Министерство культуры Республики Башкортостан

ГБПОУ РБ Учалинский колледж искусств и культуры

имени Салавата Низаметдинова

**Курс лекций**

**по зарубежной хоровой литературе**

Учалы – 2017

**Содержание.**

1. Вокально-хоровая культура Средневековья.

 Введение стр.3

 Грегорианский хорал стр.4

 Термины стр.5

1. Эпоха Возрождения. Полифонические школы.

Раннее Возрождение стр.7

Высокое Возрождение стр.8

Нидерландская полифоническая школа стр.9

Франко-фламандская полифоническая школа стр.10

Французская полифоническая школа стр. 13

Итальянская полифоническая школа стр.14

Немецкая полифоническая школа стр.18

Термины стр.20

1. XVII век – новая эпоха в истории музыкального искусства. стр.21
2. XVIII век – век Просвещения.

И. С. Бах стр.25

Г. Ф. Гендель стр.30

Ф. Й. Гайдн стр.33

В. А. Моцарт стр.36

Л. В. Бетховен стр.40

**Вокально-хоровая культура Средневековья.**

 **Введение.**

 С падением в 476 году Западной Римской империи и образованием на её территории ряда «варварских» королевств наступает новый период в истории человечества. Условно его называют средними веками. Это период утверждения, расцвета и разложения феодализма. Восточная (Византийская) империя, отделившаяся от Западной в 395 году, охватила восточную половину Средиземноморья, включая Балканы, Египет, Малую Азию. В её составе сохранились такие культурные центры, как Афины в Греции, Александрия в Египте. К ним присоединились новые крупные города и прежде всего Константинополь, основанный императором Константином на месте Византии - греческой колонии на берегах пролива Босфор. Ещё в 330 году сюда была перенесена из Рима столица всей ещё не разделенной тогда Римской империи. Константинополь (Царьград, как его в старину называли русские) сохранил значение столицы и в Византийском государстве. Пережив несколько периодов упадка и подъема, Византийское государство постепенно сократилось в своих границах и в середине XV века перестало существовать. Турки захватили

Константинополь и сделали его столицей Османской империи. На все западные "варварские" королевства распространяла свою духовную власть католическая церковь с папским престолом в Риме. В Византии утвердилась православная церковь с четырьмя патриархами в разных центрах империи. Внутри каждой церкви возникали то одни, то другие оппозиционные течения, выражавшие в религиозной оболочке брожение и социальный протест. Эти течения объявлялись ересью и подвергались жестокому гонению. Церковь подчинила своему влиянию все области духовной жизни, культуру, образование, мораль. По отношению к музыке среди проповедников не было единства. Одни, как Иоанн Златоуст, видели в ней подражание пению ангелов на небесах, другие считали её прельщением дьявола. О назначении церковного пения ясно и откровенно писал один из отцов христианской церкви, Василий Кесарийский, или Великий (IV век):"Дух святый знал, что трудно вести род человеческий к добродетели и что по склонности к удовольствию мы не радим о правом пути. Итак, что же делает? К учениям примешивает приятность сладкопения, чтобы с усладительным и благозвучным для слуха принимали мы неприметным образом и то. что есть полезного в слове".

 У ранних христиан в пении участвовала вся община, а со времени **Лаодикейского собора** **петь в церкви было разрешено только певцам-профессионалам**. Тогда же и начали складываться церковно-певческие школы в некоторых крупных монастырях. Вероятно, уже в этих первых своеобразных центрах церковной образованности (V-VII век) сложились местные традиции церковного пения. В дальнейшем католическая церковь настойчиво стремилась привести принципы и формы своего искусства к регламентированному единству, установив своего рода свод канонизированных напевов - так называемый антифонарий, приписываемый папе Григорию I.

**Григорианский хорал. Основные виды культового пения.**

 **Григорий I** был деятельным политиком с большой инициативой, происходил из богатейшей семьи римских патрициев, получил хорошее богословское образование, основал ряд монастырей, пробыл в Византии несколько лет, выполняя функции папского нунция. Заботясь об укреплении власти римской церкви, о её престиже и влиянии, он стремился использовать с этой целью также "объединительную роль церковного искусства. Григорианский хорал и был призван служить именно такой цели. Язык григорианских песнопений был латинским. И в дальнейшем, когда латынь становилась "мертвым" языком, когда уже и в Риме говорили и писали по- итальянски, вплоть до нашего времени латынь остается словесной основой католического богослужения. Так как ещё не было точной нотации, мы имеем лишь приблизительное представление о григорианском хорале в его первоначальном облике. В целом свод григорианских напевов очень велик. После составления антифонария в VII веке он ещё многократно пополнялся новыми текстами и мелодиями. В итоге круг григорианских песнопений включает все их образцы для служб церковного календаря. Неизменными частями **католической мессы** (христианского богослужения), которые складывались в течение многих столетий (II-IV век) и образовали так называемый Ординариум, стали Kyrie, Gloria, Credо, Sanctus (Benedictus), Agnus Dei.

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

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

 Светская музыка решительно осуждалась как языческая и богопротивная.

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

**Гимны - хвалебные песни (их разновидность - кондакты).** Все эти жанры получили свое развитие в Византии. Новый этап византийского гимнотворчества связан с именами **Андрея Критского и Иоанна Дамаскина**. Андрей Критский - создатель нового гимнического жанра - канона (не в современном понятии). Это была сложная гимническая композиция, состоявшая. как и кондакт, из нескольких частей. Одним из лучших гимнистов был Иоанн Дамаскин. Он создал свод гимнов **- "Октоих», состоявший из 8 ладов-гласов** **К IX-X векам относится раннее многоголосие:** органум (параллельное движение квартами и квинтами), **гимель** (параллельное движение в терцию), **фобурдон** (параллельное движение секстаккордами).

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

 **ТЕРМИНЫ** по жанрам культовой музыки:

 **хорал** - от позднелатинского: хоровое пение(cantus choralis),род религиозных песнопений на латинском языке в католической церкви (Григорианский) или на родном языке ( например, Протестанский в Германии); **месса -** от позднелатинского missа: католическая литургия (обедня),многоголосное циклическое хоровое произведение, развившееся из песнопений григорианского хорала;  **мотет** - от французского mot (слово): жанр вокальной многоголосной музыки (первоначально, во Франции XII-XIV века) мотет соединял в одновременном звучании несколько ( от 2-3, иногда 4) голосов самостоятельных мелодий с различным текстом; обычно в мотете сочетались церковные песнопения на латинском языке и любовные или шуточные песни на разговорном французском; **секвенция** (средневековая) - от латинского следование (sequentia), церковные песнопения, возникшие в IX веке из юбиляций, распевавшихся при слове "аллилуия" в григорианском хорале;  **юбиляция** - от латинского ликование (jubilation): в культовом пении орнаментальные импровизации религиозно-восторженного характера, распевавшиеся при исполнении григорианского хорала на последнем слоге слова "аллилуия".Для облегчения запоминания юбиляций, исполнявшихся без слов, монах Ноткер присоединил текст, проставленный под каждую ноту (отсюда возникла секвенция). В юбиляции нашли отражение народные элементы, проникавшие в григорианский хорал вопреки католическим догмам.

