

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет музыкального искусства
Кафедра хорового и вокального искусства

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
_____ А.В. Пекутько
_____ 2018

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
_____ И.М. Громович
_____ 2018

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**КЛАССИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
(ЗАРУБЕЖНАЯ)**

для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности
1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка),
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка (академическая)

Составители:

Гажевская-Пешиак Т.С., доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования "Белорусский государственный университет культуры и искусств";

Садовская А.А., старший преподаватель кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования "Белорусский государственный университет культуры и искусств"

Рассмотрено и утверждено
Советом университета 20.06.2017 г.
протокол № 10

Рецензенты:

А.Б. Нижникова, заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент;

Н.И. Дожина, заведующий кафедрой теории музыки и музыкального образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Гажевская-Пешак Т.С., Садовская А.А.

Классическая хоровая литература (зарубежная) : учебно-методический комплекс / Т.С. Гажевская-Пешак, А.А.Садовская; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2018. – 191 с.

В учебно-методическом комплексе представлены разделы, раскрывающие основные жанры, стили, этапы эволюции западноевропейской хоровой музыки от истоков зарождения до XX века, представлены творческие портреты западноевропейских композиторов, а также аналитические разборы наиболее ценных хоровых сочинений. Теоретический материал составлен с учетом возможности самоподготовки и самопроверки студентов, включает краткий перечень освещаемых вопросов, дополненный выводными данными и понятиями по каждой теме, обширный список основной и дополнительной литературы. Каждый из разделов завершается контролем знаний студентов, содержащим вопросы разного уровня сложности. В качестве практического материала выступает объёмное мультимедийное приложение на компакт-диске с музыкальными примерами, включенными в викторину и нотами. Викторина базируется на примерах высокохудожественных образцов хоровой, вокально-симфонической и оперной музыки.

Составители:

Гажевская-Пешак Т.С., доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

Садовская А.А., старший преподаватель кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рецензенты:

А.Б. Нижникова, заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент;

Н.И. Дожина, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки и музыкального образования УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хорового и вокального искусства учреждения образования "Белорусский государственный университет культуры и искусств" (протокол № 8 от 26.05.2017)

Президиумом научно-методического совета

Советом факультета музыкального искусства учреждения образования "Белорусский государственный университет культуры и искусств" (протокол № 10 от 20.06.2017)

Содержание

Введение в курс	5
Раздел 1. Музыкальная культура эпохи Средневековья и Возрождения	
<i>Тема 1. Музыкально-поэтическое искусство средневековья</i>	8
<i>Тема 2. Жанры светской и культовой хоровой музыки в творчестве композиторов эпохи Ренессанса.</i>	
<i>Полифонические школы: римская, венецианская, нидерландская</i>	19
Раздел 2. Циклические инструментально-хоровые жанры в творчестве западноевропейских композиторов XVIII – XIX веков	
<i>Тема 3. И.С. Бах – традиционалист и новатор</i>	41
<i>Тема 4. Зарождение и развитие жанра «Оратория». Героико-патриотическая тема в ораториях Г.Ф. Генделя. Ораториальный Жанр в творчестве Й. Гайдна</i>	54
<i>Тема 5. Жанр «реквием», его происхождение и эволюция. Морально-философский характер реквиема В.А. Моцарта, переосмысление жанра в творчестве Дж. Верди, «Немецкий реквием» И. Брамса</i>	66
<i>Тема 6. Кантатно-ораториальные произведения в творчестве композиторов романтиков XVIII – XIX веков</i>	84
Раздел 3. Романтическая хоровая миниатюра	
<i>Тема 7. Хоровая миниатюра в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана</i>	98
<i>Тема 8. Традиции и новаторство в хоровом творчестве К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса</i>	106
Раздел 4. Оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XVII – XIX веков	
<i>Тема 9. Становление западноевропейской оперы</i>	114
<i>Тема 10. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков</i>	122
<i>Тема 11. Хор в опере периода раннего и позднего Романтизма</i>	127
Раздел 5. Зарубежная хоровая музыка XX века	
<i>Тема 12. Хоровое творчество композиторов-импрессионистов</i>	149
<i>Тема 13. Неоклассический период в хоровой музыке западноевропейских композиторов XX столетия</i>	159
<i>Тема 14. Музыкальный театр Карла Орфа</i>	170
<i>Тема 15. Хоровое творчество композиторов различных национальных школ (США, Великобритания, Венгрия, Польша)</i>	174
Викторина	186

ВВЕДЕНИЕ В КУРС

Учебно-методический комплекс представляет собой краткий обзор хорового творчества западноевропейских композиторов – одного из основных разделов вузовского курса «Классическая хоровая литература». Материал составлен с учетом программных требований и включает характеристику основных жанров, стилей, этапов эволюции западноевропейской хоровой музыки от истоков зарождения до XX века и раскрывается на примерах высокохудожественных образцов хоровой, вокально-симфонической и оперной музыки. Хоровые произведения рассматриваются не только как одна из важнейших областей композиторского творчества в контексте музыкально-исторического процесса, но и как часть художественной культуры.

Преподавание предмета ведется в тесной взаимосвязи с другими дисциплинами курса (дирижирование, хоровой класс, класс старинной хоровой музыки, чтение и анализ хоровых партитур, камерный вокальный ансамбль, профессиональное хоровое исполнительство, методика работы с хором, хороведение).

Основные задачи курса:

- овладеть знаниями об основных жанрах, стилях, направлениях западноевропейской хоровой музыки;
- воспитать у студентов навыки историко-эстетического и исполнительского анализа хорового произведения, способности к обобщению междисциплинарных знаний, привить умение работать с музыковедческой литературой;
- вызвать интерес к более глубокому и детальному изучению узкопрофильной хоровой литературы;
- расширить музыкально-культурный кругозор студентов на основе познания лучших художественно-совершенных образцов западноевропейского хорового искусства.

Студенты должны знать:

- примеры хоров, рекомендуемых для изучения;
- идейно-образную направленность, жанровые и музыкально-стилистические особенности хоровых произведений;

уметь:

- определять жанры хоровых произведений, отличать композиторские стили разных эпох и творческих направлений;
- анализировать приёмы хорового письма и композиционно-драматургические особенности, раскрывающие содержательную и образно-эмоциональную сущность оперно-хоровых, кантатно-ораториальных и акапельных произведений западноевропейских композиторов;
- пропеть или исполнять на фортепиано по просьбе преподавателя фрагменты изучаемых хоровых произведений (по нотам и наизусть);
- уметь определять на слух аудиозаписи музыкальных сочинений.

