 15 симфония. 14 и 15 квартеты. Особое значение в последние годы приобретает камерная вокальная лирика. Он обращается к поэзии Блока, Цветаевой, Микеланджело. Наиболее масштабный последний цикл Шостаковича – «Сонеты Микеланджело». В этом произведении страстная любовь к жизни, вера в бесконечную жизнь мысли и творческого духа художника. Последнее произведение – соната для альты и фортепиано. Последние годы композитор тяжело болел, его не стало 9 августа 1975 г.

Выводы:

- 1 Основные жанры творчества: симфония, инструментальный концерт (по масштабам приближенный к симфонии) и музыка для камерных ансамблей.
- 2 В творчестве композитора все разновидности жанра симфонии:

- программные на историко-революционную тему – 11 («1905 г.»), 12 («1917 г.»);
 - с участием хора и солистов-певцов – 13, 14;
 - «классические» 4-х частные симфонии.
- 3 Симфонизм Шостаковича, с его глубоким философски-психологическим содержанием и напряженным драматизмом, продолжает линию симфонизма Чайковского;
 - 4 Вокальные жанры, с их сценической рельефностью, развивают принципы Мусоргского;
 - 5 Неразрывная связь с культурой своей Родины: тематика, интонационный строй, традиции русской музыкальной классики.

7-я симфония («Ленинградская») 1941 – 1942 гг.

С необычайным воодушевлением принялся за сочинение. «Музыка неудержимо рвалась из меня», - вспоминал потом композитор. Ни голод, ни начавшиеся осенние холода и отсутствие топлива, ни частые артобстрелы и бомбежки не могли помешать вдохновенному труду.

История мирового искусства еще не знает подобного примера, когда величественное произведение рождалось бы под впечатлением только что происходящих событий. В этом отношении произведение не имеет себе подобных. Общее содержание симфонии – противопоставление и борьба двух непримиримо враждебных образов-антиподов: мир советских людей и фашизм.

Самая значительная часть симфонии – первая. Она представляет собой законченную симфоническую поэму, в основе которой конкретный программный замысел и которая могла бы исполняться самостоятельно, отдельно от всей симфонии.

1 часть

Д. Шостакович: «1 часть рассказывает о том, как в нашу прекрасную мирную жизнь ворвалась грозная сила – война. Я не ставил себе задачу натуралистически изобразить военные действия (гул самолетов, грохот танков, залпы пушек), я не сочинял так называемой батальной музыки. Мне хотелось передать содержание суровых событий».

Экспозиция (внутри нет конфликта)

«Это простая мирная, счастливая жизнь, какой до войны жила вся наша страна» - Шостакович.

Г. П.

До мажор. **Тема энтузиазма**
Энергичная, мужественная,
маршеобразная. Напряжение

П. П.

Две лирические темы. Поэтическое
Воплощение мирной жизни. В основе –
хороводные, колыбельные жанры.

труда – октавный
унисон и интонации тритона,
диатоники нет. 4-5 мелодические
ходы
родственны рус. молодецким
песням.

1-я – на мужественных интонациях,
но более напевная. Органный пункт
на Т квинте Соль маж – пасторальность.
Метрическая переменность,
интонационная
перекличка.
2-я – образ бескрайнего рус. пейзажа.
В конце – соло флейты-пикколо и
скрипки – rrrr.

Разработка

Необычна – новая тема. Отдаленная дробь малого барабана. На этом фоне – маршевая тема вражеского нашествия. Ми бемоль мажор – «инородность» подчеркнута бемольной тональностью.

Тема – гротескная (опереточная), нарочито примитивная, лишенная живых человеческих интонаций. Короткие фанфарные мотивы, жесткие гармонии и надоедливая повторность вызывают отталкивающее представление о фашистской военщине. Без внутреннего интонационного развития. 12 раз (**тема + 11 вариаций**). Все время Ми бемоль мажор (типичная тональность для военной духовой музыки). **Вариации симфонические** (тему проводят разные инструменты, а начиная с 9-й – весь оркестр). Постепенно нарастающее крещендо. **В момент кульминации – «тема сопротивления»** Ля мажор (похожа на т. нашествия, но изложена в обратном порядке). Борьба не на жизнь, а на смерть. Заканчивается на вершине драматического развития.

Реприза

Г. П.

до минор. Преобразена – реквием
жертвам войны. Траурный марш +
призыв к борьбе. Драматизм
подчеркивается отзвуками т.
нашествия.

П. П.

вместо пасторальной лирики –
горестное соло фагота. фа диез минор
– трагический монолог, посвященный
погибшим героям.

Заключительный эпизод – в мажорной сфере проходят снова темы экспозиции – готовность к героической борьбе. «Топот» т. нашествия – напоминание, что враг не сломлен, но в заключительных интонациях – уверенность в грядущей победе.

Темы экспозиции трансформированы. Характер репризы неустойчивый, незавершенный.

2 часть

Moderato poco Allegretto

«Очень лирическое скерцо, подернутое легкой дымкой грусти и мечтательности» - говорил сам Шостакович

1-я тема: изящно – повествовательная с оттенком танцевальности. Скрипки, затем гобой – одна из наиболее лирических тем симфонии.

Средний раздел: тонально неустойчив, диссонансы. Жесткое, отрывистое звучание оркестра (напоминает тему нашествия). В конце фанфары, маршевый ритм.

1-я тема: не у гобоя, а бас кларнет, что дает сумрачный характер

3 часть

Adagio

Светлый, величавый характер. Упоение жизнью, красота природы. Рондо. Прием атака (непрерывный переход к финалу).

4 часть

Allegro non troppo

Атмосфера разработки и репризы 1 части = предстоит долгая и трудная борьба с врагом. **Основная тема** – тема борьбы. Призывный возглас с увеличением интервала. Мужественность, устремленность.

Лирический центр – траурный, скорбный эпизод в ритме сарабанды.

Разработка (3-й раздел) - Г.П. + траурный эпизод. Завершается мужественной темой борьбы.

Выводы:

1. Необычен конфликт – заложен не между Г. и П. партиями экспозиции, а между экспозицией (картиной мира) и разработкой (картиной войны).
2. Композитор продолжает традиции русской музыкальной классики (механизированная музыка – Прокофьев «Ромео и Джульетта» тема вражды, мужественные оркестровые унисоны – характерные особенности фактуры Бородина и Глазунова).

Обобщая симфоническое творчество композиторов, еще раз остановимся на некоторых выводах:

1. У Гайдна – симфонический цикл основан на контрасте частей;
2. Моцарт делает шаг к объединению цикла с помощью художественной идеи, связанной с психологическим миром человека;
3. Симфонии Бетховена – это величественные инструментальные драмы, в которых он применяет принципы оперной драматургии;

4. Симфонии Бородина представляют собой эпические повествования с цельным содержанием, в которых музыкальные образы близки друг другу;
6. 1-я симфония Чайковского связана с внутренним миром человека, однако в ней имеет место противопоставление массовых и лирических образов;
7. симфонии Прокофьева называют «симфоническими сценами», т. к. они имеют яркие образы, связанные с образным миром сценических и ораториальных произведений;
8. симфонии Шостаковича – своеобразная музыкальная летопись эпохи, где он стоит на позициях гуманиста, борца против зла и социальной несправедливости.

31. Дмитрий Борисович Кабалевский (1904 – 1987)



Творчество Д. Кабалевского, а также его многообразная музыкальная деятельность играют большую роль в музыкальной культуре советского периода. С самого начала своего творческого пути выступает как пианист, затем как дирижер. Он является автором работ, связанных с музыковедением. Очень много сделано им для эстетического воспитания детей и молодежи: беседы о музыке, Программа по музыке для общеобразовательных школ и многое другое.

Кабалевский – блестящий лектор, часто выступал перед детской аудиторией с увлекательными лекциями на музыкальные темы. Он автор книг для детей: «Про трех китов и многое другое», «Прекрасное пробуждает добро», «Как рассказывать детям о музыке?».

Родился в Петербурге, здесь провел детские годы. В 1918 г. переезжает в Москву и начинает музыкальное образование: Музыкальный техникум им. А. Н. Скрябина. В 1925 г. – Московская консерватория по двум специальностям – фортепиано и композиция. В 1929 г. окончил консерваторию по классу композиции и через год по классу фортепиано. Музыкально – педагогическую работу начинает во время учебы в консерватории.

30-е гг. – интенсивный творческий рост. Преимущественно сочиняет произведения камерных жанров, ведет педагогическую работу, пишет статьи о музыке. Видное место в сочинениях этого периода занимает опера «Кола Брюньон». Также он много работает в драматических театрах, создавая музыку для спектаклей.

В годы войны он пишет в основном массовые песни и песни для детей. Среди крупных произведений: кантата «Родина великая», опера «В огне», «24 прелюдии и фуги для фортепиано».