 **ТЕРМИНЫ** по жанрам светской музыки:

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

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

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

 **сирвента -** от французского (мужская): означала нелирическую песню, исполняемую от лица рыцаря, воина, мужественного трубадура; она могла быть сатирической, обличительной, направленной на целое сословие, на определенных современников или события (самостоятельного облика сирвента не приобрела).  **лауда** - от итальянского (хвалю): лирический гимн духовно-назидательного характера на популярную мелодию, лауда могла быть одноголосной и многоголосной (получила распространиние в Италии в XIII-XIV веке), распевалась в быту, на собраниях и т.д.

**Эпоха Возрождения. Полифонические школы.**

**Раннее Возрождение.**

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

 Под влиянием нового мироощущения менялся весь характер музыки. В неё вносилось больше лирического тепла, эмоциональности. Музыкальные темы становились более выпуклыми, ритм – более активным, подвижным, гармония – более определенной. Наряду с трехдольным размером утверждался двухдольный (раньше не признававшийся!). Вводились краткие ритмические доли. Иначе стали расцениваться хроматические вольности, порицавшиеся прежде как музыка фальша. Замечено, что без бемоля и диеза не сложишь ни одного мотета. Лучше называть эту музыку колорато (окрашенной). Так пробивал себе дорогу мажор – главный лад европейской музыки. Вместе с мажором и минором в созвучия голосов внедрялась терция – основное звено гармонии. Прогрессивное по своим устремлениям, связанное с подъемом городской культуры, искусство Раннего Ренессанса носило на себе печать некоторого аристократизма. Оно культивировалось в светских кружках и ученой среде, близкой к верхним слоям городского и придворного общества, и не могло не отразить вкусов и идеалов этих социальных групп. Крупнейшими композиторами этого века были француз Гийом де Машо и итальянец Франческо Ландино.

**Гийом (Гильом) де Машо** – род. около 1300, возможно в Машо умер в 1377 в Реймсе.

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

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

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

# Высокое Возрождение

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

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

#  Нидерландская полифоническая школа

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

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

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

  **Франко-фламандцы довели до высшего мастерства вокальную полифонию. Важнейший композиционный прием нидерландских мастеров – имитация**, повторение мелодии в каком-нибудь голосе непосредственно вслед за другим голосом. На полифонию. В их произведениях с большой гибкостью, плавностью и естественностью сочетаются 4, 5, 8 и больше голосов, преобразуются и разрабатываются музыкальные темы. На основе имитации сооружаются сложнейшие полифонические строения. Позднее, во времена Баха, **имитация составит фундамент фуги – высшей формы полифонии**. Именно у нидерландцев получила наибольшее развитие старая полифоническая форма – канон, где имитация проводится последовательно, непрерывно, систематически. Мессы нидерландцев – роскошные произведения. По своему музыкальному содержанию они далеки от тех суровых песнопений, которые по обычаю брались за тематическую основу. Они не стеснялись вводить в мессы и мелодии народных или светски-игривых песен.

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

В разных стилях и на разных языках (фламандском, немецком, французском, итальянском, латинском) писали нидерландские композиторы светские многоголосные песни. **XVI век – период расцвета светской многоголосной песни**. Итальянцы называют песню канцона, французы – шансон, немцы – лид.

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

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

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

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

**Орландо Лассо (Орландо ди Лассо, нстоящее имя Ролан де Лассю**) родился около 1532 года в Монсе умер в Мюнхене в 1594 году. Орландо Лассо достойно завершает историю нидерландской полифонической школы. Как и Палестрина, он принадлежит к последнему поколению крупнейших мастеров полифонии. С детских лет проявились его редкостные музыкальные способности: он превосходно пел, им восхищались и даже похищали как маленькое чудо. До 1548 года Лассо находился при дворе Гонзага (в Палермо, затем в Милане), сопровождал его в поездках по Италии, побывал во Франции, в Париже, получил множество художественных впечатлений. Позднее Лассо перебрался в Рим, был с 1553 года капельмейстером Латеранского собора, имел возможность ознакомиться с творчеством Палестрины. В 1555 году возвращается в Монс (болезнь и смерть родителей). С 1556 года и до конца дней обосновался в Мюнхене, который был тогда крупным музыкальным центром. Сначала был певцом в придворной капелле, затем возглавил её (у герцога Альбрехта V). Достигнув к тому времени мировой известности, испытав свои силы едва ли не во всех музыкальных жанрах того времени, Лассо не утратил душевной молодости. Выступая на придворной сцене как автор, актер, певец, он импровизировал целые комедии, полные забавных шуток, дурачеств, рискованных двусмысленностей.

Со временем вся обстановка и сама духовная атмосфера, в которой существовал Лассо в Мюнхене, заметно изменяются. Дух Ренессанса, поначалу ясно ощутимый в художественной жизни, слабеет и отступает перед натиском контрреформации: Мюнхен становится крайним к северу форпостом католической реакции. Иезуиты утверждают здесь свое влияние, духовенство вытесняет светских музыкантов из капеллы герцога, подчиняя его своей политике. Даже Лассо пишет больше духовной музыки, чем прежде, посвящает пять месс папе Григорию XIII, который жалует ему затем орден «Золотой шпоры». Его дарование покоряет всех независимо от занимаемых позиций и заявленных направлений: имя Лассо прославляют и поэт Ронсар, и римские кардиналы, и католическое духовенство, и протестанты. А композитор, хотя и выражает желание подчиниться установлениям Тридентского собора, всё же решается писать музыку на тексты Лютера (на немецком языке). Современники называют его «бельгийским Орфеем». Лассо написал десятки месс, около 1200 мотетов, множество мадригалов, вилланел, канцон, песен на стихи Горация и Вергилия, Петрарки и Ронсара, Ганса Сакса и Лютера. Большинство хоров Орландо Лассо написано в полифоническом складе (мессы, мотеты, песни – например, «На рынке в Аррасе»), некоторые – в гомофонно-гармоническом с элементами имитаций («Старый муж», «Матона»). Композитор часто использовал **элементы изобразительности, звукоподражания, создавая красочные, яркие, «картинные» произведения. Таков его хор «Эхо**», где для достижения эффекта отражения звуков Лассо использует двойной состав хора. В хоре «Тик-так» («Кукушка») имитируется ход часов.