Студенты должны *формировать академические компетенции:*

– уметь применять базовые научные знания для решения теоретических и практических задач;

– владеть междисциплинарным подходом в решении проблемы;

– уметь применить различные технические устройства (компьютер, мультимедийная установка), а также управлять информацией;

– владеть исследовательскими навыками, системным и сравнительным анализом;

– уметь работать самостоятельно и развивать способность к самообразованию и творческому мышлению;

социально-личностные компетенции:

– владеть способностью к межличностным коммуникациям и работе в команде;

– быть способным к критике и самокритике;

профессиональные компетенции в области педагогической деятельности:

– преподавать специальные музыкальные дисциплины, изучать передовой педагогический опыт, творчески использовать его в своей музыкально-педагогической деятельности;

– работать с учебными планами и программами, методическими рекомендациями по организации процесса обучения и воспитания средствами хорового искусства;

– использовать современные методики и технические средства обучения;

– пользоваться информационными ресурсами для ознакомления с нормативной базой образования и инновациями в дидактике обучения;

– готовить и осуществлять отчётные занятия по учебной дисциплине в форме открытой лекции или лекции-концерта;

– совершенствовать своё педагогическое мастерство;

профессиональные компетенции в области инновационно-методической деятельности:

– использовать мультимедийные технологии, электронные учебники, фонозаписи;

– совершенствовать методики преподавания лекционных дисциплин, создавать учебные программы, учебно-методические комплексы, пособия и другую учебную литературу;

– организовывать работу научно-методических конференций по проблемам исследовательской деятельности в сфере музыкальной культуры и хорового искусства.

профессиональные компетенции в области научной деятельности:

– анализировать современное положение и перспективы развития исследовательской деятельности в области музыкальной культуры;

– систематизировать, обобщать и использовать информацию для проведения научных исследований, а также планировать основные этапы научно-исследовательской деятельности;

– организовывать работу по подготовке научных статей, заметок, рефератов и проектов, посвящённых проблемам хоровой культуры и искусства, принимать личное участие в научно-практических конференциях по данной тематике.

В данном учебно-методическом комплексе используются материалы лекций по «Всеобщей истории музыки» Р. Грубера, «Истории зарубежной музыки» К. Розеншильда, «Истории зарубежной музыки» (под ред. В. Смирнова), «Зарубежной хоровой литературе» Д. Локшина (вып. 2), «Зарубежной хоровой литературе» Д. Локшина, И. Лицвенко (вып. 3), «Зарубежной хоровой литературе» О. Кеериг; программа, подготовленная коллективом авторов кафедры хорового и вокального искусства БГУКИ, а также лучшие исследования хорового творчества западноевропейских композиторов.

В каждой теме определены основные вопросы, цель занятий с краткими выводами и ключевыми понятиями. Списки основной и дополнительной литературы дополняют представленный в лекциях материал. Обязательным является знание музыки хоровых произведений, упоминаемых и анализируемых в учебно-методическом комплексе.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РАЗДЕЛ I. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

Тема 1. Музыкально-поэтическое искусство Средневековья

Основные вопросы

1. Музыка Византии. Практика гимнотворчества.
2. Народная основа песенно-поэтического искусства Средневековья.
3. Григорианский хорал – основная разновидность западноевропейской церковной музыки.
4. Антигригорианские течения: гимны и секвенции.
5. Раннее многоголосие. Невменная, линейная и мензуральная нотации.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов о церковной музыке эпохи средневековья, ее стилевой и жанровой специфике.

Ключевые понятия

Гимн, григорианский антифонарий, григорианский хорал, канон, кондак, кондукт, месса, мотет, органум, псалмодия, речитация, стихира, тропарь.

Музыка эпохи Средневековья – период развития музыкальной культуры, охватывающий промежуток времени примерно с V по XIV века. Средневековая музыка сохранила во множестве нотные записи. Некоторые напевы той эпохи звучат в современном фольклоре и в произведениях композиторов XIX – XX веков. Это было тяжелое и кровавое время, омраченное бедствиями огромных людских масс. В Европе утверждение феодально-крепостного строя породило кровопролитные войны, стоившие народам неисчислимых жертв. Это были монгольские и арабские завоевания, крестовые походы, впоследствии столетняя война XIV – XV веков. Крестьянские восстания против феодалов и папства свирепо подавлялись огнем и мечом.

В этих условиях сложилось духовное всевластие католической церкви. Она яростно обрушивалась на своих противников и в их числе на «мирское», светское музыкальное искусство, беспощадно преследовала народных музыкантов и надолго, почти полностью, захватило в свои руки профессиональное искусство, творчество, песенно-хоровую культуру, нотную письменность и теорию музыки. В течение многих столетий церкви и монастыри были очагами средневековой культуры. Здесь хранились древние манускрипты – бесценные сокровища человеческой мысли. Монахи переписывали их, сберегая от разрушений временем. При монастырях организовывались школы, мастерские письма, ваяния, резьбы по дереву, развивалась живопись, складывались первоклассные певческие капеллы. На главных площадях возводились небывалые по размерам соборы, способные вместить всех желающих жителей города. Складывался новый готический стиль.

Кафедральные соборы становились средоточием городской культурной жизни. При соборах открывались не только церковные школы, но и светские, позже преобразованные в университеты. Среди самых ранних – Кембриджский и Оксфордский в Англии, Парижский – во Франции. Университеты становились центрами развития науки, еще проникнутой духом схоластики, долгое время – подчиненной теологии, но, тем не менее, постепенно накапливавшей знания о мире. Церковь держала в своих руках все сферы человеческой жизни.

Средневековая идеология стремилась подчинить музыку своему влиянию, поставить ее на службу интересам христианской религии. В культовой музыке средних веков господствует аскетизм. Ее основными видами являлись: *речитация* и *псалмодия*. Речитация – молитвенное чтение нараспев – простейший, наименее музыкально развитый и художественно совершенный из этих видов, особенно прочно закрепившийся среди монашества. Эта речитация еще не являлась мелодией в собственном смысле; исполнялась в медленном темпе, покойно, тягуче, отличалась однообразием ритма, интонаций, отвечала аскетически-мертвенному, бесстрастному духу монастырской жизни. Мелодически более развитыми и эмоциональными были моления другого вида – псалмодические. В византийскую столицу они принесены были, видимо, с Востока – из Сирии и Палестины. Вокальная линия псалмодии была разнообразнее и выразительнее. Заключительные обороты мелодии нередко расцветчивались орнаментальными вокализациями.

В течение долгого времени наиболее художественно-совершенным, интонационно богатым и жизненным видом в церковном пении являлись *тропари*, возникшие, вероятно, не позже II века в греческом песенном искусстве. Тропарь – небольшое однострофное песнопение в честь святого либо празднуемого события. Первоначально тропарями называли краткие припевы к определенным стихам лирических песнопений (псалмов, гимнов). Они писались ритмической прозой. Объединение ряда тропарей привело к образованию жанров кондака, акафиста, канона. В них тропари подчинялись музыкально-поэтическим и смысловым моделям, а нередко сами служили образцами для других песнопений. С X века они именуется *стихирами*, – это музыкально-поэтические импровизации на библейские сюжеты или тексты религиозно-дидактического характера. Импровизации эти исполнялись между основными текстами молитв-псалмов и сочетались в целую большую композицию. Тропари сочинялись в народных ладах и по мелодическому складу близки светской народной музыке.