В послевоенные годы большое значение приобретает музыкаведческая, педагогическая и общественная деятельность: был главным редактором журнала «Советская музыка», возглавлял сектор музыки Института истории искусств Академии наук СССР, является членом Союза композиторов, Совета комитета мира. Среди ярких произведений данного периода – Три концерта: Скрипичный, Виолончельный и фортепианный, объединенных общим замыслом. Они воплощают образы детства и юности и предназначены для юных исполнителей. В 1956 г. пишет Четвертую симфонию, произведения для виолончели и фортепиано. Значительными операми послевоенных лет стали «Семья Тараса», «Никита Вершинин», «Сестры». В 1957 г. создает оперетту «Весна поет». Одним из значительных оркестрово – хоровых произведений Кабалевского является Реквием (1962 г.), посвященный павшим во время Великой Отечественной Войны. Значительны также в последние десятилетия его романсы на стихи Шекспира, Гамзатова и других поэтов. Среди них «Сонеты», написанные в виде лирических монологов – раздумий. Последние годы Кабалевский ведет интенсивную музыкально – общественную деятельность. Умер 14 февраля 1987 г.

Выводы:

1. Творческая деятельность многообразна:
 - композитор;
 - дирижер;
 - педагог;
 - общественный деятель;
 - популяризатор музыкального искусства;
2. Реформировал предмет «Музыка» в системе общего образования;
3. Многообразны жанры творчества:
 - опера, песни и романсы, камерно – фортепианные произведения, оперетта, кантата, концерт, музыка к спектаклям;

32. Джордж Гершвин (1898 – 1937)

Выдающегося американского композитора нередко называют музыкальным самородком. И действительно, он не получил систематического профессионального образования, одно время брал уроки по фортепиано у Ч. Хамбитцера, по гармонии у Р. Гольдмарка. Несмотря на это Д. Гершвин к середине 20-х гг. завоевал широкую популярность не только как автор песен, но и как создатель многих серьезных симфонических произведений, в которых изобретательно использовал джазовые элементы. Сотни песен композитора, отмеченные выразительной мелодикой, украшали и украшают репертуар эстрадных звезд далеко за пределами США. В сокровищницу американской музыки 20 века вошли Рапсодия в блюзовых тонах и Концерт для фортепиано с оркестром, симфоническая сюита

«Американец в Париже», «Кубинская увертюра». Он явился одним из родоначальников современного мюзикла. Среди его сочинений этого жанра – «Леди, будьте добры», «Смешное лицо», «Пусть гремит оркестр», «Безумная», «О тебе я пою», «Пусть они едят кекс» и др. Вершина творческого наследия Гершвина – опера «Порги и Бесс» на сюжет из жизни американских негров. К ней неоднократно обращались многие театральные коллективы, музыка ее хорошо известна и у нас.

Творчество Дж. Гершвина – явление настолько яркое для музыкантов и слушателей, воспитанных на европейской традиции, что не укладываются в четкое представление серьезной или легкой музыки. В душе Гершвина соединялись черты юмориста и лирика, трагика и клоуна. К ранней музыке, создаваемой для Бродвея, в большей степени подойдут слова: «молодость, оптимизм и преданность иллюзиям». Однако жизнерадостность его музыки не приспособлена к вульгарно – потребительским вкусам, наоборот – она наполнена поэзией и человечностью, мягким лиризмом и искренним весельем, красотой живого чувства, всем тем, что близко и понятно простому человеку. Вместе с тем, в творчестве зрелого Гершвина нередко за внешней беспечностью таится глубокий подтекст, перекликающийся с настроениями грустных блюзов и спиричуэлс.

Родители Гершвина, эмигранты из России, были простыми людьми, но отец интересовался музыкой. Родился Джордж 26 сентября 1898 г. и был вторым ребенком в семье (все дети так или иначе были связаны с музыкой). В детстве дружил с Максом Розенцвейгом (впоследствии известный скрипач) и учился играть на пианино в его доме, затем занимался с несколькими учителями, но самыми ценными были уроки Чарльза Хамбицера. В 15 лет он без колебаний делает выбор – он будет музыкантом.

Начинает карьеру в 15-летнем возрасте плаггером в издательстве «Ремик и К». Импровизировать и сочинять он стал в 8-летнем возрасте, но первые записанные произведения относятся к 1913 году. В 1916 г. с успехом исполнялась его песня «Когда вы захотите», а также он наиграл около 30 пьес популярных авторов на ролики автоматического фортепиано, что принесло ему материальную стабильность. Гершвин хочет быть ближе к театральной музыке и некоторое время работает пианистом – репетитором в мюзиклах, аккомпанирует известным певцам и постепенно становится известным в этих кругах как композитор.

В феврале 1918 г. получил работу композитора в издательстве Хармса. Первый оглушительный успех – песня «Свани» не только в Америке, но и в Европе. Постепенно огромной популярностью стали пользоваться регтаймы и блюзы Гершвина. В этих произведениях видны попытки выйти за рамки привычного – он стремится обогатить гармонический язык. 9 декабря 1918 г. на Бродвее состоялся дебют Гершвина – ревю «В половине восьмого», но это была первая и единственная его неудача. За последующие 5 лет он был автором и соавтором более 15 постановок – несмотря на трафаретность, положительно в этот период то, что композитор оттачивает свое мастерство. Помимо ревю и мюзикла, в этот

период он пишет квартет «Колыбельная», в котором стремится сблизить «ученую и уличную» музыку. В 1922 г. – джазовая опера «Голубой понедельник». В 1924 г. создает свое знаменитое произведение «Рапсодия в блюзовых тонах». В это же время пишет 5 новелл для фортепиано, комедии «Первоцвет» и «Леди, будьте добры». Затем в декабре состоялась премьера Концерта для фортепиано с оркестром, мюзикл «Песня пламени». Несмотря на жанровое многообразие, все произведения имеют стилевое единство. Душевная молодость, лиризм мелодии, виртуозность ритма, умение достичь наибольшего эффекта простыми средствами, тонкий вкус – в равной мере присущи и песням и симфоническим произведениям.

Вместе со славой пришла материальная обеспеченность. В 1925 г. он увлекается живописью – в начале акварель, затем масло и добивается значительных успехов. В 1928 г. едет в Европу: Лондон, Париж, Вена. Встретился со многими композиторами. По приезду впервые сам выступил как дирижер со своей симфонической поэмой «Американец в Париже». В конце 1929 г. начался кризис. В это время создает мюзикл «Грянь, оркестр!» – сатирический памфлет. В мае 1931 г. завершает 2-ю Рапсодию для фортепиано с оркестром. Летом 1932 г. едет на Кубу – новые мелодии, ритмы. В течение 3-х недель создает «Румбу» для симфонического оркестра, где сочетает собственные темпы с ритмами кубинского танца. В 1935 г. – создает одно из лучших своих произведений – опера «Порги и Бесс». Это была первая опера, стоящая на уровне лучших европейских произведений этого жанра: типично американская по сюжету, с оригинальной драматургией и свежим музыкальным языком. Впервые в истории музыкального театра США негры показаны с глубоким уважением и сочувствием. После оперы Гершвин чувствует переутомление, едет на отдых, пытается еще работать, но здоровье не позволяет – у него находят опухоль мозга и он умер 11 июля 1937 г.

Выводы:

1. Новатор – создатель первой национальной оперы («Порги и Бесс»);
2. Творчество отличается своеобразным мелодическим языком: сочетание классических традиций и джазовых элементов;
3. Жанровое многообразие творчества: оперы, мюзиклы, песни, концерты, произведения для фортепиано.

Рапсодия в блюзовых тонах

Произведение было написано в короткие сроки – около месяца. В основе произведения 4 темы, из которых первые две написаны в оркестровом вступлении:

- 1) чувственная, с хроматизмами мелодия у кларнета;
- 2) танцевальная тема у медных духовых;
- 3) песенная с синкопированным ритмом (средний раздел «Рапсодии»);
- 4) светлая и праздничная – лирическая кульминация всего произведения.

Каждая тема развивается вариационно, обнаруживая свою многозначность: в первой – проявляется юмор, во второй – скерцозность, в третьей – бесшабашная удаль и напор, в четвертой – внутренний драматизм. В плане формы Гершвин не придерживался схем. Эпизоды, основанные на различном мелодическом материале, свободно чередуются, контрастируя друг другу. Ощущение раскованности звукового потока особенно сильно в сольных эпизодах фортепианной партии. Эта импровизационность уходит корнями в искусство игры джазовых музыкантов. Ж. Мореас назвал композицию «Рапсодии» «искусно налаженный беспорядок», но в ней присутствует внутренняя логика, спасающая форму от распада. Движение образов отличается подлинным симфонизмом: все направлено к одной цели – патетически звучащей коде.

Самое удивительное в «Рапсодии» – ритм. Легкий и разнообразный, он всегда логически оправдан и в то же время неожидан. Джазовые синкопы, акценты на слабых долях такта придают произведению свежесть. Гершвин считал, что «Рапсодия» написана в рамках джазовой музыки и основное ее достоинство в том, что она открыла новые возможности жанра. Время показало, что в целом она принадлежит к жанру серьезной музыки, использующей джаз в виде стилистического направления. Именно это объясняет тот факт, что произведение популярно не в джазовой музыке, а в симфонической оркестровке, выполненной Ф. Грофе через два года после премьеры.

Историческое значение «Рапсодии» в том, что джазовая стихия здесь органично сочетается с принципами и приемами европейской симфонической музыки.