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

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

# Французская полифоническая школа.

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

**Клеман Жанекен** родился около1472 (75) года в Шательро, умер около 1559(60) года в Париже. О личности Жанекена известно очень мало. По всей вероятности, начинал он мальчиком-певчим в капелле, затем находился в Бордо и в Анжере. В 1529 году издается ряд крупных песен Жанекена. Впоследствии Жанекен стал певцом королевской капеллы, получил звание «постоянного композитора короля». Из всего творчества Жанекена в историю вошли только его светские песни, хотя он создавал также мессы, псалмы и другие духовные сочинения. Всего Жанекен написал более 260 песен для 3-х, 4-х или 5-ти голосов a cappella. Наибольшую популярность приобрели песни «Война» («Битва при Мариньяно»), «Охота», «Пение птиц», «Жаворонок», «Крики Парижа», которые многократно переиздавались, вызывали подражания, без конца обрабатывались и перекладывались для различных составов – притом не только во Франции, но и в других странах. В своих песнях композитор с большим эффектом использует различные приемы **звуковой изобразительности** (смена фактуры – развитое полифоническое многоголосие и гармоническое изложение, репетицию на одном звуке, имитации, отдельные возгласы, смену темпов и динамики). Во всех жанрах музыки он оставался подлинно народным композитором, использовал интонации и попевки фольклорных и бытующих мелодиц, военной музыки, танцевальных ритмов. Современники называли Клемана Жанекена «божественным» и «бессмертным».

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

# Итальянская полифоническая школа

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

**Римская школа**.

Главой римской полифонической школы является **Джованни Пьерлуиджи да Палестрина** (родился около 1525 года и получил свое имя по месту рождения - Палестрина, близ Рима, умер в 1594 году в Риме). Палестрина - крупнейший преобразователь культовой музыки.

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

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

Реформа Палестрины, отчасти подготовленная его предшественниками, не сводилась к формальным преобразованиям. Технические приемы вытекали из идейного задания. Создавалось искусство умиротворенно-величавое, невозмутимо-благостное, вместе с тем доходчивое. Вольно или невольно Палестрина отразил некоторые устремления современного ему гуманизма. Характерно, что в юности папский певчий написал свыше ста светских мадригалов. Позднее он сочинял исключительно церковную музыку: ему принадлежат 92 мессы, 274 мотета, 42 псалма и другие духовные сочинения. Итальянский мадригал (песня на родном языке) сложился в XVI веке как новый вокальный жанр музыки аристократов (он противостоял так называемым «плебейским» песням – лаудам, вилланеллам, фроттолам). Мадригалы Палестрины написаны на светские Сюжеты (многие на стихи Петрарки) Их содержанием является в основном любовная лирика. Музыка отличается разнообразием настроений, приемов хорового письма: «На берегу Тибра» - сложный 4-х голосный мадригал, с плотной полифонической тканью. .И рядом – легкий, прозрачный мадригал «Пастушка и нимфа», написанный в гармоническом складе. Мадригал «В синем небе» один из лирических, пейзажных, созерцательных мадригалов композитора. Палестрина, как пишет Грубер Р.И., «широко использует богатство итальянской народной песенности, ее гибкость, распевность, глубокую и вместе с тем сдержанную выразительность. Песенность эта во многом отражает новые черты внутреннего мира передовых людей того времени».

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

# Венецианская школа

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

Андреа Габриели был учеником Вилларта и впоследствии органистом церкви Сан Марко. Джованни Габриели служил в придворной капелле в Мюнхене под руководством Орландо Лассо, а затем, также, как и Андреа, - органистом и композитором церкви Сан Марко. Основной тенденцией их творчества было стремление к пышности и насыщенности звуковых форм. Широко применялось многоголосие и многохорность. Вокальные голоса часто сочетались с инструментальным звучанием. Приверженность к эффектному сочетанию различных исполнительских составов нашла свое продолжение в венецианской музыке последующих столетий. Например, Георг Гендель, посетивший Венецию в 1709 году, был поражен великолепием и разнообразием музыкальной жизни города. Школа венецианских композиторов связана прежде всего с собором св. Марка – самым замечательным сооружением города. Уже один тот факт, что этот главный храм города находился не в ведении епископа, а был непосредственно подчинен дожу – главе венецианского государства, придавал соборной службе особый, необычный, государственно-светский характер. Праздничная, жизнерадостная музыка мотетов и месс придавала блеск помпезному богослужению. Музыкальная Венеция XVI века – город - новатор. Здесь возникла самостоятельная органная и оркестровая музыка, достиг расцвета грандиозный вокально-инструментальный стиль, появилась новая форма популярного вокального жанра – мадригала (в творчестве Вилларта), совершился переход к современному способу книгопечатания (Петруччи). Здесь протекала деятельность крупнейшего музыкального теоретика эпохи Возрождения **Джозеффо Царлино** (15171590). Царлино – ученый, композитор, исполнитель, он всей своей деятельностью был связан с венецианской творческой школой. Его музыкальное образование завершилось у Вилларта, затем он стал капельмейстером в соборе св. Марка. Его теоретические работы «Установления гармонии» и «Обоснования гармонии» осветили и обобщили важнейшие тенденции и процессы, характерные для музыкального искусства в итоге Ренессанса. Специфические вопросы музыкальной теории (учение о ладах и гармонии) Царлино ставит в связь с определенной системой эстетических взглядов. Подобно большинству теоретиков эпохи Возрождения, он апеллирует к античным образцам.

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

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

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

# Немецкая полифоническая школа

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

С XV века между песней народного происхождения, песенными текстами немецких поэтов и песенной музыкой немецких композиторов непрестанно происходил своего рода художественный обмен. К новым стихам подбирались народные напевы. Из светских песен мелодии переходили в духовную музыку. Композиторское творчество, приобретая популярность, входило в быт без имени автора и так далее. Нелегко поэтому проследить происхождение той или иной популярной в то время немецкой песни. Тематика же песен в XV – XVI веках была достаточно многообразна: от любовной лирики, до сатиры, от охотничьих, застольных, шуточных куплетов до духовных напевов, от календарного цикла до боевого гимна в крестьянской войне. Естественно, что деятели Реформации в своих помыслах о новых формах духовной музыки ранее всего **обратились к немецкой песне. На её основе и был создан** **протестантский хорал**. Есть основания полагать, что **Мартин Лютер** лично принял участие в его создании. Известно, что Лютер любил и понимал музыку, высоко ценил произведения Жоскена де Пре, всячески поощрял занятия музыкой. «Музыку я любил всегда, - признавался Лютер. – Кто знает это искусство, тот хороший человек, искусный ко всему. Музыку необходимо сохранять в школах. **Школьный учитель должен уметь** **петь, иначе я на него и глядеть не хочу**». Нет сомнений в том, что Лютер непосредственно воздействовал на поэтическую, текстовую основу протестантского хорала. Ему, как известно, принадлежит перевод библии на немецкий язык (1521-1522). **Лютер восставал против латыни в духовной музыке, сочинял для неё стихи на немецком языке. Все это способствовало демократизации немецкой культуры**. По идее Лютера и его единомышленников, протестантский хорал должен был привлечь всю церковную общину к исполнению напевов, сблизить области церковной и бытовой музыки. Отказавшись от католической мессы в полном её объеме (оставив лишь некоторые части), резко ограничив этим латынь в богослужении, деятели Реформации выполнили важную социальную и национальную задачу, пошли навстречу широким кругам бюргерства и крестьянства. Со временем круг хоральных мелодий всё пополнялся. Лютер и его соратники черпали мелодический материал отовсюду. В хорал вошли, например, мелодии некоторых допротестантских гимнов и секвенций, даже отдельные григорианские напевы, укоренившиеся в быту, и, разумеется, многочисленные мелодии народно-бытовых песен. Нередко то были светские песни, даже произведения современных композиторов, мелодии, созданные мейстерзингерами, особенно Хансом (Гансом) Саксом.