Мирская песенность народного происхождения разливалась по церквям Византии в VI – VII веках. Она достигла большого расцвета в творчестве выдающихся мастеров – мелодов. Их излюбленным жанром стала хвалебная песнь – *гимн*. Создавшийся сначала вне культовой музыки, гимн в дальнейшем благодаря своим художественным достоинствам и всеобщему признанию получил

все более широкий доступ в православный церковный ритуал. Песенный жанр этот возник и получил первоначальное развитие еще в древнем мире: существовали греческие, китайские, вавилонские и другие гимны. Источником, из которого в большей мере питалось гимническое искусство Византии, была сирийская песенность. Поэты-гимнотворцы – Бардезан, Ефрем Сирийский и другие создали целую песенную школу, получившую широкое признание и пользовавшуюся громкой славой.

Последователем этой школы был знаменитый лирический поэт и мелод из Бейрута – Роман Сладкопевец (конец V – начало VI века), создавший около 1000 гимнов. Стихи их написаны ярким, образным языком, в размерах, характерных для народной поэзии. По образному содержанию – это лирико-философские поэмы, где религиозные размышления сочетаются с мощными порывами искренне и ярко выраженного чувства. Гимнические произведения Романа Сладкопевца назывались *кондаками*. Это сложные, но весьма органичные композиции, состоящие из многих строф (от восемнадцати до сорока строф) с монологами и диалогами героев, исполняемых по принципу респонсория: солист исполнял строфы, хор (прихожане) – припев. Строфы кондаков объединены между собой не только образно-поэтическим содержанием, но акростихотворной формой – заглавные буквы стихов при чтении по вертикали, в свою очередь, образуют слова, таящиеся «в глубинах» текста. Мелодии восьмидесяти сохранившихся гимнов Романа пленяют вдохновенным экстазом и певучестью интонаций. Они близки сирийским гимнам эллинистической эпохи. Кондаки исполнялись на праздничном богослужении в связи с чтением святого Писания.

Следующим этапом Византийского гимнотворчества является VII – IX века. Создателем нового гимнического жанра – *канона* стал Андрей Критский. Канон (от греч. – норма, правило) представляет собой развернутое повествование о празднуемом дне святого или какого-либо события. Это сложная гимническая композиция, состоявшая обычно из восьми частей. Форма этого жанра представляет собой цикл из нескольких песен (числом от двух до девяти). Каждая из них начинается ирмосом – небольшим куплетом-запевкой, который несет в себе главную мысль всей песни. Как правило, песни довольно короткие – от двух до четырех тропарей на каждую, но есть и каноны, которые в каждом из своих девяти блоков содержат десять, пятнадцать, а иногда и более двадцати тропарей. Самый большой – конечно, канон святого Андрея. Он – полный, в нем присутствуют все девять песней, а в каждой из них – до тридцати тропарей. Это поистине монументальный шедевр. При бесспорной красоте канонических мелодий они уступают кондакам в разнообразии и богатстве орнаментальных фигураций; по складу они зачастую приближаются к напевной речитации.

В практике церковно-хорового пения склад гимнов ранее чисто одноголосный, приобретает новые черты. Появляются иногда выдержанные басы – свое-

образные органические пункты того стиля и эпохи, вокруг основной мелодии возникают сопровождающие голоса в мягком волнообразном движении.

Виднейший и влиятельный среди гимнистов этого периода – Иоанн Дамаскин (700 – 760 гг.). Он был не только талантливым вдохновенным певцом-мелодом и поэтом, но также одним из наиболее авторитетных музыкальных теоретиков своего времени. Вопреки глубоко религиозному мировоззрению и церковному сану, творчество его было проникнуто глубокой человечностью. Заслуга Дамаскина заключается также в том, что он подытожил и обобщил практику гимнотворчества, оставив после себя знаменитый «Октоих» – свод гимнов, систематически сгруппированных по восьми ладам (гласам). Лады «Октоиха» диатоничны. Наименование их Дамаскин заимствовал древнегреческие (дорийский, лидийский, фригийский, миксолидийский).

Народная основа песенно-поэтического искусства средневековья

Новый век породил и новые жанры. Одним из таких жанров явилось песенно-инструментальное искусство странствующих музыкантов. У немцев они назывались шпильманами и миннезингерами, у французов – жонглерами, также трубадурами и труверами. Были они и в Англии, Италии, Испании и других странах, где получили прозвища гистрионов, хогларов. В своих песнях странствующие музыканты выражали чувства миллионов труженников – крепостных, ремесленников, угнетенных, обездоленных, задавленных феодально-помещичьим строем. Эти песни пробуждали в слушателях сочувствие. Порою эти песни становились острым и разящим оружием борьбы против феодальной власти. Эти песни обличали пороки князей и прелатов, обливали их ядом иронии. Немногое сохранилось от этого искусства, дерзкого и полнокровного, вскормленного лишениями и нуждой. Шпильман, жонглер, гистрион – это не только странствующий художник-универсал: это певец, инструменталист, актер-декламатор, акробат-канатоходец и иллюзионист. Обычно он представитель наиболее революционно настроенных слоев населения деревни и города – разорившихся крестьян, ремесленников, мелких торговцев. Странствующие музыканты выступали везде: на улицах и площадях городов, на ярмарках и у церковных папертей, а то и просто для прохожего люда где-нибудь у большой дороги.

Как на востоке Европы, так и на западе с XI, примерно, века часть жонглеров и шпильманов стали обосновываться на постоянное житье в замках и даже в монастырях, смыкая свою песенность с рыцарским и церковным искусством. Это повышало искусство певцов-профессионалов, а в замковую музыкальную жизнь вливали народные жанровые элементы. Постепенно они «успокаивались», сатирические и бунтарские мотивы звучали у них все глуше, а порою и затихали вовсе. Из бездомных, но «свободных художников», гордых и незави-

симых, такие шпильманы и жонглеры превращались теперь в умеренных, а зачастую и лояльных музыкальных оруженосцев своих сеньоров, в исполнителей, пропагандистов их рыцарской поэзии. Но случалось это далеко не всегда и коснулось сравнительно небольшой части певцов-странников.

Шпильманы были отличными музыкантами-инструменталистами. Их излюбленные инструменты – рог и волынка, кастаньеты и барабан, скрипка и «сельская лира» (струнный инструмент с колесным механизмом для выдержанного баса). Таким образом, народное искусство, проникнув в замки и города, становится мощной основой рыцарского и бюргерского музыкально-поэтического искусства.