Вопросы для закрепления и повторения:

Бытовая музыка

«Песня, танец, марш»

1. Какова отличительная особенность всех песен?
2. Какой жанр песни появился раньше всего?
3. Объясните значение следующих слов:
- припев, - а капелла, - аккомпанемент
4. Как называется пение без аккомпанемента?
5. Чем отличается народная песня от профессиональной?
6. Что означает слово «жанр»?
7. Перечислите содержание песен.
8. Перечислите виды исполнения песен.
9. Что Д. Кабалевский называл «три кита в музыке» и почему?
10. Какой из трех китов появился позже?
11. В какой форме пишутся песни?
12. Что такое танец?

13. Какие виды танцев вы знаете, приведите примеры каждого вида.
14. Что вы можете сказать о следующих танцах:
- лендлер, - трепак, - лезгинка
15. Какие вы знаете танцы – шествия?
16. Какие танцы имеют своих последователей?
17. Отличительные черты маршей?
18. Какие разновидности маршей вы знаете?
19. Какие вы знаете русские народные танцы?
20. Что является главным в песне и танце?
21. Какому народу принадлежат следующие танцы:
- полька, - гопак, - лендлер, - барыня
22. Приведите примеры народных и профессиональных песен (напишите их в два столбика).
23. Какие танцы относятся к «показываемым», для которых нужна специальная подготовка?
24. Как называются танцы, которые могут танцевать все и на какие два направления они делятся?
25. На какие два вида делится профессиональная танцевальная музыка, и чем они отличаются друг от друга?
26. Зачем композиторы используют в своих произведениях песенную и танцевальную музыку?
27. Без чего не может существовать песня – без припева или запева, объясните почему?
28. Бывают ли народные марши?
29. В каком размере пишутся марши?
30. Что такое «бытовая музыка», от какого слова происходит название, какие жанры относятся?
31. Чем песня отличается от романса?
32. Перечислите характерные черты романса.
33. В какой форме обычно пишутся песни, опишите строение данной формы?

«Музыкально – театральные жанры»

1. Когда возникла опера и в какой стране?
2. В какую эпоху она получила свое развитие?
3. Что такое «опера»?
4. На какие два направления делится оперное искусство?
5. Какое направление возникло раньше?
6. Какое из двух направлений оперного искусства имеет разновидности, как они называются?
7. Назовите виды оперы и их название в разных странах.
8. Какие виды спектаклей вы знаете, и по каким признакам их можно отличить друг от друга?
9. Кто из венских композиторов обращается к опере, примеры.
10. С чего начинаются все музыкальные спектакли и виды этого вступления?

11. В каком виде оперы нет разговорных диалогов?
12. Сколько актов должно быть в опере и от чего это зависит?
13. Где происходит развитие действия в: опере, балете?
14. Без чего может быть опера – без арии или без речитатива?
Объясните (докажите) свое мнение.
15. Посредством чего композитор показывает массовые сцены в опере и балете?
16. Как называются портреты героев в опере и оперетте?
17. Почему спектакль – это синтетический жанр?
18. Чем драматические спектакли отличаются от музыкальных?
19. Перечислите музыкальные спектакли и подчеркните тот из них, который возник раньше.
20. Чем опера отличается от оперетты?
21. Какое главное выразительное средство в опере и балете?
22. Переведите слова: па – де – трау, квартет, ариозо.
23. К какому виду спектаклей относится водевиль и почему?
24. Сколько авторов должно быть в спектакле и от чего это зависит?
25. Что такое «драматургия»?
26. Чем отличается па – де – де от кордебалета?
27. Какую роль играет музыка в театре?
28. Как называется театр, на сцене которого идут оперы и балеты?
29. Чем речитатив отличается от пантомимы?
30. Чем отличается мюзикл от всех других спектаклей?
31. Чем отличаются спектакли от кино?
32. Объясните слова «серия», «буфа», «зингшпиль».
33. Напишите как можно больше отличий между оперой и балетом.
34. Зачем нужно вступление в начале спектакля?
35. Что такое «партитура», «либретто», «либреттист»?
36. Что такое «клавир»?
37. Зачем в балете адажио?

«Месса»

1. Что называется «мессой»?
2. Какие вы знаете разновидности мессы?
3. Сколько в мессе обязательных песнопений?
4. Сколько в мессе частей?
5. Когда месса стала самостоятельным жанром, не связанным с католическим богослужением?
6. Как называются песнопения в каждой части мессы?
7. На какой сюжет создаются мессы?
8. Кто из композиторов обращался к этому жанру?

«Кантата, оратория»

1. От какого слова происходит «кантата»?
2. С каким произведением кантата особенно близка?
3. К какому жанру музыки принадлежат кантата и оратория?
4. В основе кантаты или оратории раньше был драматический сюжет?
5. Кто из композиторов обращался к этому жанру?
6. Приведите примеры известных вам кантат и ораторий.

«Соната»

1. С каким литературным произведением можно сравнить сонату?
2. Сколько частей в сонате?
3. Какой раздел сонатной формы повторяется дважды и почему?
4. Какая часть сонаты пишется в сонатной форме?
5. На сколько разделов делится сонатная форма?
6. В каком разделе сонатной формы находится кульминация?
7. Как называются музыкальные темы в сонатной форме?
8. По какому принципу выстраивается сонатный цикл?
9. Нарисуйте по памяти схему сонатной формы.
10. В какой форме обычно пишется 2-я и 3-я часть сонаты?
11. Составьте тональный план сонатной формы, если Г. П. написана в до миноре.
12. Кто из композиторов был основателем этого жанра?
13. Сколько инструментов могут исполнять сонату?
14. Почему соната относится к циклическим произведениям?
15. От какого слова произошло слово «соната»?

Симфония

1. Какой музыкальный коллектив исполняет симфонию?
2. Сколько частей в симфонии?
3. Чем симфония отличается от сонаты?
4. Когда возник жанр симфонии?
5. Какие черты имеет симфония в эпоху Романтизма?
6. В какой форме пишется обычно 1 часть симфонии?
7. Чем в симфоническом произведении обычно является 3 часть?
8. Что является лирическим центром произведения?
9. Кто из композиторов обращался к жанру симфонии?
10. Кого из композиторов называют «отцом симфонии»?

Сюита

1. Что такое сюита?
2. В какой период сюита была наиболее популярна?
3. Какие обязательные танцы в сюите?
4. Какие могут быть дополнительные танцы и в каком месте сюиты они находятся?
5. По какому принципу выстраиваются танцы в сюите?

6. Какому народу принадлежит каждый танец?
7. Проанализируйте каждый из танцев сюиты – назовите размер, темп, фактуру.
8. Кто из композиторов писал сюиты, приведите примеры.

Концерт

1. Для каких инструментов пишут концерты?
2. Сколько частей в концерте?
3. Концерт является циклическим произведением или нет? Докажите.
4. Где находится «каденция» и что это такое?
5. Когда возник жанр концерта?
6. Кто был основателем этого жанра?
7. Что такое «кончерто гротто»?
8. Как называется оркестр для исполнения «кончерто гротто»?
9. Кто из композиторов обращался к этому жанру?
10. Какие вы знаете концерты?

Увертюра

1. Какое значение первоначально имела увертюра?
2. Что говорил Глюк о предназначении увертюры?
3. Кто исполняет увертюру?
4. Назовите отличительные черты этого жанра.
5. Кого из композиторов можно считать основоположником жанра увертюры?
6. Кто из композиторов обращался к этому жанру в своем творчестве?

II. О художественных стилях и эпохах

Возрождение

1. На какие направления можно разделить музыкальную культуру Возрождения?
2. Характерные признаки эпохи Возрождения.
3. Представителем какой школы был Палестрина?
4. Какие произведения в эпоху Возрождения по сути были песнями?
5. Почему эпоха называется «Возрождение»?
6. Какова периодизация эпохи Возрождения?
7. Почему в эпоху Возрождения преобладала вокальная музыка?
8. Какой стиль музыки возник раньше – гомофонно – гармонический или полифонический?
9. Какой стиль музыки был основным в эпоху Возрождения?
10. Какие события послужили причиной возникновения эпохи Возрождения?
11. Какое искусство стоит на первом месте, назовите представителей

12. Что происходит с оперным жанром в эту эпоху, в какой стране развивается и что характерно
13. Перечислите музыкальные инструменты эпохи Возрождения.
14. Каких композиторов эпохи Возрождения вы знаете?
15. Эпоха Возрождения:
 - причины возникновения
 - что возрождается и почему

Барокко

1. После какой эпохи следует эпоха Барокко, ее характерные черты и временные рамки
2. Какие жанры музыки возникают в эту эпоху?
3. Синонимы слова Барокко?
4. Выдающиеся скрипичные мастера 17 века?
5. Кто из немецких композиторов относится к эпохе Барокко?
6. Назовите духовой клавишный инструмент.
7. Кто создатель цикла концертов «Времена года»?
8. Сравните эпоху Возрождения и Барокко
9. Перечислите композиторов данной эпохи, какой вклад в развитие музыкальной культуры они внесли?
10. Какие инструменты и оркестры существовали в то время?
11. Из каких танцев состоит сюита и кто их писал?
12. Что вы можете сказать о жанре оперы в 17 веке?