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

Для немецкой музыкальной культуры XVI века наряду с развитием протестантского хорала характерны и своеобразные музыкально-поэтические **формы мейстерзанга.** Деятельность мейстерзингеров была специфическим проявлением местного ремесленно - бюргерского быта, цехового уклада. Мейстерзингеры предпочитали духовные, библейские тексты для своих песен, церковно-певческие обороты, стремились опираться на образцы, на канонизированные в их среде напевы, на строго регламентированные правила создания песен, вносили в творчество дух ремесла. Со временем немецкий мейстерзанг как бы растворился в песенной культуре крупных немецких города, в их быту, в бытовом музицировании бюргерства, далее в певческих обществах: цеховая организация изжила себя как таковая – наступил новый исторический период.

 **ТЕРМИНЫ**

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

**вилланелла** – от итальянского villanelle – деревенская песня, песня многоголосного

(получила распространение в Неаполе в XVI-XVII веках);

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

**канцона** – от итальянского canzone – песня, светская многоголосная песня, несложная по фактуре, близкая к народной песне; **мадригал** – от итальянского madrigale – песня на родном языке, первоначально одноголосная (широкое распространение получил в эпоху Раннего Возрождения – XIV век), позже как 2-х – 3-х голосная песня из нескольких коротких куплетов с припевом; **фроттола** – от итальянского frottola – выдумка, вздор - светская многоголосная песня, исполнялась обычно на карнавалах и в театральных представлениях, для неё характерен танцевальный ритм, четкость композиции, выразительность мелодий, близким народнобытовым напевам (получила распространение в XV - XVI веках в Италии); **псалмы** – от греческого psalmos – хвалебная песнь, исполнялась первоначально под аккомпанемент арфы, содержание религиозное из Ветхого завета. Были созданы по преданию древнееврейским царем Давидом. В древнехристианском пении псалмы исполнялись попеременно двумя хорами одноголосно; в средние века псалмы послужили основой гимнов, тропарей и т.д. С XIV века появляются многоголосные псалмы. В XVI веке особое значение приобрели гугенотские псалмы французского композитора Клода Гудимеля, протестантские польского композитора М. Гомулки, фламандские псалмы нидерландского композитора Клеменса-не-Папы. На тексты псалмов писали многие композиторы и зарубежные и русские (у Игоря Стравинского есть «Симфония псалмов» для хора с оркестром, 1930 год).

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

**XVII век – новая эпоха в истории музыкального искусства.**

**Ранний классицизм.**

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

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

Искусство и литература XVII века отразили контрасты и противоречия эпохи. Подъем и упадок характеризуют музыкальную культуру XVII столетия. Возникают новые жанры – опера, оратория, кантата. Утверждается новый склад изложения музыкального материала – гомофония. Новый стиль провозгласили создатели первых опер в Италии. В свое время Флоренция явилась предвестником Ренессанса (Ars nova). Теперь она завершала музыкальный Ренессанс, открывая новую эпоху в музыкальном театре. «**Отцом» оперы был Якопо Пери** – певец и композитор, он занимал пост главного директора музыки при дворе Медичи, великих герцогов Тосканы. Музыка его **первой** **оперы «Дафна»** не сохранилась. **Первая сохранившаяся опера – «Эвридика**» (на текст Оттавио Ринуччини) была поставлена в 1600 году. В этом же 1600 году на тот же текст написал оперу «**Эвридика» Джулио Каччини**. Вокальный стиль Каччини отличался большей певучестью и выразительными колоратурами. Автор «Новой музыки» Каччини считается одним из создателей **бельканто** – итальянского стиля «красивого пения». «Дафна» и «Эвридика» - оперы-первенцы**. Первой же классической оперой по существу явился «Орфей» Клаудио Монтеверди на текст Алессандро Стриджо**. Композитор-новатор углубил драматическое и психологическое содержание оперы, повысил значение в ней музыки. Монтеверди написал первую оперную увертюру и первый оперный дуэт. Он первый ввел в оперный оркестр скрипку. В 1608 году была показана опера Монтеверди «Ариадна» в Мантуе на либретто Ринуччини. От неё сохранилась лишь одна ария – «Плач Ариадны» - выдающийся образец мелодического стиля этого итальянского классика. «Не было ни одного дома, имевшего клавесин или теорбу (басовая разновидность лютни), где бы не пелась эта ария, - свидетельствует современник.

Как случалось и раньше, в Риме католики не преминули воспользоваться новым средством воздействия на паству. Они создали агитационную клерикальную оперу. Первая из них «Смерть Орфея» (1619) на текст и музыку Стефано Ланди была исполнена при папском дворе. Рим и в дальнейшем не отказывался от мифологических сюжетов, но придавал им специфическую окраску. Не случайно именно в Риме, почти одновременно с флорентийской оперой, зародилась оратория. Такое название было присвоено композиции для хора, солистов и оркестра на библейский сюжет. Новый жанр развился из драматических лауд (духовных песнопений), которые исполнялись в ораториях – особых помещениях при церкви. В этих молельнях собирались верующие для чтения и толкования библии, «душеспасительных» бесед и пения. Первое представление типа оратории – «Представление о душе и теле» Эмилио дель Кавальери – исполнялось в Риме в 1600 году в виде спектакля. Но вскоре сценическая игра отпала, и в ораторию была введена речитативная партия повествователя. **Виднейший мастер римской латинской** **оратории** – **Джакомо Кариссими** (1605-1674) – высокоодаренный композитор, автор 15 латинских ораторий. Библейский текст в его ораториях несколько расширен, драматизирован по исполнению (вложен в уста действующих лиц), повествование поручено Историку, партия которого исполняется то соло, то хором. Хор трактован свободно, гибко: короткие реплики, переклички групп, мощное tutti - все это далеко от строгого полифонического мотетного письма. Хор и «действует», и рассказывает, и морализует, то участвуя в действии, то как бы поднимаясь над ним. Речитативный стиль в ораториях Кариссими явно отличается от оперного, будучи более размеренным, напевным и приближаясь скорее к флорентийским, чем венецианским образцам (это определяет и латинский текст в его ораториях). Вокальные партии у Кариссими очень развиты, и нередко он переходит от напевной декламации к ариозности, не избегая и колоратур. Главным принципом оратории как жанра становится то, что любое драматическое содержание, любые контрасты, любые столкновения она должна раскрывать только музыкальными средствами, без расчета на исполнение актеров, на их внешность, на сценическое оформление.