Григорианский хорал – основная разновидность западноевропейской церковной музыки

Церковь стремилась обставить свой культ с помощью наиболее впечатляющего пения. Стиль церковной католической музыки сложился в Западной Европе в IV – VII веках. Ее главные очаги и центры – Италия (Рим, Милан), Франция (Пуатье, Руан, Мец, Суассон), Испания, Германия.

Главной задачей римской церкви было создание единого культового ритуала и соответствующей ему богослужебной музыки. В течение, по крайней мере, трех столетий многие ученые монахи и музыкально образованные представители духовенства работали над систематическим изложением и сводом мелодий этого стиля. Результатом явился обширный кодекс начала VII столетия, главную роль в создании которого предание приписывает папе Григорию I (образованный богослов, дипломат, знаток византийской культуры). Из огромного числа бытовавших в церковной практике напевов были отобраны наиболее употребительные, отвечающие духу религиозности. Они распределились по дням церковного календаря, каждый был строго связан с определенным моментом церковной службы. Сами песнопения Григорий I также подверг обработке: освободил от чрезмерной экспрессии, характерной, например, для восточных напевов, придал их звучанию большую строгость и стилистическое единство, некоторые напевы сочинил сам. Так появился «Антифонарий» – полный свод католических песнопений, вошедших в историю музыки под названием григорианские хоралы. *Григорианский хорал* (ср.-лат. *cantus gregorianus choralis*, нем. *Choral*) – традиционное литургическое канонизированное песнопение римско-католической церкви монодического типа изложения, исполнявшееся без сопровождения инструментов. Текстовую основу его составляют книги Св. Писания, прежде всего Псалтирь, жития святых, труды ранних Отцов Церкви. В григорианском хорале синтезированы древнейшие интонационные формулы восточно-среднеморских музыкальных культур, элементы галликанского, византийского, амвросианского пения, фольклор германских и кельтских племен.

Лишь к концу VIII – началу IX века завершился процесс канонизации католической службы – григорианское пение стало его незыблемой основой.

Одноголосный григорианский напев исполнялся хором мужских голосов (или ансамблем солистов-певцов). Его неторопливое течение создавало ощущение отрешения от реально текущего времени, погружения сознания в вечность. Свободный, нерегулярный ритм мелодии был подчинен ритму слов. Тексты – прозаические, причем на латинском языке: далекий разговорному, он подчеркивал серьезность песнопений, их чуждость бытовой сфере. Развитие напева – неторопливое развертывание, основанное на варьировании начальной попевки. Не выявление нового, а длительное пребывание в одном эмоциональном состоянии – таков эмоциональный строй хорала.

Cantus planus (ровный напев) – это латинское название как нельзя лучше определяет его облик. Мелодическое движение – плавное, преимущественно постепенное, скачки если и появляются, то неширокие, каждый при этом компенсируется; интонации хорала ясные, устойчивые. Здесь нет чрезмерно ярких оборотов – всего, что связано с выражением индивидуального мира человека. Мелодические формулы григорианского хорала сложились на основе диатонических церковных (или средневековых) ладов, специфическая выразительность которых сообщала каждому напеву свою особую окраску: хоралы могли быть спокойно-повествовательными, скорбными, празднично-приподнятыми, просветленными и т.д. Сложились различные мелодические стили, один из них – так называемое *силлабическое* пение, где каждому слогу текста соответствует один звук напева. Такого рода пение, напоминавшее речитацию, широко использовалось в богослужении. Нередко, однако, силлабический принцип чередовался с *мелодическим*, допускающим распевание отдельных слогов. Характерная его форма – псалмодия: она использовалась в те моменты богослужения, когда особенно важно было донести смысл слов и вместе с тем придать им выразительную эмоциональную окраску. Наконец, в григорианском пении применялся и так называемый *мелизматический* стиль: в мелодиях такого рода слова, расчлененные на отдельные слоги, широко распевались в сложных мелодических узорах. Особенно ярко этот стиль выявился в так называемых юбилеях – виртуозных распевах, завершающих молитвенные песнопения, чаще всего – эпизоды со словами «alleluja» («Хвала Богу»). Это пение было выражением чувства восторженности, светлой приподнятости. Приемы мелизматики нередко проникали и в напевы, построенные по принципу силлабического письма, насыщая их особой красочностью и образуя смешанный, *силлабо-мелизматический* стиль.

Хорал явился основой ранних форм европейского многоголосия (органума, дисканта), а позднее, в эпоху Возрождения и Просвещения, служил тематической и конструктивной основой многоголосной музыки (*cantus firmus*). В гри-

григорианском искусстве закрепились и определенные приемы исполнения, пришедшие в христианство из далекой древности. Одна из самых распространенных форм – *антифонное пение*, опирающееся на принцип чередования двух хоров (или хоровых групп). Другая – *респонсорное пение*, основанное на сопоставлении эпизодов сольных и хоровых. Все виды григорианского пения представлены в мессе – самой полной католической службе.

Антигригорианские течения: гимны и секвенции

Музыкальные разделы мессы, основанные до XIV – XV веков на григорианском хорале состояли из песнопений псалмодического характера и песнопений гимнического характера. В отличие от псалмодии мелодии гимна более развиты, певучи, структурно завершены. Мелодика гимнов по преимуществу лирическая, ее интонации много общительные, разнообразнее, живее, нежели псалмодические. В отличие от псалмодии, гимны обладали также определенным размером и правильно повторяющейся группировкой длительностей. Ритм их был более ясен, выразителен и оживлен. Напев облакался в довольно четкую композиционную форму с чертами периодичности. Ритмометрические особенности, свойственные мелодике гимнов, связаны были с их словесными текстами, тексты же эти – нередко стихотворные, строфического строения.

Долго гимны в церковь не допускались из-за их народных истоков. Но понемногу они проникли в богослужебный ритуал в виде своеобразных интермедий – «вставок» и распевались поначалу всеми прихожанами общины, выражая коллективные чувства верующих, позднее – профессиональным церковным хором. Лишь с течением времени эти «вставки» завоевали себе место в католическом культе, стали исполняться певчими и постепенно уравнились в правах с псалмодией. Постепенно гимнические части мессы, благодаря их высоким художественным достоинствам, стали вытеснять части псалмодические. Именно в виде гимнов оформились пять основных частей мессы (так называемый ординарий). I часть «Kyrie eleison» («Господи, помилуй») – мольба о прощении и помиловании; II часть «Gloria» («Слава») – благодарственный гимн творцу; III часть «Credo» («Верую») – центральная часть литургии, в которой излагаются основные догматы христианского вероучения; IV часть «Sanctus» («Свят») – троекратно повторенное торжественно-светлое восклицание, сменяющееся приветственным возгласом «Osanna», который обрамляет центральный эпизод «Benedictus» («Благословен тот, кто грядет»); V часть «Agnus Dei» («Агнец божий») – еще одна мольба о помиловании, обращенная к принесшему себя в жертву Христу; завершается же последняя часть словами «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»).