Классицизм

1. Что означает термин «классицизм»?
2. В каком временном периоде существовала эпоха «Классицизма»?
3. Какова цель искусства Классицизма?
4. Назовите композиторов, принадлежащих эпохе классицизма.
5. Что характерно для музыкальных произведений эпохи Классицизма?
6. Каковы характерные особенности творчества венских классиков?
7. Что отличает эпоху от других художественных эпох?
8. Выберите из перечисленных ниже слова, которые характеризуют эпоху:

- чувства	- общество
- разум	- долг
- личные интересы	- впечатление
9. Кого из выдающихся деятелей эпохи других видов искусства или науки вы знаете?
10. Какие произведения характерны для эпохи, выберите из ниже перечисленных:

- соната	- музыкальный момент
- симфония	- месса
- экспромт	- опера

11. Что влияет на творчество композиторов – характерные черты эпохи или личные особенности, докажите свою мысль.
12. Что характерно для Классицизма: крупная форма или миниатюра, докажите почему.

Романтизм

— Скажите временные рамки эпохи Романтизма

1. Отличительные черты Романтизма.
2. Каким образом изменяется форма музыкальных произведений в этот период?
3. Как изменяется музыкальный язык в эту эпоху?
4. Кто из композиторов принадлежит к этой эпохе?
5. В какой стране Романтизм просуществовал дольше?
6. Какие особенности развития музыкальной культуры России вы можете назвать в этот период?
7. Тематика произведений в эту эпоху?
8. Какие новые жанры музыки появляются в эпоху Романтизма?

Русская музыкальная культура 2-й половины 19 века

1. «Старый замок», «Катакомбы» - вот некоторые из пьес известного цикла русского композитора 19 в. Как называется цикл? Кто его написал? Каким событием навеяно создание этого цикла?
2. Какие общества возникают в живописи и музыкальной культуре 2 – й половины 19 века и каковы их цели?
3. Какие образовательные учреждения открываются во 2-й половине 19 века и какова их роль в культурной жизни?
4. Кто из русских композиторов объединяется в музыкальное общество?
5. Кто становится во главе этого музыкального общества?
6. Кто из выдающихся музыкальных критиков был идейным вдохновителем русских композиторов?
7. Чьи традиции продолжают русские композиторы 2-й пол. 19 века?
8. На чем основано творчество русских композиторов 2-й пол. 19 века?
9. Кому принадлежат следующие симфонические произведения: «Казачок», «Баба-Яга», «Чухонская фантазия»?
10. Кто из русских композиторов повлиял на формирование художественного стиля Бородина?
11. Что характерно для русской музыкальной культуры 2-й половины 19 века России?
12. Каковы были цели и задачи композиторов «Могучей кучки»?
13. Перечислите основную тематику творчества композиторов-кучкистов
14. Кто из композиторов «могучей кучки» был по профессии: - химиком, - военным моряком, - военным
15. У кого из композиторов к концу творчества появляется сатирическая тема и почему?

16. Какие жанры музыки были особенно значимы в творчестве композиторов – кучкистов?
17. Кому принадлежат произведения: - «Князь Игорь», - «Борис Годунов», - «Снегурочка», - «Шехеразада», - «В Средней Азии», - «Картинки с выставки»?
18. Кого называют композитор - моринист и почему?
19. Какое общество пришло на смену Могучей кучке и кто из композиторов – кучкистов принимал активное участие в нем?

Импрессионизм

1. В какое время в истории развития музыкальной культуры существует «Импрессионизм»?
2. От какого слова произошло название «Импрессионизм»?
3. Характерные особенности Импрессионизма.
4. Назовите композиторов эпохи.
5. В какой стране возник Импрессионизм?
6. Причина возникновения?
7. Дайте краткую характеристику Импрессионизму.

Джаз

1. Что является музыкальными истоками джаза?
2. Где, согласно легенде, возник джаз?
3. Назовите направления джаза.
4. Перечислите характерные особенности блюза.
5. Что такое регтайм?
6. Расскажите приемы развития регтайма.
7. Назовите представителей джазовой музыки.

Русская музыкальная культура 19 века

1. Что было характерно для России этого времени?
2. Что характерно для русской музыкальной культуры 1-й половины 19 века?
3. Что характерно для русской музыкальной культуры 2-й половины 19 века?
4. Какой жанр музыки занимает первостепенное значение в музыкальной культуре России доглинкинского периода, этапы развития данного жанра и композиторы, известные в этом жанре. Приведите примеры.
5. Каковы были цели и задачи композиторов «Могучей кучки»?
6. Кто входил в «Могучую кучку», кто руководил?
7. Перечислите основную тематику творчества композиторов-кучкистов
8. Кто из композиторов «Могучей кучки» был по профессии: - химиком, - военным моряком, - военным?

9. Какие жанры музыки были особенно значимы в творчестве композиторов-кучкистов
10. Какое общество пришло на смену «Могучей кучке» и кто из композиторов -кучкистов принимал активное участие в нем?

III. Композиторы и их творчество

И. С. Бах

1. Какой склад музыки преобладал в творчестве Баха?
2. Годы жизни композитора?
3. В какой стране родился?
4. Приведите примеры духовных произведений Баха.
5. Виды творческой деятельности Баха.
6. Почему композитор переезжал с одного места жительства на другое?
7. В качестве кого Бах был известен при жизни?
8. Что входило в круг его обязанностей во время работы?
9. Какой недуг настиг композитора в преклонном возрасте?
10. Традиции какого композитора продолжает Бах в оркестровой музыке?
11. Что такое «Страсти» и какие произведения данного жанра есть у Баха?
12. Что нового внес Бах в жанр «Страсти»?
13. Какие произведения для органа написаны Бахом?
14. Что такое ХТК?
15. Сколько произведений в ХТК?
16. Проанализируйте ХТК:
 - объяснить название и цель создания
 - расположение и название произведений
 - объяснить слова: интермедия, стретта, противосложение
17. Каково содержание хоральных прелюдий?
18. Какая месса в творчестве композитора является одним из величайших произведений музыкальной культуры?
19. Сюита:
 - что такое сюита и из чего она состоит
 - какие сюиты писал Бах
 - что объединяет все произведения сюиты в единое целое

Й. Гайдн

1. Какой эпохе принадлежит Й. Гайдн?
2. Годы жизни композитора.
3. Как называют Гайдна и почему?
4. Где Гайдн проработал 30 лет, и как эта работа отразилась на его творчестве?
5. В какой форме Гайдн писал первую и третью части своих сонат, опишите строение каждой из этих форм.
6. Был ли в сонатах и симфониях Гайдна:

- яркий контраст между темами
- очень большие размеры произведений
- 7. Кто давал названия симфониям Гайдна и почему?
- 8. Как называется симфония №103 и к каким симфониям она относится?
- 9. Проанализируйте 1 часть симфонии № 103.
- 10.Какие оратории были созданы Гайдном?

В. А. Моцарт

1. Сравните детские и взрослые годы композитора.
2. Какой любимый жанр творчества, примеры произведений.
3. Что в целом вы можете сказать о судьбе Моцарта - была ли она счастливой?
4. Проанализируйте 3 часть 40-й симфонии.
5. Подробно объясните, что необычного в сонате Ля мажор
6. Какое произведение называют «Лебединой песней» Моцарта?
7. Как называется финал 3 ч. сонаты Ля мажор?
8. Что означают слова «резко темнеет» и к какому произведению они имеют отношение?
9. Кто способствовал развитию музыкального дарования Моцарта?
- 10.В какой сонате Моцарта отсутствует сонатная форма?

Л. Бетховен

1. Как звучит девиз Бетховена?
2. В чем заключается значение любимых Бетховеном вступлений и код?
3. Где происходит развязка драмы в 5-й симфонии и благодаря чему это происходит?
4. На сколько разделов в драматургическом отношении делится увертюра «Эгмонт» и чем является каждый раздел?
5. Проследите тональный план сонаты №8 по частям.
6. В какой форме написана 2-я часть симфонии №5 и какие образы она в себе заключает?
7. Как подтверждается девиз Бетховена на примере увертюры «Эгмонт»?
8. В какой форме написан финал сонаты №8?
9. Где в 5-й симфонии находится длительное крещендо от *pp* к *fff*
- 10.В чем значение «темы судьбы» в симфонии?
- 11.Что придает 5-й симфонии черты программности?
- 12.Расскажите драматургию 5 симфонии по частям
- 13.Между какими темами происходит борьба в разработке 1-й части сонаты №8?
- 14.С каким образом можно сравнить Г. П. увертюры «Эгмонт» и в какой тональности она написана?
- 15.Сколько сонат и симфоний написано Бетховеном?
- 16.Где расположена драматическая кульминация увертюры «Эгмонт» и что она означает?

17. Почему Бетховена называют «трибуном масс» и как это отражается в его музыкальных произведениях?
18. Что нового вносит Бетховен в жанр симфонии?
19. Какой жанр музыки называют «лабораторией творчества» Бетховена?
20. Почему о Бетховене говорят, что он своим творчеством завершает эпоху Классицизма и открывает пути для эпохи Романтизма?