**К концу XVII века быстро растут связи оратории с оперой**. Многие авторы легко переходят от опер к ораториям, которые превращаются у них в своего рода «духовные оперы», а порой даже исполняются в сценическом оформлении. Постепенно итальянская оратория, как более широко понятная, вытесняет ораторию с латинским текстом. **Возникает другой тип оратории - «простонародный», на итальянском языке, с вольным** **текстом духовного содержания**, развил **его Алессандро Страделла**. Кариссими и Страделла были одновременно виднейшими мастерами кантаты – камерной разновидности оратории, небольшой концертно-драматической пьесы или сцены, состоящей из арий, речитативов и ансамблей (позднее появились и хоровые кантаты). Кантата складывалась в Италии на протяжении XVII века как жанр по преимуществу светский, первоначальносмыкавшийся с первыми образцами канцон в новом стиле, а затем разросшийся до нескольких разделов. Истоки кантаты уходят к камерным ариям, которые писал Каччини и другие его современники, к песням под лютню, к мадригалу (если он тяготел к новому стилю). К началу XVIII века определились разновидности кантат лирических, собственно камерных – и официальных, праздничных, поздравительных, создаваемых «на случай» (обычно с хором). Наряду со светскими произведениями большое значение приобрела и духовная кантата, представленная крупными мастерами.

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

Наиболее крупным явлением немецкой музыки XVII века было творчество **Генриха Шюца** и среди многих его произведений выделяются **пассионы,** то есть вид оратории на «Страсти Христовы». Пассионы сформировались на основе евангельского текста, повествующего о страданиях и смерти Христа. Лучшие образцы пассионов до Баха созданы Шюцем. Время от времени Шюца привлекала работа над мадригалом, оперой, балетом, но все это он оставлял ради главной области творчества – духовной музыки. Духовное творчество Шюца пустило глубокие корни. Оно положило начало расцвету самобытного немецкого ораториального жанра (евангелические «Истории» и «Страсти»). Этот жанр достиг вершины в творчестве И. С. Баха, родившегося через сто лет после Шюца. Генрих Шюц писал драматические и жанровые симфонии-кантаты («Священные симфонии»), лирические вокальные пьесы для домашнего музицирования («Маленькие духовные концерты»), мотеты, мадригалы, псалмы. В патетическом стиле композиций Шюца, проникнутых драматизмом и психологической правдой, отразились страдания и бедствия немецкого народа в трагическую эпоху Тридцатилетней войны. Шюц продолжил традиции национальной песни и хорала, своеобразно преломил в своем творчестве достижения современной ему гармонии и полифонии, перенес на немецкую почву новые приемы хоровой, оперной и камерной музыки, изученные им в Италии (он был учеником Габриели)

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

**Термины:**

**кантата** – от итальянского cantare – петь, произведение торжественного или лирико - эпического характера, состоящее из нескольких законченных номеров и исполняемое певцами-солистами, а также хором в сопровождении оркестра (по своей структуре близка оратории, но отличается от неё меньшим размером, менее развитым сюжетом); **опера** – от итальянского opera – сочинение, вид синтетического искусства, соединяющего в едином театральном действии вокальную (соло, ансамбль, хор), инструментальную музыку, драматургию, изобразительное искусство (декорации, костюмы и т.д.), хореографию (балет); **оратория** – от латинского oro – говорю, молю и итальянского oratoria – специальные помещения при церкви, в которых собирались верующие для чтения и толкования Библии. Сейчас это крупное музыкальное произведение для хора, солистов-певцов и симфонического оркестра, написанное обычно на драматический сюжет, но не предназначенное для сценического воплощения, а только для концертного исполнения.

**XVIII век – век Просвещения**

**Творчество И.С. Баха.**

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

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

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

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

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

**Духовные кантаты** составляют половину наследия И. С. Баха. Их было создано около 300, из них примерно треть утрачена. Встречаются кантаты сольные, хоровые, но большинство – смешанные. Кантаты включают арии, речитативы, ансамбли, инструментальную группу или оркестр. Они чрезвычайно разнообразны по содержанию, характеру и строению. Бах более широко, чем его предшественники, подошел к жанру духовной кантаты, углубил её содержание, обогатил круг выразительных средств. С одной стороны, он смело развивал в кантате все, что доступно опере и камерным вокальным жанрам, с другой же – продолжал разработку полифонического письма и полифонических форм в вокально - инструментальных рамках. Из канонических духовных «сюжетов» Бах выбирал те, которые были ему особенно близки. В кантатах его, как правило, нет персонифицированных образов действующих лиц. Но из общего содержания музыки все же проступает собирательный образ как бы подразумеваемого героя, чьи мысли и чувства преимущественно выражены композитором. Этот герой - не воин и не полководец, не легендарная личность властителя в античном мире или в средние века. Героем для Баха является простой, земной человек, близкий и подобный ему самому, терпеливо, безо всякой внешней героики совершающий свой земной путь, страдающий и глубоко чувствующий. Бах не призывал своего героя к наступательной действенности, к социальному преобразованию мира, как-то делали французские просветители. Он мог лишь исповедовать идеи душевной чистоты, призывать к стойкости в борьбе со злом, к доброте и милосердию, к самоотречению ради общего блага. При этом мироощущение Баха было насквозь земным, свободным от мистики. Это позволяло ему свободно использовать в духовных кантатах части из своих же светских кантат и даже целиком перерабатывать светские кантаты в духовные, мало изменяя их музыку.

Уже среди ранних кантат Баха есть произведения, проникнутые глубокой скорбью – то патетической, то взывающей к милосердию, исполненные трагического чувства, в итоге все же преодолеваемого силой человеческого духа. Таковы кантаты №131 «Из глубины взываю я» (1707) и №106 «Трагическое действо» (1711). Со временем Бах развертывает трагическую концепцию судьбы человека более широко, показывая и нарастание скорби, и процесс преодоления её, движение от мрака к свету, к успокоению и даже победной праздничности. Один из лучших таких примеров – кантата №21 «Я много страдал» (1714). Она состоит из двух частей и содержит 11 номеров: вступительную Sinfonia, 4 хора, 3 арии, дует, 2 речитатива. Оркестр здесь один из самых богатых для кантат Баха: 2 скрипки, альт, гобой, фагот, 3 трубы, 4 тромбона, литавры, орган и basso continuo Очень велико значение протестантского хорала в духовных кантатах Баха. Строфы хорала в строгом 4-хголосном хоровом складе чаще всего завершают кантату. Мелодия хорала может звучать как cantus firmus в хоре или арии, порой поднимаясь над всем полифоническим ансамблем и раскрывая его главный смысл.