Вслед за гимнами появились новые формы «антигригорианских» течений – *секвенции* (от лат. – следовать). Секвенции средних веков возникли в IX – X столетиях как импровизационно-поэтические вставки-эпизоды, своего рода до-

полнения к каноническим напевам, дающие их «толкование», «обоснование». Новые песнопения создавались в монастырской среде, в кругу художественно одаренных музыкантов-практиков. Один из зачинателей этого новшества сенгалленский (монастырь св. Галла близ города Фрейбурга в Швейцарии, основанный в VII веке) монах-регент Ноткер стал подтекстовывать импровизационные вокализы – так называемые *юбиляции* – стихами собственного сочинения, с расчетом, чтобы на каждый звук мелодии приходилось по слогу текста. Таким путем фигура лучше запоминалась певчими.

Однако дело не ограничивалось одной подтекстовкой. Чем шире применяли ее Ноткер и другие музыканты, сочиняя новые стихи, тем меньше удовлетворяла их прежняя мелодика. Тогда за новыми стихами последовали новые напевы, каких не было в старых церковных сводах.

Отношение церкви к секвенциям было враждебным, т.к. они «покушались» на устои григорианского стиля и в XVI веке наложен запрет на исполнение секвенций, кроме пяти песнопений, особенно любимых народом: «*Dies irae*» («День гнева»), «*Stabat Mater*» («Скорбящая мать»), «*Veni Sancte Spiritus*» («И со Духом Святым»). Не случайно напевы этих секвенций сохранились до наших дней в обработках величайших мастеров: В.А. Моцарта, Дж. Верди, Ф. Листа, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова и др.

Народная музыка просачивается в григорианское пение и в виде троп. *Троп* – стилистический прием поэтической речи, а в узком смысле – распространенное описание, украшение, истолкование. Троп – вставка или серия вставок в канонизированный григорианский напев. Тропы могли быть текстовыми или мелодическими бестекстовыми вставками. Излюбленной формой тропирования стало изложение напева в виде диалога. Эта форма послужила основой для создания особого вида культового искусства – *литургической драмы* (время ее возникновения и расцвета – конец IX – XIII век).

Эпизоды священного писания, духовные притчи – вот сюжеты этих своеобразных театрализованных действ. Обычно они носили напряженно-драматический характер. Особенно популярны были литургические драмы, посвященные страданиям и смерти Иисуса Христа (так называемые «Страсти»). В их исполнении участвовало несколько священнослужителей и хор. Музыка литургической драмы основывалась на григорианском пении; особенно широко вводились популярные в народе секвенции и гимны.

Развиваясь в течение столетий, литургические драмы усложнялись, возрастало число участников, партии их становились более развернутыми; все тщательнее разрабатывался сценарий, ярче становилась зрелищность – вплоть до введения декораций и костюмов. В конце концов, действию, нередко включавшему шествия, процессии, становилось тесно внутри храма – оно вышло на площадь или нашло себе «пристанище» в специально построенном помещении: литурги-

ческая драма превратилась в *мистерию*. Исполнители мистерий по-прежнему были профессиональные певчие, однако заметное участие в них принимал и народ. Сюжеты еще были связаны с религиозной тематикой, но сам характер действия менялся: в него вводились бытовые сценки, ученая латынь уступала место народному языку, музыка включала бытующие в городской среде песни, танцы. Мистерии насыщались мирским содержанием, подготавливая рождение светского театра.

Раннее многоголосие

Истоки многоголосия коренятся в древней народной музыке в различных его видах: ленточное многоголосие, подголосочное и имитационное. Время его образования IX – X века. Раньше образовались те его разновидности, которые основывались на параллельном движении голосов: кварто-квинтовом (*органум*), в терцию (*гимель* или *двойниковое пение*), или параллельными секстаккордами (*фобурдон*).

Но самым развитым и совершенным видом явился *дискант*, что означает «противогласие», т.е. пение в противоположном движении. От других тогдашних полифонических форм дискант отличался, прежде всего, тем, что основная мелодия (*cantus firmus*) передавалась нижнему голосу, получившему название тенора; верхний же голос или голоса исполняли контрапунктирующие мелодии в движении, часто противоположном тенору, с богатой фигурационной расцветкой.

Дискант возник и достиг высшего расцвета во Франции в XII – XIII веках. Его очагами были Лимож, Шартр, Фекам и в особенности Париж. Певческой школа собора Парижской Богоматери во главе с замечательными мастерами-полифонистами, регентами Леонином и Перотином, подняла искусство дисканта до наибольшего совершенства. Двухголосие с фигурационной разработкой верхнего голоса, доведенное в эту эпоху до своей кульминации Леонином, иногда именовалось также органум, понимается, в другом смысле, нежели этот термин упоминался выше. Перотин, работая над органумом, придал ему небывалые прежде масштабы: наряду с двухголосием стал широко разрабатывать трех- и даже четырехголосие. В этих развернутых композициях григорианский напев (*cantus firmus*) становится лишь конструктивной основой: отдельные его звуки произвольно укорачиваются или удлиняются, он преобразуется часто до неузнаваемости, подчиняясь общему замыслу, красоте совместного звучания. При этом на первый план выступает выразительность свободных верхних голосов. Перотин тонко использовал собственно звуковую красочность плотной или разреженной фактуры, колорит высоких регистров (хор мальчиков) и многое другое. Свободно парящие над «выдержанной» мелодической основой голоса образовывали терпкие созвучия, для которых характерно было обилие диссо-

нансов (параллельные квинты к этому времени уже воспринимались как варварские и были запрещены художественной практикой).

Важнейшим событием в развитии музыкального профессионализма было введение в эпоху раннего средневековья *невменной записи* напевов. Невмы – знаки в виде штрихов, точек, крючков – надписывались над молитвенным текстом, чтобы указать то направление, в каком движется мелодия, и относились, вероятно, не к отдельным звукам, а к целым группам. Такая запись служила лишь напоминанием и могла пригодиться тому, кто напев уже знал.

Линейная нотация впервые встречается в записях X века. Совершенствование музыкального письма вело к более четкой фиксации высоты звучания: невмы стали располагать на линейках, соответствующих определенному звуку (красная линейка – *фа*, желтая – *до*). Впоследствии к ним добавлены были две черные. Число линеек то увеличивалось, то уменьшалось, менялись способы записи. С XII века для обозначения высоты звука на линиях стали проставлять ключи: *до*, *фа*, *соль*. Замечательный итальянский теоретик Гвидо из Ареццо (995 – 1050 гг.) применял систему трех и четырех линий как стан с нанесенными на него невмами, а также буквенными знаками. Это было плодотворным нововведением, и Гвидо поныне считается создателем линейной нотации.