Венские классики

1. Кого и почему называют «венскими классиками»?
2. В каком городе родился каждый из трех композиторов – венских классиков?
3. Какое самое трагическое произведение у каждого из них?
4. Девиз Бетховена и его отражение в музыкальном языке его произведений.
5. Виды творческой деятельности каждого из них.
6. Кто из венских композиторов – классиков предпочитал:
 - конфликт между вступлением и экспозицией
 - коды;
7. Какой любимый жанр музыки был у каждого композитора – венского классика?
8. Приведите примеры произведений каждого из них.
9. Сравните симфонии Гайдна, Моцарта и Бетховена.
10. К какой эпохе принадлежит творчество композиторов и ее отличительные особенности?
11. Напишите 1-2 слова, которые на ваш взгляд наиболее подходят для характеристики каждого композитора венского классика.
12. Какое произведение считают одним из самых трагических в 18 веке?
13. У кого из венских классиков в одной из сонат нет сонатной формы?
14. Кто из них: ввел в симфонию хор и в каком произведении, заложил конфликт между вступлением и экспозицией, использовал часто коды?
15. Кто вам больше нравится и почему?

Ф. Шуберт

1. Годы жизни композитора?
2. Кем по образованию был Шуберт?
3. Какой жанр музыки основной?
4. На чьи стихи писал композитор свои песни?
5. Какова роль фортепианной партии в песнях Шуберта?
6. Что в произведениях Шуберта указывает на его принадлежность к Романтизму?
7. Почему 8-я симфония называется «Неоконченная» и кто ее так назвал?
8. Какой жанр творчества можно назвать «лабораторией творчества» композитора?
9. Какие вокальные циклы в творчестве Шуберта вы знаете?
10. Какой стране принадлежит композитор?

11. Тематика творчества Шуберга?

Ф. Шопен

1. Для какого инструмента всю жизнь писал Шопен?
2. Жанровое многообразие творчества.
3. Назовите виды творческой деятельности композитора.
4. Тематика творчества Шопена.
5. В чем новаторство композитора?
6. Проанализируйте одно из любимых ваших произведений.
7. Новаторство Шопена в жанре этюда.
8. В какой стране родился Шопен и где он похоронен?

Н. Паганини

1. Значение творчества композитора в мировой музыкальной культуре.
2. В чем новаторство композитора?
3. Перечислите виды творческой деятельности Паганини.
4. Какими техническими приемами Паганини обогатил технику игры на скрипке?
5. Перечислите известные вам произведения композитора.
6. В какой стране жил и работал композитор?

Дж. Россини

1. Какой национальной культуре принадлежит композитор?
2. Какой основной жанр творчества Россини?
3. В чем новаторство творчества?
4. Назовите положительные и отрицательные черты новаторства композитора в оперном творчестве.
5. На сюжет какого литературного произведения был создан «Севильский цирюльник»?
6. Какому жанру принадлежит опера «Севильский цирюльник»?
7. Какая опера Россини положила начало героико – романтической оперы 19 века?
8. Какова основа композиторского стиля Россини?
9. Года жизни композитора.
10. К какой национальной культуре принадлежит Россини?

Ф. Мендельсон

1. Какова национальная принадлежность Мендельсона?
2. Каково образное содержание произведений композитора?
3. Особенности музыкального языка произведений Мендельсона.
4. Многообразие творческой деятельности.
5. В чем новаторство композитора?
6. Каково место в творчестве программной музыки?
7. В каком музыкальном жанре достиг наибольших высот?
8. Перечислите известные вам произведения композитора.

9. К каким традициям музыкального искусства тяготеет Мендельсон?

М. И. Глинка

1. Почему Глинку называют Пушкин в музыке?
2. Годы жизни Глинки, какие события повлияли на формирование личности композитора?
3. Почему опера Иван Сусанин имела успех, но быстро сошла со сцены, а опера «Руслан и Людмила» провалилась?
4. В чем новаторство Глинки применительно к опере «Иван Сусанин»?
5. Кто главный герой оперы «Иван Сусанин», докажите.
6. Сколько раз звучит ария в опере «И. Сусанин» и почему?
7. В чем особенность Вальса – фантазии?
8. В какой форме написана «Камаринская»?
9. Какова драматургия в опере «Иван Сусанин»?

А. Даргомыжский

1. Что повлияло на формирование личности будущего композитора?
2. Какова основная тематика творчества?
3. В чем новаторство композитора?
4. Что требовал Даргомыжский от исполнителей своих романсов?
5. Традиции какого композитора продолжает в своем творчестве Даргомыжский?
6. Перечислите жанры творчества композитора.
7. Какое действие оперы «Русалка» имеет особое значение и почему?
8. Особенности музыкального языка Даргомыжского?
9. Перечислите известные вам произведения композитора.
10. Значение творчества в развитии музыкальной культуры России.

Ф. Лист

1. Годы жизни композитора?
2. Какие виды творческой деятельности Листа вы знаете?
3. В чем новаторство композитора?
4. Сочинения каких жанров музыки есть у Листа?
5. К каким жанрам музыки не обращался композитор?
6. По каким причинам Лист прекращает свою концертную деятельность?
7. Истоки музыкального языка композитора?
8. Какова тематика произведений Листа?
9. Какой художественной эпохе принадлежит творчество Листа?
10. Какой принцип исполнительского мастерства был для композитора главным?

Б. Сметана и А. Дворжак

1. Какой стране принадлежат Сметана и Дворжак?
2. Какой художественной эпохе относится творчество композиторов?

3. Что на ваш взгляд является самым значимым в творчестве каждого из них?
4. Какие произведения этих композиторов вы знаете?
5. Что вы можете сказать об истоках их музыкального языка?
6. Какие жанры музыки были основными в творчестве каждого композитора?

Г. Берлиоз

1. Значение творчества Г. Берлиоза в мировой музыкальной культуре?
2. Какое событие оказало влияние на творчество композитора?
3. В чем новаторство его творчества?
4. Многогранность творческой деятельности Берлиоза?
5. Какие вы знаете противоречия его творчества?
6. К каким сюжетам он обращается в конце творческого пути?
7. Какое произведение открывает новый жанр – романтическую программную симфонию?
8. Сколько частей имеет «Фантастическая симфония»? Это обычное явление или нет?

Рихард Вагнер

1. Какой стране принадлежит Р. Вагнер?
2. Почему творчество Вагнера является многогранным?
3. Против чего выступал Вагнер в жанре оперы?
4. Можно ли назвать Вагнера новатором? Докажите свой ответ.
5. Какие произведения композитора вы знаете?
6. Каким стал жанр оперы после ее реформирования Вагнером?
7. Кто писал композитору литературный текст для опер?
8. В каком качестве знаменит Вагнер, исключая композиторскую деятельность?
9. К какой художественной эпохе относится творчество Вагнера?
10. Годы жизни композитора.

Джузеппе Верди

1. Чем объясняется огромная популярность Верди?
2. Из какого количества периодов состоит творчество Верди, какова тематика каждого, приведите примеры произведений.
3. Принципы оперного искусства Верди
4. Сколько опер было написано Верди и за какой период времени?
5. Какой стране принадлежит Верди?

А. П. Бородин

1. Как в творчестве композитора отражена восточная тематика?
2. Какие герои любимые?
3. Почему многие произведения Бородин писал так долго, а некоторые так и не окончил?

4. Кто из русских композиторов повлиял на формирование художественного стиля Бородина?
5. Что такое «либретто» и кто написал его к опере «Князь Игорь»?
6. Какие действия в опере посвящены характеристике русских, а какие – половцам?
7. Чем отличается музыкальная характеристика русских от половцев в опере «Князь Игорь»?
8. Где в опере находится ария Игоря, проанализируйте ее.
9. Какие хоры в опере вы знаете? Какой из них: - продолжает традиции Глинки
 - звучит в строгом унисоне
 - имеет подголосочное развитие
10. Какой номер в опере является портретом Галицкого? Опишите его.

М. П. Мусоргский

1. Что было основным объектом искусства в творчестве Мусоргского?
2. Какой жанр музыки в творчестве композитора любимый – вокальный или инструментальный?
3. Какие песенные циклы написаны Мусоргским?
4. Какие две оперы оставили значительный след в творчестве Мусоргского?
5. Проанализируйте образ Юродивого в опере «Борис Годунов».
6. Какие темы затрагивает Мусоргский в своем творчестве?
7. Проанализируйте образ народа в опере «Борис Годунов».
8. Какой цикл произведений есть у Мусоргского, дайте краткую характеристику.
9. Кто автор литературной основы романсов композитора?
10. Проанализируйте тематику романсов Мусоргского.
11. Годы жизни Мусоргского.
12. Кто был Мусоргский по образованию?
13. Охарактеризуйте 70-е гг. в жизни композитора.
14. Кто является главным героем в опере «Борис Годунов»?
15. В чем состоит основной конфликт оперы «Борис Годунов»?
16. В чем состоит новаторство композитора в опере «Борис Годунов»? Раскройте цель.
17. Что такое лейтмотивность, и где в опере присутствует данный прием?

Н. А. Римский-Корсаков

1. Какими музыкальными средствами показывает композитор то, что все части «Шехеразеды» - одно целое произведение?
2. Сделайте вывод из симфонической сюиты «Шехеразада»?
3. Где находится сцена таяния Снегурочки? Опишите ее.
4. Как в опере «Снегурочка» раскрывается образ народа?