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

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

**Светские кантаты.**

Бахом написаны 24 светские кантаты. Обычно они возникали как произведения «на случай» - поздравительные или приветственные. Истинная ценность светских кантат Баха не зависит от их панегерического назначения. Композитор предпочитал сосредоточить внимание в каждой из них на развитии фабулы, поскольку она позволяла отойти от официальной цели и создать ряд независимых от неё образов, в частности пленительных образов природы. Убедительным примером здесь может служить кантата

«**Освобожденный Эол»** (1725), посвященная в первом варианте профессору А. Ф. Мюллеру ко дню его рождения. Её образное содержание в целом свободно от прикладного замысла. В ней нашли отражение поэтические настроения, навеянные природой, стоящей на пороге осени. С удивительным размахом воплощает Бах бурное стихийное начало, торжествующее во вступительном хоре ветров (в сопровождении большого оркестра с трубами и литаврами). На редкость широка и полна энергии партия Эола (высокий бас), гремит оркестр в бурных пассажах аккомпанемента речитатива. Эта страшная сила в то же время радостна в своем вдохновенном подъеме. Эол с восторгом прочит свободу раскованным ветрам и отдает им во власть все живое на земле. Эола останавливает только вмешательство Паллады (богиня, любимая дочь Зевса): она убеждает его утихомириться и не нарушать празднества муз… в честь профессора Мюллера (!). Заканчивается вся композиция хором «Виват!».

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

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

**Пассионы, месса h-moll.**

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

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

**Месса h-moll (Высокая месса)**.

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

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

# Творчество Георга Фридриха Генделя (1685-1759)

Георг Гендель, как и Бах воспитывался в немецких традициях полифонии. В искусстве Баха-Генделя нашли завершение и обобщение прогрессивные исторические традиции прошлых веков и открылись новые перспективы для дальнейшего музыкального развития. Вместе с тем творческие судьбы Баха и Генделя различны. Бах зачастую не мог рассчитывать на достойное исполнение и широкое распространение крупнейших образцов своей музыки. Гендель располагал исполнительскими силами, едва ли не лучшими в Европе, а его произведения находили широчайшую по тому времени аудиторию. Тем не менее величие творческих концепций Баха нимало не уступает достижениям лучших ораторий Генделя, а по глубине образного содержания, по силе трагического начала Бах даже превосходит его.

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

Оратория привлекла Генделя и большей музыкальной широтой, свободой от оперных условностей, и новыми возможностями сочетать драматическое и эпическое начала, последовательно развивать полифонические приемы и принципы формообразования. В ораториальном произведении композитор был свободен от либретных и **сценических** ограничений, утвердившихся в итальянской опере seria, от стереотипных драматических коллизий, от безусловного господства сольного пения и певцов-виртуозов. В оратории он мог усилить (и даже выдвинуть на первый план) близкое ему эпическое начало, углубить живописную сторону музыки, создать впечатляющие картины народных движений. Генделя привлекали библейские сюжеты о судьбах целого народа, о борьбе его за освобождение, о подвигах его героев и вождей («**Израиль в Египте», «Самсон», «Иуда** **Маккавей**»). Впрочем, не одни лишь героико-эпические сюжеты извлек для себя Гендель из библии. Обратившись к истории о царе Сауле и молодом Давиде, он раскрыл драматический конфликт старого властителя с новой поднимающейся силой и присоединил к этому сложные семейные перипетии в доме Саула («**Саул»,** 1738). Трактовал историю Валтасара как хоровую трагедию (1744). Выделил черты личной драмы в «**Сусанне»** (1748). С большой глубиной выразил трагедию Иевфая (1751), в известной степени предсказав образы и коллизии «Ифигении в Авлиде» Глюка.

 **Оратории** Генделя, написанные **на античные сюжеты**, стоят ближе всего к музыкальной драме: **«Семела**» (1744), **«Геракл**» (1745) и **«Александр Бал**» (1748). Первые две из них

– сильные, грозные драмы любви и ревности, властных и неукротимых чувств, приводящих к страшной трагедии (гибель испепеленной молнией Семелы, гибель Геракла из-за ревности его жены). Именно в этих произведениях Гендель решительнее, чем в операх, двигался к Глюку и его реформе.

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

В целом оратории Генделя поразительно многообразны по трактовке жанра: от подлинной эпопеи «Израиль в Египте» до трагедии «Геракл», от лирической картинности «Веселый,

Задумчивый и Умеренный» до духовного конфликта «Теодоры», от героики «Иуды Маккавея» до почти интимной истории «Сусанны». И почти всюду композитор еще находит новые оттенки образов, новые средства выразительности.

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

Последующие пять номеров (четыре хора и ария) изображают одну за другой эти «казни». Хоровая фуга, медленная, с хроматизмами, с грозным размахом движения, как бы рисует первую «казнь»: вода в реке на глазах у фараона превратилась в кровь. В данном случае композитор обработал для хора одну из своих инструментальных фуг, она подошла ему по образному смыслу. Два следующих хора посвящены новым «казням»: тучам налетевших мух и саранчи; огненному дождю и граду. Затем все звучности резко изменяются. Смолкают грозные удары, снимается динамика, движение становится медленным, общий колорит темнеет. Это «тьма египетская, которая покрыла всю землю так, что никто ничего не видел». Небольшой хор построен свободно: голоса то декламируют вместе, то роняют по фразе. Мягкими пятнами кладутся темные краски. Этому служат тембры (фаготы0, регистры и гармония (ползучие хроматизмы, уменьшенные септаккорды). Постепенно звучность стихает, гаснет…Свобода развития, тонкое чувство колорита, редкая точность выражения в контрасте со всем предыдущим делают эту миниатюру одним из шедевров Генделя. Истинной кульминацией оратории становится её центральный хор, повествующий об исходе израильтян из Египта. Из библейского текста взяты лишь отдельные штрихи: о Моисее с его жезлом – «Он раздвинул морскую пучину…», «И провел их по морю, как по суше…», «Но волны поглотили сонм врагов, ни один не спасся». Так хор и делится тематически на эти три части. Величественное аккордовое вступление (Grave) тоже резко расчленено: мощное tutti восьмиголосного хора и оркестра, после паузы – тихий, как эхо, ответ хора a cappella; снова повелительная фраза tutti – и снова приглушенный ответ. Здесь ничем изобразительно не подчеркнуто, что именно жезл Моисеев – по библии – чудом раздвинул воды, ставшие, как стена, по правую и левую стороны. Но образ властной силы, подчинившей себе саму стихию, в совершенстве передан музыкой. Ровными, мерными шагами темы в басу начинается фугато, затем возникают легкие волнообразные пассажи в противосложении, движение ширится, нарастает – это уже не отдельные фигуры, а толпы народа идут «по морю, как по суше». За израильтянами ринулись египтяне: следует заключительная часть хора. Гремят удары аккордов (с тремоло литавр) то выше, то ниже, страшно рокочут набегающие волны в басах, а хоровые голоса в едином, слитном движении вещают, как «волны поглотили сонм врагов». Эта хоровая картина весьма показательна для Генделя и по силе выразительности, как бы подчиняющей себе изобразительные моменты, и по трактовке хоровых полифонических форм в связи с общим замыслом целого.