Однако, достигнув удовлетворительного результата в обозначении высоты звука, нотация еще оставляла без внимания его длительность, то есть не фиксировала ритмическую сторону мелодии. Дальнейшее совершенствование нотной записи было связано с выработкой способов ритмической организации мелодии, постепенно освобождавшейся от своей «привязанности» к тексту. Особенно острой эта проблема стала в связи с развитием полифонии, требовавшей четкой согласованности во времени нескольких мелодий. Поэтому усилиями полифонистов парижской и других школ была создана в XI – XIII веках *мензуральная нотация* (*mensura* – от лат. – мера). Линии нотного стана окончательно приобрели свое современное значение. Возникло деление нотного текста на такты. Ноты на линиях и между ними, сначала более или менее напоминающие невмы, затем ноты квадратные, еще позже круглые – черные и белые – стали обозначать не только высоту звука, но и ритмические доли.

На рубеже XII – XIII веков возникают новые жанры *кондукт* и *мотет*.

Кондукт – род многоголосного пения, которым обычно сопровождалось уличные шествия. Возникший первоначально (конец XII века) как элемент интермедии, наподобие тропа, в церковном пении или литургической драме, кондукт впоследствии приобрел качество светского жанра и получил широкое распространение в городской музыкальной жизни. Был первоначально одноголосным, а затем стал многоголосным, включался в литургию в праздники, играя роль перехода-связки от одного раздела литургии к другому. Основным признаком кондукта – свободно сочиненный напев на стихотворный латинский текст. Раз-

меренный ритм-шаг давал повод использовать кондукт в процессиях, шествиях. Главные особенности этого полифонического жанра заключались в том, что тематическую основу многоголосия составляли обычно бытующие напевы, любимые в университетских и других кругах городского населения. Один и тот же словесный текст, силлабически (по слогам) положенный на мелодию, распевался по-латыни всеми голосами в одном, чаще всего мерном маршевом ритме. Композитору кондукта рекомендовалось использовать широко распространенный напев или сочинить наиболее красивый напев. Это определило доступность и демократический характер жанра. Многоголосный кондукт представляет переходный жанр к мотету.

Мотет (франц. motet, от mot – слово) – вокальное многоголосное произведение полифонического склада, один из центральных жанров в музыке западноевропейского Средневековья, Возрождения и Просвещения. Появился в конце XII века во Франции, в практике певческой школы Собора Парижской Богоматери как многоголосное вокальное произведение, в котором мелодия григорианского хорала (cantus firmus, помещенный в теноре) полифонически соединяется с двумя мелодическими линиями. В XIII веке мотеты были много-текстовыми (политекстовыми): различные голоса (числом от двух до четырёх) пели одновременно контрапунктические мелодии, непохожие между собой, на разные, одновременно произносимые тексты (церковные, светские, народно-песенные и на разных языках).

В XV – XVIII веках мотет представляет собой многоголосное произведение праздничного характера на единый церковный латинский текст, однако для этой формы характерно неодновременное произношение текста стиха в разных голосах, что связано с большим количеством имитаций. В эпоху Просвещения большое распространение получают инструментальные жанры и роль мотета переходит к кантате, однако продолжает существовать вокальный мотет для певца-солиста с инструментальным сопровождением, который сочиняли к торжествам.

Эта разновидность средневекового многоголосия имела огромное значение для последующего развития музыкального искусства: это была первая исторически сложившаяся форма светской контрастной полифонии.

Краткие выводы

Музыкальное искусство средневековья, основанное на различных жанрах церковной музыки, имело важнейшее историческое значение для развития всей композиторской школы европейских стран.

Задания для самостоятельной работы студентов

Репродуктивный уровень:

1. Перечислите основные виды раннего многоголосия.
2. Назовите ведущие жанры духовной хоровой музыки эпохи Средневековья.

3. Определите стилистические особенности григорианского хора – традиционного канонизированного песнопения римско-католической церкви.

4. Охарактеризуйте песенно-поэтическое искусство Средневековья, творчество странствующих музыкантов.

Продуктивный уровень:

1. Определите основные тенденции в развитии церковной хоровой культуры Средневековья.

2. Раскройте понятие и суть «григорианского антифонария».

3. Назовите черты сходства и различия церковных жанров канона и кондака, мотета и кондукта;

4. Раскройте суть невменной, линейной и мензуральной нотаций.

Творческий уровень:

1. Определите историческое значение деятельности Романа Сладкопевца, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина в контексте общей эволюции западноевропейского хорового искусства.

2. Назовите отличительные особенности григорианских песнопений и антигригорианских течений. Проведите сравнительный анализ.

3. Раскройте достижения средневековой хоровой культуры, послужившие «фундаментом» в дальнейшем развитии хоровой музыки.

Тема 2. Музыкальное наследие эпохи Возрождения

Основные вопросы

1. Понятие термина «Возрождение»; наиболее важные положения эстетической мысли эпохи Возрождения, имеющие значение для развития музыкального искусства.

2. Музыкальный Ренессанс в Италии; особенности развития светских жанров хоровой музыки эпохи Возрождения.

3. Римская полифоническая школа; полифония строгого письма.

4. Венецианская полифоническая школа; творчество Андреа и Джованни Gabrieli.

5. Нидерландская школа полифонистов; стилистические особенности их хорового письма.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов в сфере хоровой музыки эпохи Возрождения как фундамента современной музыкальной культуры, изучение которого необходимо для глубокого восприятия и верного определения путей развития музыкальной культуры современности.

Ключевые понятия

Гуманизм, искусство «ars nova», строгий стиль, полифония, полифоническая месса, баллада, вилланелла, канцонетта, качча, лауда, мадригал, мотет, фроттола, шансон.

Эпоха Возрождения или Ренессанса обуславливается зарождением в странах Европы буржуазных отношений. Расцвет эпохи Возрождения приходится на

XV – XVI века. Передовым идеологическим направлением стал гуманизм. В противовес церковному аскетизму на первый план выдвигается интерес к познанию мира и человеческой личности, стремление возродить эстетические идеалы античности. Термин «Возрождение» был введен мыслителем и художником Джорджо Вазари («Жизнеописания знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», 1550 г.).

Эпоха Ренессанса подарила нам Данте, Петрарка, Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеленджело, Васко да Гама, Колумба, которые оставили миру великие открытия и гениальные творения. Церковь не теряет своего значения, но церковное искусство наполняется новыми земными образами. Гениальными примерами такой новой трактовки религиозных сюжетов могут служить образы Мадонны с младенцем в творчестве Рафаэля и Леонардо да Винчи. Музыка того времени, как и живопись, отражала гуманистическую идею эпохи – интерес к внутреннему миру человека.