5. Кто был Римский-Корсаков по образованию? Где он работал?
6. Годы жизни композитора?
7. Чем заканчивается опера «Снегурочка»? Сделайте вывод.
8. Проанализируйте образ Леля.
9. Почему творчество композитора называют многогранным? Какие темы он затрагивает?
10. Какой период творчества ознаменован поисками в области инструментальной музыки?
11. Чему композитор придает особую важность в раскрытии музыкального содержания? Например.
12. Какое произведение написано Римским-Корсаковым к 100-летию Пушкина?
13. Перечислите сказочные оперы композитора.
14. Какие темы и в каких частях «Шехеразады» посвящены теме моря?
15. Охарактеризуйте темы 3-й части «Шехеразады».
16. Какие изобразительные приемы использует композитор в «Шехеразаде»?

П. И. Чайковский

1. Годы жизни П. И. Чайковского?
2. Кто он был по образованию?
3. Любимая тематика творчества композитора?
4. Какие произведения являются вершинами его творческих периодов?
5. Виды творческой деятельности композитора?
6. Каким должен быть герой, чтобы Чайковский захотел отобразить его в своем творчестве?
7. Какой у Чайковского любимый прием при раскрытии внутреннего состояния героя?
8. Какие жанры музыки основные в творчестве композитора, приведите примеры.
9. Почему опера «Евгений Онегин» называется «лирические сцены»?
10. Кто для Чайковского главные герои в опере и почему?
11. Проанализируйте 5 картину.
12. Какую роль в опере композитор отводит оркестру?
13. Есть ли у Чайковского программные произведения, приведите примеры
14. Проанализируйте 1 часть симфонии «Зимние грезы», что в ней необычного?
15. Можно ли его назвать «мелодистом»?
16. Назовите последнее произведение.

С. Скрябин и С. Рахманинов

1. Историческая и общественная обстановка России конца 19 и начала 20 века.
2. Наиболее затрагиваемый круг тем деятелями культуры России в конце 19 века и начале 20 века.

3. Годы жизни А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова
4. Проанализируйте творчество зрелого периода А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова
5. В чем состоит новаторство творчества А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова?
6. Каковы отличительные особенности творчества С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина?
7. Перечислите произведения, принадлежащие С. В. Рахманинову
8. Перечислите произведения, принадлежащие А. Н. Скрябину
8. Многообразие творческой деятельности С. В. Рахманинова и А. Н. Скрябина
9. Сравните художественные тенденции России и Западной Европы конца 19 начала 20 века
10. Что вы можете сказать о музыкальной жизни России первой половины и середины 19 века?
11. Сравните творчество Скрябина с представителем Западной музыкальной школы - Дебюсси.

И. Стравинский

1. Каковы основные факты биографии композитора?
2. Назовите наиболее известные произведения в творчестве Стравинского.
3. К каким направлениям музыкального искусства принадлежит творчество композитора?
4. Какой жанр музыки основной в творчестве Стравинского?
5. Назовите основные этапы творческого пути композитора?

К. Дебюсси

1. Какому художественному направлению музыкального искусства принадлежит творчество Дебюсси?
2. Годы жизни и основные факты биографии композитора?
3. Каковы особенности мелодического и гармонического языка композитора?
4. Какой жанр музыки является основным в творчестве композитора?
5. Какие произведения композитора вам известны?
6. Каково значение творчества композитора в развитии музыкальной культуры?

М. Равель

1. Какой стране принадлежит композитор М. Равель?
2. Какому художественному направлению отдавал предпочтение композитор?
3. Многообразие творческой деятельности Равеля?
4. Какой жанр музыки в его творчестве основной?
5. Годы жизни и основные факты творческой биографии композитора?
6. Назовите известные вам произведения композитора.

С. Прокофьев

1. Годы жизни композитора?
2. На какой период приходится расцвет творчества?
3. Виды творческой деятельности композитора?
4. Каким образом достигается единство всех частей кантаты «А. Невский»?
5. Напишите драматургию кантаты по частям.
6. В чем различие русских и крестоносцев в кантате «А. Невский»?
7. Какой образ несет в себе каждая из тем экспозиции 7-й симфонии?
8. Какова история создания 7-й симфонии?
9. Какова история создания кантаты «Александр Невский» и связанные с этим ее особенности?
10. Назовите балеты С. Прокофьева.

А. И. Хачатурян

1. Годы жизни композитора?
2. Какое образование получил А. Хачатурян?
3. Концерты для каких инструментов написаны композитором?
4. Что сочетает в себе музыкальный язык композитора?
5. Жанровое многообразие творчества?
6. Каковы виды творческой деятельности Хачатуряна?
7. Какие произведения композитора вам известны?
8. Каково значение композитора в развитии музыкальной культуры советского периода?

Д. Шостакович

1. К каким жанрам обращается Шостакович в своем творчестве?
2. Какой жанр является ведущим в творчестве композитора?
3. Какая часть «Ленинградской» симфонии имеет вполне законченный замысел?
4. Какая идея высказывается Шостаковичем в 7-й симфонии и как она воплощена в музыке?
5. В чем новаторство творчества Шостаковича?
6. Какое произведение пишет композитор к 250-летию И. С. Баха?
7. Где Шостакович получил музыкальное образование?
8. Какое отношение к творчеству Шостаковича имеют Маяковский, Шекспир, Гоголь, Лесков?
9. Каким образом в творчестве композитора отражается современная жизнь?
10. С какого года жизнь композитора связана с Москвой? Какой деятельностью он занимается?
11. Значение Шостаковича в музыкальной культуре?

Д. Кабалевский

1. Что было сделано Кабалевским для развития музыкального образования и пропаганды музыкального искусства?
2. Расскажите основные факты биографии композитора.
3. Какие литературные произведения им были написаны?
4. К каким жанрам музыки он обращался в своем композиторском творчестве?
5. Какие произведения композитора вы знаете?

Дж. Гершвин

1. Какой стране принадлежит композитор Гершвин?
2. Годы жизни композитора?
3. В каких жанрах музыки работал?
4. Какие произведения композитора являются вершиной его творчества?
5. Значение композитора для развития музыкальной культуры?

Дополнительные вопросы:

Зарубежная музыка

1. Благодаря этому оперному певцу имя Шуберта становится известным как творца новой немецкой песни. Кто был этот человек, страстно пропагандирующий песни Шуберта?
2. Вы знаете, что у Шуберта была опера «Волшебная арфа», но судьба ее печальна. Популярна до наших дней только увертюра, но она носит другое название. Как она называется и почему?
3. Шуберт – создатель фортепианной миниатюры. В конце творческого пути он пишет «Экспромты», «Музыкальные моменты». Почему он называет эти произведения именно такими названиями?
4. Закончить фразу: «У Баха – fuga, у Бетховена – соната, у Шуберта - ...»
5. долгое время венская публика относилась к таким новым и необычным своей простотой произведениям Шуберта. Они были демократичны и в мелодическом отношении, и в отношении форм. Какая форма наиболее часто встречается в фортепианных произведениях Шуберта и почему?
6. У романтиков становится необязательным 4-частный симфонический цикл: у Шуберта «Неоконченная» - из двух частей, Лист предпочитает 1-частные, Берлиоз – 4, 5, 6-частные симфонические произведения. Почему?
7. Музыковеды говорят, что соната у этого композитора – лаборатория творчества, т.к. после создания нескольких сонат следовала, как итог достигнутого, симфония, и этот процесс повторялся неоднократно. О ком в данном случае говорят музыковеды?
8. Одну из его симфоний называют самым трагическим произведением 18 в. О каком композиторе и произведении идеи речь?

9. У кого из известных Вам композиторов жизнь была относительно безоблачной?
10. Продолжите следующие слова, написанные на могиле Шуберта: «Здесь похоронены...»
11. Всю свою жизнь он посвятил одному инструменту – фортепиано. Но для него были написаны произведения самых различных жанров: баллады, мазурки, этюды, прелюдии и многие другие. Кто этот композитор?
12. Его герой совершил незабываемое путешествие: он побывал и в аравийской пустыне, и в пещере горного короля. Но самое главное, что он узнал в своих странствиях – это то, что нет прекраснее места, чем свой дом, своя Родина. Назовите это произведение, а также его литературного и музыкального создателей.
13. О ком сказаны эти слова: «Тот, кто читает его партитуры, не слышав их, не может составить о них никакого представления: инструменты кажутся расположенными вопреки здравому смыслу: казалось бы, употребляя профессиональный жаргон, это не должно звучать, а это звучит чудесно».
14. Он боролся за национальную оперу, он восстал против диктатуры певца и жалкой роли оркестра в опере, но пришел в результате к перевесу симфонической музыки над вокальной. Кто он?
15. Существует множество кратких изречений о композиторах. Например: «Пушкин в музыке» - это Глинка, «Шекспир масс» - это Бетховен и т.д. О ком Г. Гейне сказал: «Жаворонок величиной с орла» и что означает эта фраза?
16. У кого из композиторов – романтиков учителем был Сальери?
17. Он был создателем Лейпцигской консерватории, он привлекал на концерты талантливых композиторов, вносил в репертуар забытые произведения. Он первый в Германии музыкант-просветитель государственного масштаба. Кто он?
18. «Прекрасная Елена», «Жирофле – жирофля» - что это за жанр, в какой стране родился и кто его создатель?
19. Колыбелью какого искусства является Италия?
20. «Тассо», «Прелюды», «Орфей»... Чьему перу принадлежат эти произведения и что в них особенного?
21. Шопен и Бетховен. Изящество, утонченность и буря страстей, шквал эмоций. Они так непохожи. Но есть что-то объединяющее их. Что же это?
22. Специфическая испанская форма оперного жанра – сарсуэла и тонадилля, в Японии музыкальная драма – ноо и кабуки. А как называется национальный оперный жанр в Германии?
23. 19 век – расцвет исполнительского искусства, он известен своими виртуозами в фортепианной и скрипичной музыке. Назовите 3-х выдающихся исполнителей 19 в.