В 1741 году написана известнейшая из ораторий Генделя – его **«Мессия**» - оратория о Христе, изобилующая прекрасной музыкой, серьезной и возвышенной, но в общем далекой от ортодоксальной религиозности. Всего через две недели по окончании «Мессии» Гендель уже завершил первую часть героико-трагической оратории **«Самсон**» (либретто Н. Хамильтона по трагедии Джона Мильтона «Самсон-борец»). Библейскую историю о непобедимом герое Самсоне, которого соблазнила и предала филистимлянам коварная Далила, Гендель развернул в более широкой драматической форме. Первая часть оратории, её экспозиция, - праздник филистимлян, на который приводят плененного слепого Самсона. Филистимляне охарактеризованы блестящим маршеобразным хором с солирующими трубами. В ряде хоров израильтяне сочувствуют Самсону, вспоминают о его героическом прошлом и молят Иегову вернуть ему зрение и силу. Во второй части оратории с новой остротой противопоставлены две враждующие силы: Самсон и предавшая его Далила (типично оперный образ!), Самсон и наглый силач Харафа, израильтяне и филистимляне (в хорах различного характера и затем в двойном хоре). Третья часть оратории содержит кульминацию и развязку: Самсон гибнет, освобождая свой народ. В ариях и хорах израильтяне оплакивают смерть Самсона, похоронный марш, Торжественный и величавый, но в мажоре, звучит как траур победы. (Подробный анализ оратории дан в курсе музыкальной литературы).

# Венская классическая школа

**Франц Йозеф Гайдн (1732-1809)** – австрийский композитор, старший из мастеров венской классической школы. Творческая жизнь Гайдна была долгой и прошла через несколько этапов в развитии музыкального искусства Западной Европы. При нем протекала деятельность сыновей Баха, при нем начата и завершена оперная реформа Глюка, созданы шесть симфоний Бетховена, прошла вся жизнь Моцарта, начал сочинять юный Шуберт. На этом обширном творческом пути, в постоянно изменявшихся исторических условиях Гайдн проявлял удивительную самостоятельность художественной ориентации. Будучи представителем новой, молодой культуры эпохи Просвещения, Гайдн оставался художественной личностью переходного времени, еще стесненной старыми общественными условиями. По своему стилю искусство Гайдна родственно искусству представителей венской школы – Глюка, с одной стороны, и Моцарта – с другой, но круг его образов имеет свои особенности. Мир образов Гайдна – это народный быт в гармонии с природой, труд как единственная подлинная добродетель, любовь к жизни, какая она есть. Однако возвышенное не чуждо Гайдну, только он находит его не в сфере трагедии.

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

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

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

Молодые крестьяне Ханна и Лукас начинают петь «Песнь радости», к ним присоединяется хор девушек и юношей, и после новых соло вступает общий хор, завершающий целое. Это действительно «песнь», исполненная света, счастья от близости с прекрасной оживающей природой. Вокальные партии ведут эту песнь, а оркестр создает картину пробуждающейся и расцветающей весенней жизни посредством очень тонкой и колоритной звукописи. Вся часть «Весна» завершается торжественным благодарственным хором. Особенно живописна вторая часть оратории – «**Лето»**, причем даже возникающие звукоизобразительные детали не приобретают самодавлеющего значения: господствует картинность, проникнутая поэтическим чувством. Центральный номер всей этой большой части – гроза и буря. Большой хор крестьян – это и есть картина грозы и бури, налетающей шквалами, и одновременно сцена смятения крестьян, застигнутых стихией. Оркестр с подлинным размахом передает волнение бури, а затем постепенное успокоение и просветление. Хор же ведет самостоятельную партию, выражая чувства ужаса и трепета.

Заключительный терцет с хором – мирное завершение трудового и грозового дня. Яркими жанровыми картинами выделяется часть «**Осень**». Гайдн не воспринимает это время года как пору увядания и грусти. Напротив, это самая радостная, оживленная, «массовая» часть оратории. Довольно большое инструментальное вступление звучит празднично: оно выражает «радостные чувства крестьянина, снявшего богатый урожай». Звучит терцет с хором (гимн трудолюбию), после арии Симона звучит хор крестьян и охотников, представляющий собой картину охоты. Музыка захвачена единым стремительным движением, хор выражает радостное возбуждение в ходе охоты. Заключает эту часть оратории большой хор – праздник урожая. Первая его часть ликующего характера, вторая – носит яркий жанровый характер: вокальное двухголосие, подражание звучности народных инструментов, плясовое движение. «**Зима»** открывается развитым инструментальным вступлением, в котором Гайдн стремился изобразить «густой туман в начале зимы». Последняя часть оратории соединяет в себе углубленную лирику с почти театральными жанровыми сценами. В центре части мирные картины крестьянского домашнего быта. Такой является «песня прялки» (Ханна с хором – сначала одни женские голоса, потом смешанный хор). Её сменяет совсем иная, контрастирующая по настроению песня с хором – подлинно комическая сценка, хотя и в рамках оратории. Хор исполняет комические припевы, задавая вопросы, выражая недоумение или сочувствие, разражаясь хохотом. После жанровых картинок основная идея оратории выражена в арии Симона. Эта ария имеет философский смысл: взгляни, человек, на свою жизнь…за короткой весной – летний расцвет…осенняя старость – и зима разверзает могилу; **но что же вечно в этой смене дней? – лишь добродетель**!

**Заключительный терцет и хор утверждают эту идею, торжественно прославляя жизнь в добродетельном труде**. Гайдн создал в последней своей оратории, в итоге всего творческого пути, наиболее широкую и полную «картину мира», к которой он постоянно приближался так или иначе в лучших своих симфониях и других крупных произведениях. Воспевая труд и людей труда, показывая моральную силу и душевное здоровье народа, композитор шел в ногу с прогрессивным демократическим движением века. Это определило высокое историческое значение Гайдна как ярчайшего народного композитора эпохи Просвещения. В 1795 году, еще при жизни венского музыканта, в изданной в Петербурге «Карманной книге для любителей музыки» было сказано: «Гайдна можно полагать в числе самых великих мужей нашего времени. Велик в малом, но еще больше в великом; всегда нов; всегда богат мыслями и бесподобен; всегда величествен, трогателен и забавен». Мелодии Гайдна стали народными – и не только на родине композитора. Одна из популярных русских песен «Волга, реченька глубока» пелась на мотив Гайдна.