Основу хоровой музыки Возрождения составляют церковные жанры мессы и мотета, но вместе с тем внимание композиторов все больше привлекает область светской музыки. Музыкальное Возрождение сложилось в XIV веке как направление «*Ars nova*» (лат. – новое искусство), положившее начало искусству светской полифонии, в противоположность старому хоральному искусству «*Ars antiqua*» (лат. – старое искусство). Парижский епископ, композитор, философ, историк, специалист по математическим наукам Филипп де Витри (1291 – 1361), ставший легендой для современников еще при жизни, написал трактат «*Ars nova*». Он обосновал идею равноправия двух- и трехдольности на разных уровнях метрической пульсации, фактически изобрел наши размеры. Вместе с размерами он ввел и знаки для них. Традиция выставлять размер идет от Витри. То, что мы знаем как «С» – единственная уцелевшая из «четырех пролаций», остальные исчезли, но были заменены цифровыми обозначениями. Второе гениальное открытие Витри – это изобретение штиля. По истине это была волшебная палочка, подарившая нам изображение будущей половинной ноты.

Он основал целую школу теоретиков «*ars nova*». Понятие «новое искусство» («*ars nova*»), теоретически выдвинутое во Франции, именно у итальянских композиторов получило зрелое и совершенное воплощение.

В период Ренессанса возникает ряд, отличных друг от друга, полифонических школ: венецианская, римская, нидерландская, английская, французская, испанская, немецкая, польская и др. Вместе с тем, музыкальные творения разных школ и национальных культур объединены общими чертами: возвышенностью настроения, античной красотой формы, полифоническим мастерством.

Музыкальное Возрождение развивалось не равномерно, а циклами, выдвигаящими то одну, то другую страну Европы. В XIV веке впереди было яркое новаторское искусство северо-итальянских городов. XV столетие, ознамено-

ванное в Италии затишьем музыкального Возрождения, становится периодом бурного развития Нидерландской полифонии, выдвинувшая имена выдающихся композиторов этой школы: Жоскена Дебре, Орландо Лассо, Гийома Дюфаи.

В XV веке зарождается Английская полифоническая школа. Ее представители: Джон Буль, Джон Доуленд и Ричард Эдвардс. Профессиональная музыка Англии основывалась на имитационном многоголосии канонического типа (основа народная). К середине XVI века наступает расцвет музыкального Возрождения во Франции.

Музыкальное Возрождение в Италии

Италия стала колыбелью музыкального Возрождения. В итальянской музыке эпохи Возрождения ярко проявилась борьба демократических, реалистических тенденций против отжившего феодально-аристократического искусства, против церковной католической музыки.

Во Флоренции закладывались основы прогрессивного направления в искусстве «*ars nova*», связанного с распространением вокально-песенных жанров, широким применением инструментов, обоснованием мажорного лада, разнообразием ритма. В итальянской музыке XIV века господствует гомофонный стиль с преобладанием одного голоса над остальными. В XV веке начинается расцвет многоголосных светских песенных жанров, близких к народному творчеству. Среди них – лауда, качча, баллада, фроттола, вилланелла, канцонетта, балетто и др.

Итальянский народ славился своею музыкальностью и вокальным искусством. Возникли различные жанры народно-бытовой музыки. Распевались *лауды* – это одноголосные, а затем и многоголосные хоровые песни флорентийских, картонских, римских ремесленников. Лауда – жанр бытовой песенной лирики, буквально – «хвалебное песнопение». Несмотря на благочестиво молитвенный текст, мелодия – мирская, темпераментная, заставляет лауды светиться восторженным смыслом. Зачастую религиозные настроения культового текста раскрываются в образах, связанных с земными чувствами и страданиями. Особо следует сказать о сатирическом характере текста лауд, обличающего пороки, стяжательство церковников, а также папу римского. Нередко в лаудах сохранились целые стихи мирских песен, с некоторыми изменениями текста, введением отдельных имен и понятий. Таким образом, под религиозным покровом таилось светское содержание. И это ярко проявилось в музыке. Многие лауды пелись на мелодии веселых любовных песен.

Одним из распространенных жанров в условиях бытового музицирования являлась *качча* (в переводе с ит. – охота). Нередко музыкальные образы качч связаны с реалистическими жанровыми картинками на разнообразные темы: рыбная ловля, охота в горах, прогулка, торговцы на рынке, зазывающие покупателей и т.д. По образному содержанию все это перекликается с реалистиче-

ской прозой «треченто» (этот термин используется для обозначения определённого периода в развитии итальянского искусства Возрождения) Данте, Петрарка, Бокаччо и др. Для музыки качч характерно двух- и трехголосное пение. В трехголосии имеет место каноническое проведение основной попевки в двух верхних голосах при поддержке нижнего (тенора), часто инструментального. Канон делался на мелодически броскую попевку народного характера, а также использовались бытовые уличные интонации.

Другой излюбленный жанр «*ars nova*», самый эмоционально-открытый и доходчивый – это *баллада* (*ballata*) – танцевальная, песня или сценка, на что указывает название *ballo* – танец, известный во Франции того времени под названием «вирелэ» (упоминания о нем встречаются у Пушкина). Баллады писались для соло с инструментальным сопровождением, иногда – с хором.

Возникнув в карнавальных празднествах Флоренции, *фроттола* широко распространилась в Италии в XV – XVI веках. Она была особенно популярна в народе, о чем говорит само название – фроттола (*frottola* – народная песенка, выдумка, шутка, болтовня; от *frotta* – толпа, гурьба). Фроттола представляет собой многоголосную, обычно четырехголосную, песню гомофонного склада с певучей выразительной мелодией ясного мажорного лада. Круг образов фроттол обычно любовного характера, что соответствовала их роли в карнавальных представлениях, но немало и шуточных, комических и нравоучительных текстов. Ритм фроттол – танцевальный. Наиболее известные авторы фроттол – Марко Кара и Бартоломео Тромбончино.

Реалистической простой повседневной по образам и по складу была *вилланелла*. Вилланелла (в переводе с итальянского – деревенская песня) сменила фроттолу в третьей четверти XVI века, пришла с юга Италии связана с неаполитанской музыкой, ее динамичными, острыми ритмами. Вилланеллы отличались особой живостью и непосредственностью, простотой выражения чувств. Произведения этого жанра отличаются гомофонным складом, чаще всего трехголосны, для них характерна танцевальность, моторика движения, свойственные народной музыке, ярко выраженная мелодия, иногда в сочетании с легкой имитацией, преимущественно в средних голосах.