24. композиторы 19 века известны своим новаторством. Соедините имя композитора с новаторством в соответствующей области:
- Берлиоз – создатель одночастной симфонической поэмы
 - Лист – лиричность фортепианных миниатюр и фантастические образы симфонии
 - Мендельсон – театрализация симфонии
25. К какому жанру относятся следующие слова песни: «Как увидишь, что я иду, открой окно пошире. Как увидишь, что я ухожу, склони голову и плачь!»
26. Когда мы хотим выделить слово, мы повышаем голос, т.е. повышаем высоту тона. Но иногда изменение высоты влечет за собой изменение смысла слова. Для какой культуры характерна такая особенность? Какая же все-таки существует возможность выделения?
27. Распределите по принадлежности к эпохам следующих композиторов:
- Бетховен, - Вивальди, - Палестрина, - Шуберт, - Бах, - Моцарт.
28. Кому принадлежат следующие произведения:
- «Лунная соната», - «Реквием», - «Месса Папы Марчелло», - «Страсти по Матфею», - «Прощальная симфония», - Неоконченная симфония».
29. В какую эпоху возникли следующие жанры музыки: - опера, - соната, - концертто грассо?
30. У кого из композиторов ведущим жанром творчества были: - песня, - симфония, - опера?
31. Кто из композиторов страдал этими недугами: - глухотой, - слепотой?
32. Почему происходит смена художественных эпох?
33. Долгое время венская публика относилась к таким новым и необычным своей простотой произведениям Шуберта. Они были демократичны и в мелодическом отношении, и в отношении форм. Какая форма наиболее часто встречается в фортепианных произведениях Шуберта и почему?
34. Кто из композиторов был еще и выдающимся: - органистом, - скрипачом?
35. Шуберт – создатель фортепианной миниатюры. В конце творческого пути он пишет «Экспромты», «Музыкальные моменты». Почему он называет эти произведения именно такими названиями?
36. Одну из его симфоний называют самым трагическим произведением 18 в. О каком композиторе и произведении идет речь?
37. У кого из композиторов создано такое количество произведений: - более 100 симфоний, - около 600 песен, - 24 каприза?
38. Почему в произведении И. С. Баха «ХТК» именно 24 прелюдии и фуги?
39. 10. Музыковеды говорят, что соната у этого композитора – лаборатория творчества, т.к. после создания нескольких сонат следовала, как итог достигнутого, симфония, и этот процесс повторялся неоднократно. О ком в данном случае говорят музыковеды?
40. Кому принадлежат следующие слова: «Так судьба стучится в дверь», откуда они?

Опера 1-й половины 19 в. в Западноевропейской музыке

1. Когда возникло оперное искусство?
2. На какой сюжет создавались первые оперы?
3. Почему оперу называют «синтетический вид искусства»?
4. Какие оперные формы музыки существуют и в каком из них:
 - а) происходит развитие действия
 - б) раскрываются характеры главных героев
5. Какую роль в опере играют хор и оркестр?
6. Что такое «драматургия»?
7. В какие крайности впадает оперное искусство в процессе развития?
8. Кто из композиторов вносит значительные изменения в оперный спектакль?
9. В чем заключается оперная реформа Глюка в плане:
 - арий и речитативов
 - синтеза музыки и действия
 - правдивости и простоты
10. В чем заключается оперная реформа Моцарта в отношении:
 - музыки и действия
 - соотношения оперных жанров
 - музыкальных характеристик героев
11. Какой переворот в опере сделал Россини?
12. В чем положительные и отрицательные черты итальянского оперного искусства 1-й половины 19 в.?
13. Основоположником какой оперы является Вебер?
14. Какие пути развития оперы открыл Вебер в немецкой музыке?
15. Какие темы раскрывают в своем творчестве следующие композиторы:
 - Верди
 - Моцарт
 - Вебер
 - Россини
16. Кто сделал реформу оперы в области оркестра, и что из этого вышло?
17. Что значит сквозное развитие оперы?
18. В каком жанре написана ария Царицы Ночи в опере «Волшебная флейта» Моцарта?
19. Литературные произведения лежат в основе многих музыкальных жанров – как вокальных, так и инструментальных. Как называется текст, положенный в основу музыкально-драматического произведения?

Тест по зарубежной музыке

1. Кого называют «венскими композиторами-классиками»?
 - а) Бетховен
 - б) Шуберт
 - в) Бах
 - г) Моцарт
2. Какой жанр музыки предпочитал Бетховен?
 - а) fuga
 - б) соната
 - в) песня
 - г) опера

3. Сколько песен написано Шубертом?
 - а) более 800
 - б) более 300
 - в) более 600
 - г) более 400
4. Какого жанра музыки не было в творчестве Шуберта?
 - а) оперы
 - б) балета
 - в) симфонии
 - г) песни
5. В какой форме написано большинство произведений для фортепиано Шуберта?
 - а) в сонатной
 - б) в 2-хчастной
 - в) в куплетной
 - г) в 3-хчастной
6. Какой цикл песен не принадлежит Шуберту?
 - а) «Лебединая песня»
 - б) «Зимний путь»
 - в) «К далекой возлюбленной»
 - г) «Прекрасная мельничиха»
7. Как называется 8-я симфония Шуберта?
 - а) «Неоконченная»
 - б) «Прощальная»
 - в) «Героическая»
 - г) «Лунная»
8. Какого жанра музыки не было в творчестве Бетховена?
 - а) опера
 - б) песня
 - в) балет
 - г) симфония
9. Из какого произведения «тема судьбы»?
 - а) «Патетическая» соната
 - б) «Лунная» соната
 - в) «Героическая» симфония
 - г) 5-я симфония
10. У кого из композиторов в симфонии звучит хор на текст Шиллера «К радости»?
 - а) Шуберт
 - б) Гайдн
 - в) Моцарт
 - г) Бетховен
11. Кто из композиторов был учителем младших классов?
 - а) Бетховен
 - б) Шуберт
 - в) Моцарт
 - г) Бах
11. Кого из композиторов называли «чудо-ребенком»?
 - а) Моцарта
 - б) Бетховена
 - в) Шуберта
 - г) Гайдна

Русская музыкальная культура 2-й половины 19 века

1. «Старый замок», «Катакомбы» - вот некоторые из пьес известного цикла русского композитора 19 в. Как называется цикл? Кто его написал? Каким событием навеяно создание этого цикла?
2. Какие общества возникают в живописи и музыкальной культуре 2 – й половины 19 века и каковы их цели?
3. Какие образовательные учреждения открываются во 2-й половине 19 века и какова их роль в культурной жизни?
4. Кто из русских композиторов объединяется в музыкальное общество?
5. Кто становится во главе этого музыкального общества?
6. Кто из выдающихся музыкальных критиков был идейным вдохновителем русских композиторов?

7. Чьи традиции продолжают русские композиторы 2-й пол. 19 века?
8. На чем основано творчество русских композиторов 2-й пол. 19 века?
9. Кому принадлежат следующие симфонические произведения: «Казачок», «Баба-Яга», «Чухонская фантазия»?
10. Кто из русских композиторов повлиял на формирование художественного стиля Бородина?
11. Что характерно для русской музыкальной культуры 2-й половины 19 века России?
12. Каковы были цели и задачи композиторов «Могучей кучки»?
13. Перечислите основную тематику творчества композиторов-кучкистов
14. Кто из композиторов «могучей кучки» был по профессии: - химиком, - военным моряком, - военным
15. У кого из композиторов к концу творчества появляется сатирическая тема и почему?
16. Какие жанры музыки были особенно значимы в творчестве композиторов – кучкистов?
17. Кому принадлежат произведения: - «Князь Игорь», - «Борис Годунов», - «Снегурочка», - «Шехеразада», - «В Средней Азии», - «Картинки с выставки»?
18. Кого называют композитор - моринист и почему?
19. Какое общество пришло на смену Могучей кучке и кто из композиторов – кучкистов принимал активное участие в нем?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Л., Григорьев В. Страницы зарубежной музыки 19 в. Москва, 1983 г.
2. Асафьев Б. В. О музыке 20 века. Ленинград, 1982 г.
3. Асафьев Б. В. Глинка – основоположник русской музыки. Ленинград, 1968 г.
4. Алексеев А. Музыкально – исполнительское искусство конца 19 – первой половины 20 в, в 2-х томах. Москва, 1991 г.
5. Барсова Л. Николай Андреевич Римский – Корсаков. Ленинград, 1986 г.
6. Березовчук Л. Музыка и мы. Санкт – Петербург, 1995 г.
7. Богданов – Березовский В. Оперное и балетное творчество Чайковского. Ленинград – Москва, 1940 г.
8. Бэлза И. Ф. Шопен. Москва, 1991 г.
9. Венок Шопену. Сборник статей. Москва, 1989 г.
10. Великович Э. Концерт для оркестра. Ленинград, 1988 г.
11. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка 20 в. Ленинград, 1990 г.
12. Гаккель Л. Е. Исполнителю, Педагогу, слушателю. Ленинград, 1988 г.
13. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 1-й. Москва, 1978
14. Галацкая В. С. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 3-й. Москва, 1977
15. Газарян С. В мире музыкальных инструментов. Москва, 1989 г.
16. Гивенталь И. А. Гингольд И. Д. Музыкальная литература. Г. В. Гендель. И. С. Бах. Москва, 1976 г.
17. Гивенталь Г. Щукина – Гингольд Л. Музыкальная литература. Выпуск 2-й. Москва, 1984 г.
18. Гордеева Е. М. Композиторы «Могучей кучки». Москва, 1986 г.
19. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Москва, 1965 г.
20. Данилевич Л. Д. Шостакович: жизнь и творчество. Москва, 1980 г.
21. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Очерки. Выпуск 2-й. 3-е издание. Москва, 1990 г.
22. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва, 1986 г.
23. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Выпуск 4-й. Москва, 1983 г.
24. Друскин М. С. О Западноевропейской музыке 20 в. Москва, 1973 г.
25. Евдокимова Е. История полифонии. Москва, 1983 г.
26. Золотницкий Д. История музыки. Санкт – Петербург, 2001 г.
27. История русской музыки. т. 1 – Москва, 1957 г., т. 2 – Москва, 1958 г., т. 3 – Москва, 1960 г.
28. История зарубежной музыки. Музыка Австрии и Германии 19 в. Редакция Цветович Т. Москва, 1990 г.
29. Зарубежная музыка 20 в. Материалы и документы. Составитель и комментарий Нестьева И. В. Москва, 1975 г.
30. Канн – Новикова Е. Хочу правды. Москва, 1976 г.