Когда Гайдн писал свой первый квартет, Моцарт еще не родился. Когда Гайдн создавал свои лучшие симфонии, квартеты и оратории, Моцарта уже не было в живых. Моцарт назвал Гайдна своим «отцом, наставником и другом». В свою очередь Гайдн высоко ценил творчество младшего соратника и многому научился у него. Классический стиль был выработан Моцартом наравне с Гайдном. Творчество Моцарта – музыкальная энциклопедия эпохи Просвещения.

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

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

**«Реквием» -** последнее, уникальное в своем роде создание великого Моцарта. Композитор начал обдумывать его музыку еще во время работы над «Волшебной флейтой» и «Милосердием Тита». После премьеры «Волшебной флейты» (30 сентября 1791 года) он смог сосредоточить свое внимание на сочинении Реквиема; продолжал его во время тяжелой болезни (с 20 ноября) и не оставлял до последнего дня. Реквием остался не вполне законченным как целое. Существуют сведения о том, что у Моцарта едва ли не вся музыка уже была готова в сознании, он (вместе с другими) исполнял ее, но не спешил или не был в силах полностью записать (остались наброски).

Вокруг создания Реквиема исторически сложилась целая легенда. Таинственный заказчик, скрывший свое имя и произведший этим тягостное впечатление на смертельно больного

Моцарта (не для себя ли самого он пишет это произведение?). Тем не менее к созданию Реквиема Моцарт был подготовлен многолетней работой над мессами и другими духовными сочинениями. Изучение же музыки Баха и Генделя могло лишь углубить его интерес к традиционным вокально-инструментальным формам. Приступая к работе над Реквиемом, Моцарт был сверх обычного переутомлен, но еще не болен. Заболел же он во время работы над ним. Возможно, болезнь с новой остротой и силой заставила воспринимать образный мир Реквиема, переживая его глубоко, как откровение. Наступали редкостные мгновения, когда художественные образы как бы сливались с уходящей жизнью художника, непосредственно отвечали его личным чувствам. Реквием – это концепция жизни и смерти, к которой Моцарт пришел в полном соответствии со своим мировосприятием: ужас перед лицом смерти – любовь к жизни и сочувствие человеку – признание гармонии мира, естественности процесса жизни и смерти. Музыка Реквиема написана для хора, 4 солистов и большого оркестра (струнные, 2 бассетгорна, 2 фагота, 2 трубы, 3 тромбона, литавры и орган). Отсутствие флейт и гобоев, введение бассетгорнов (альтовая разновидность кларнета) сообщают целому несколько темный колорит. Мощное звучание тромбонов придают музыке во многих случаях особенно величественный, даже грозно-величественный колорит. И все же, при всей широте звучания Реквием не представляется особенно монументальным: некоторые его части невелики по объему. Замечательной особенностью музыки Реквиема является опора на лучшие традиции (без подчинения им) в сочетании со смелым использованием новых лирических и драматических выразительных средств. В целом музыка лишена как мелодраматизма, внешних эффектов, сентиментальности, так и излишней строгости, сухости. Хотя Моцарт и не дописал Реквием до конца и в разной степени не завершил ряда его частей, у него, вне сомнений, сложился крупный план произведения в целом с целой системой внутренних интонационных связей между тематизмом отдельных частей. Центром Реквиема стала секвенция «Dies ire»: шесть ее разделов и составляют драму расставания с жизнью, причем зона кульминации приходится на последовательность «Confutatis» и «Lacrimosa». Большим и многозначительным введением в Реквием (величественной увертюрой) стала первая часть **«Requiem aeternam**» (покой вечный, Adagio, d-moll) соединенная с Kyrie eleison (господи помилуй) Allegro. Многие исследователи доказывают, что из начальной темы Реквиема, имитируемой в его первых тактах, вырастают многие интонационные комплексы остальных частей. Kyrie представляет собой фугу на двухголосную тему. Моцарт близок здесь к громовым хорам Генделя: простое, общее «вещание» хоровых голосов, скандирующих текст секвенции (три нижних голоса в унисон с тромбонами), тремоло струнных, сигналы труб и дробь литавр создают впечатление величия, мощи, грозной силы. Второй раздел секвенции (третий номер Реквиема, Andante, B-dur), **«Tuba mirum**» (труба дивная) возвещает о страшном суде, написана для квартета солистов с солирующим тромбоном в сопровождении струнных (в конце присоединяются духовые). В прекрасных мелодиях солирующих голосов (нисподающие ув.2, мотивы «вздохов») как бы сконцентрированы вновь и вновь возникающие лирически скорбные интонации.

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

Сопоставление двух последних хоров, входящих в состав секвенции «Dies irae», наиболее контрастно и драматично: **«Confutatis**» (шестой номер Реквиема, a-moll, Andante) как бы сгущает напряжение, музыка полна беспокойства, трепета, драматической силы, -

**«Lacrimosa**» (седьмой номер Реквиема, Larghetto, d-moll) воплощает слезно-горестное (lacrima с ит. – слеза) чувство при расставании с жизнью и снова просит «дать им вечный покой». Это предел драматического напряжения, даже смятенность – и тут же предельно открытое душевное излияние, полное нежного сострадания и любви. Искренность, открытость чувства и сдержанность его выражения роднят здесь Моцарта с Бахом в применении принципа единовременного контраста. **«Domine Jesu**» (восьмой номер Реквиема, Andante, g-moll) – обращение к Богу с просьбой избавить души умерших от адских мук. Состоит из двух разделов: в первом - хор и квартет солистов, во втором фуга «quam olim Abrahae» у хора.Заканчивается часть в Gdur. **«Hostias»** (девятый номер, Largetto, Es-dur) также состоит из двух разделов: первый - в целом гомофонно-гармонического склада, второй повторяет фугу «quam olim Abrae» из восьмого номера. И по содержанию он фактически повторяет восьмой номер: это просьба принять жертвы и моления ради спасения душ умерших, «коих мы поминаем ныне». **«Sanctus**» (десятый номер, Adagio, D-dur) прославляет господа Саваофа (одно из имен Бога в иудаизме и христианстве, означает: Бог воинства (подразумевается солнце, луна и звезды – «все воинство небесное»).

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

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

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

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

Творчество Моцарта, опираясь на традиции великих предшественников, целиком обращено вперед, к новой вершине – к революционному искусству Бетховена.

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

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

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

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

Бетховенская месса поражает цельностью композиции. Она словно высечена из одной глыбы. Строгий тональный план объединяет все произведение (господствуют D-dur и Bdur) и существует несомненная интонационная связь между частями. Роль оркестрового развития настолько значительна, что это произведение по жанру можно назвать синтетическим. Каждая из традиционных пяти частей мессы ярко индивидуальна в музыкальном отношении.

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

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

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