- 31.Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Ленинград, 1979 г.
- 32.Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Ленинград, 1982 г.
- 33.Конен В. Д. Клаудио Монтеверди. Москва, 1971 г.
- 34.Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. Москва, 1975 г.
- 35.Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск 3-й. Москва, 1984 г.
- 36.Крунтяева Т. Итальянская комическая опера 18 в. Ленинград, 1981 г.
- 37.Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 2-й. Москва, 1979 г.
- 38.Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 4-й. Москва, 1982 г. Выпуск 5-й. Москва, 1972 г.
- 39.Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка 17 – 18 вв. в ряду искусств. Москва, 1977
- 40.Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. т. 1. Москва, 1983 г. т. 2. Москва, 1982 г.
- 41.Мартынов И. И. Д. Шостакович. Москва, 1970 г.
- 42.Мартынов И. И. С. Прокофьев: жизнь и творчество. Москва, 1974 г.
- 43.Мазель Л. Раздумья об историческом месте творчества Шостаковича. Советская музыка № 9. 1975 г.
- 44.Музыка Австрии и Германии 19 в. Кн. 1 под общей редакцией Цветович Т. Э. Москва, 1973 г.
- 45.Музыка 20 в. Очерки. ч.1 Редакция Житомирского Д. В. Москва, 1976 г.
- 46.Нестьев И. Жизнь Прокофьева. Москва, 1973 г.
- 47.Никитин Б. С. Чайковский. Старое и новое. Москва, 1990 г.
- 48.Никитина Л. Советская музыка. История и современность. Москва, 1991 г.
- 49.Орлова Е. Очерки о русских композиторах 19 начала 20. Москва, 1982 г.
- 50.Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. Москва, 1979 г.
- 51.Попова Т. М. Основы русской народной музыки. Москва, 1977 г.
- 52.Попова Т. М. О музыкальных жанрах. Москва, 1981 г.
- 53.Попова Т. М. Зарубежная музыка 18 начала 19 в. Москва, 1976 г.
- 54.Покровский Б. Сотворение оперного спектакля. Москва, 1985 г.
- 55.Прибегина Г. А. П. И. Чайковский. Москва, 1984 г.
- 56.Пэрри К. Оул Дж. Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха. Ленинград, 1975 г.
- 57.Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Выпуск 1-й. Москва, 1978 г.
- 58.Розеншильд К. К. Музыка во Франции 17 начала 18 вв. Москва, 1979 г.
- 59.Розанова Ю. История русской музыки. Т. 2 Москва, 1981 г.
- 60.Русская музыкальная литература. Выпуск 1-й, Ленинград, 1982 г. Выпуск 2-й Ленинград, 1975 г. Выпуск 3-й, Ленинград, 1976 г. Выпуск 4-й, Ленинград 1985 г.
- 61.Ручьевская Е. П. И. Чайковский. Ленинград, 1985 г.
- 62.Рыцарева М. Г. Русская музыка 18 в. Москва, 1987 г.

63. Сабина М. Шостакович – симфонист. Москва, 1976 г. Слово о музыке: русские композиторы 19 в. Хрестоматия. Составители: Григорович В. Б., Андреева З. Москва, 1990 г.
64. Советская музыкальная литература. Коллектив авторов под редакцией Фрид э. Москва, 1970 г.
65. Советская музыкальная литература. Под редакцией Риттих М. Выпуск 1-й. Москва, 1981 г.
66. Советская музыкальная литература. Под редакцией Бокшанина Е. Выпуск 2-й. Москва, 1983 г.
67. Скудина Г. Рассказы о Бахе. Москва, 1985 г.
68. Сказка в творчестве Н. А. Римского – Корсакова. Сборник статей. Москва, 1987 г.
69. Стасов В. В. Статьи о музыке. Выпуск 5а. Москва, 1980 г.
70. Стретьякова Л. Советская музыка. Москва, 1978 г.
71. Тигранов Г. А. И. Хачатурян. Ленинград, 1978 г.
72. Тигранов Г. Балеты Хачатуряна. Москва, 1974 г.
73. Хачатурян А. Страницы жизни и творчества. Москва, 1982 г.
74. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец 18 – первая половина 19 в. Очерки. Москва, 1962 г.
75. Чайковский П. И. Государственный Дом – музей в Клину. Москва, 1978 г.
76. Черная Е. Беседы об опере. Москва, 1981 г.
77. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Москва, 1972 г.
78. Шольп А. «Евгений Онегин» Чайковского. Ленинград, 1982 г.
79. Штейнпресс Б. С. Популярный очерк по истории музыки до 19 в. Москва, 1963 г.
80. Штейнпресс Б. С. Музыка 19 в. ч.1 Классицизм и романтизм. Популярный очерк. Москва, 1968 г.
81. Энциклопедия для детей. Искусство. т.7, ч.3-я. Москва, 2000 г.
- 82.
83. Слово о музыке: русские композиторы 19 в. Хрестоматия. Составители: Григорович В. Б., Андреева З. Москва, 1990 г.
84. Советская музыкальная литература. Коллектив авторов под редакцией Фрид э. Москва, 1970 г.
85. Советская музыкальная литература. Под редакцией Риттих М. Выпуск 1-й. Москва, 1981 г.
86. Советская музыкальная литература. Под редакцией Бокшанина Е. Выпуск 2-й. Москва, 1983 г.
87. Скудина Г. Рассказы о Бахе. Москва, 1985 г.
88. Сказка в творчестве Н. А. Римского – Корсакова. Сборник статей. Москва, 1987 г.
89. Стасов В. В. Статьи о музыке. Выпуск 5а. Москва, 1980 г.
90. Стретьякова Л. Советская музыка. Москва, 1978 г.
91. Тигранов Г. А. И. Хачатурян. Ленинград, 1978 г.

92. Тигранов Г. Балеты Хачатуряна. Москва, 1974 г. Хачатурян А. Страницы жизни и творчества. Москва, 1982 г.
93. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец 18 – первая половина 19 в. Очерки. Москва, 1962 г.
94. Чайковский П. И. Государственный Дом – музей в Клину. Москва, 1978 г.
95. Черная Е. Беседы об опере. Москва, 1981 г.
96. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Москва, 1972 г.
97. Шольп А. «Евгений Онегин» Чайковского. Ленинград, 1982 г.
98. Штейнпресс Б. С. Популярный очерк по истории музыки до 19 в. Москва, 1963 г.
99. Штейнпресс Б. С. Музыка 19 в. ч.1 Классицизм и романтизм. Популярный очерк. Москва, 1968 г.
100. Энциклопедия для детей. Искусство. т.7, ч.3-я. Москва, 2000 г.
- 101.
102. Хачатурян А. Страницы жизни и творчества. Москва, 1982 г.
103. Хохловкина А. А. Западноевропейская опера. Конец 18 – первая половина 19 в. Очерки. Москва, 1962 г.
104. Чайковский П. И. Государственный Дом – музей в Клину. Москва, 1978 г.
105. Черная Е. Беседы об опере. Москва, 1981 г.
106. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Москва, 1972 г.
107. Шольп А. «Евгений Онегин» Чайковского. Ленинград, 1982 г.
108. Штейнпресс Б. С. Популярный очерк по истории музыки до 19 в. Москва, 1963 г.
109. Штейнпресс Б. С. Музыка 19 в. ч.1 Классицизм и романтизм. Популярный очерк. Москва, 1968 г.
110. Энциклопедия для детей. Искусство. т.7, ч.3-я. Москва, 2000 г.