Для фроттол и вилланелл характерна яркая образность, нарочитый «бытовизм», порой с фривольным оттенком, что указывает на народное происхождение этих жанров. Сольные вилланеллы и фроттолы иногда исполнялись с инструментальными вставками. Поэтому и в хоровых произведениях, написанных в стиле этих жанров, часто встречаются припевы инструментально-танцевального плана с характерной слоговой подтекстовкой, например, «*fa-la-la-la*» или «*don-don-don*». Наиболее известными композиторами вилланелл являются Джованни Доменико да Нола, Теодоро Риччо, Вилларт, Маренцио, Лассо и др.

Начиная с середины XVI века вилланелла стала преобразовываться в более тонко отделанную *канцонетту*. Канцонетта, обычно четырех- и пятиголосная, совершенно исключала сатирические и юмористические мотивы, характерные для вилланелл и часто превращалась в танцевальную хоровую песню – «балетто».

Лауды, вилланеллы, фроттолы отличались прогрессивным характером, демократическим содержанием и были кровно связаны с народным искусством. Народно демократическая основа являлась движущим импульсом развития не только этих жанров, но и всего передового направления итальянской музыкальной культуры Возрождения. Именно в этих жанрах сложились и закрепились такие особенности передового музыкального искусства, как яркая мелодика, выделение верхнего голоса, элементы гомофонии (согласие, созвучие – греч.), мажорный лад.

Выше перечисленным жанрам был противопоставлен «серьезный» жанр светской музыки – *мадригал*. Он зародился в 1530 году в Италии и был любим поэтами и музыкантами. Мадригалы писали такие великолепные художники слова того времени как Петрарка, Бокаччо, Саккетти, Марино, Тассо; музыканты: Вилларт, Маренцио, Джезуальдо, Палестрина, Лассо, Монтеверди. Жанр мадригала прошел большой путь развития от простой одноголосной песенки до большого многоголосного произведения (к XVI веку), отражающего все оттенки переживаний человека. Эволюция мадригала привела к значительному обновлению музыкального языка, его выразительных средств.

Название мадригал происходит от позднелатинского «malricule», что означает – песнь на родном языке. Истоки восходят к старинной итальянской пастушеской песне. Сначала мадригал возник как стихотворное произведение в XIV веке, в эпоху раннего Возрождения. В отличие от сонетов, он отличался свободой структурного построения. В XIV веке мадригалы писались в куплетной форме с заключительным построением «ritornello» для двух или трех голосов в сопровождении инструмента – органа, виолы, лютни. Мадригал XVI века – это уже пяти-, шестиголосное сочинение преимущественно лирического содержания, отличающееся свободой, гибкостью композиционной структуры, метроритма, богатством фактуры. Имитационные разделы чередуются с аккордовыми. Обычным содержанием поэтического текста мадригала явилась любовь со всевозможными оттенками и картинами сопереживающей природы. Это условно – пасторальная поэзия.

Первый период развития итальянского мадригала (I половина XVI века) связана с деятельностью композиторов Аркадельта, Вилларта и др. Ранний четырехголосный мадригал характеризуется ритмической свободой в отличие от танцевального метро-ритма вилланелл, фроттол, уменьшением роли полифонии «строгого стиля», ростом выразительных и изобразительных музыкальных

средств. Это переходный жанр, сохранивший черты мотета. Для следующего периода развития мадригала (II половина XVI века) типично пятиголосие, что говорит о прогрессе в нахождении «звуковой перспективы», о большом внимании к возможностям использования тембра голосов и их регистров. Выдающимися авторами мадригалов этого периода явились: ученик Вилларта Чиприан де Роре, Андреа Габриели и Палестрина.

Третий и последний период развития мадригала (конец XVI – начало XVII веков) выдвинул такие имена как Лука Маренцио, Карло Джезуальдо, Клаудио Монтеверди. Жанр мадригала достиг здесь предельно возможной выразительности. Это четырех-, пятиголосные вокальные поэмы лирико-драматического склада, отличающиеся тембровыми и регистровыми контрастами, прихотливой ритмикой, богатой хроматикой, в чем авторы видели возможности для отображения человеческих переживаний. Именно тогда формируется жанр «хроматического мадригала», для которого были характерны смелые сопоставления тональностей, регистровые контрасты, смены метра, ритмическая свобода. Особенно отличался Джезуальдо, не стеснявший себя никакими нормами. Допускал вступление нового голоса в виде резкого диссонанса, уход в далекие тональности и т.п. Все это – для выявления таких контрастов, как боль и радость, смерть и жизнь. Все чаще мадригал выявляет драматические тенденции, подготавливая возникновение оперы. Таковы мадригалы Маренцио.

В конце XVI века наступает «золотой» век мадригала, вершиной которого явилось творчество *Клаудио Джованни Антонио Монтеверди* (1567 – 1643). Удивительной красотой и богатством хоровой полифонии отличается один из первых его мадригалов «Твой ясный взор так прекрасен и светел» (*A un giro sol de' bell' occhi lucenti*), написанный в 1603 году во время службы композитора у герцога Мантуанского. К концу этого периода Монтеверди был автором пяти книг мадригалов. Многосторонняя творческая деятельность принесла Монтеверди широкую известность. Он одним из первых среди современников стал отступать от правил строгого контрапункта. Мадригалы Монтеверди (всего 8 мадригальных сборников) поражают обилием новых и смелых приемов в области гармонии и полифонии: неприготовленные диссонансы, скачки на септиму и нону, септаккорды, хроматизмы, параллельные квинты, – все это, несомненно, свидетельствует о поисках ярких средств для выражения сильных страстей. Важным выразительным средством в мадригалах Монтеверди был принцип контраста.

Итальянская *культура полифония* сложилась в тесной связи с народной песенностью и со светскими профессиональными жанрами XIV – XV веков. От своих истоков до позднего Ренессанса профессиональное музыкальное искусство Западной Европы было неразрывно связано с католической церковью. В. Конен справедливо считает, что «огромное значение церковной музыки ста-

ло причиной того, что именно в одной образной сфере она осталась непрвзойденной: образы созерцания, найденные художниками Возрождения, остались эталоном выразительности для всех последующих композиторов. Месса как ведущий музыкальный жанр ренессансной эпохи, остается идеальным жанром для выражения отвлеченной, возвышенной мысли вплоть до наших дней»¹.

Крупнейшие представители культовой полифонии – Палестрина, Анерио, Андреа и Джованни Габриели. Полифония эпохи Возрождения – это полифония строгого стиля или «строгого письма». Его черты – звуковая однородность (чисто вокальное звучание), плавное равномерное движение голосов без подчеркивания цезур, неширокие интервалы в мелодии, своеобразная «сглаженность» мелодической выразительности, линейность, господство консонансов, диссонансы возможны лишь на слабой доле, как проходящие, с обязательным последующим разрешением. Существенно и то, что *cantus firmus* излагался экономно, ровными долгими нотами. Именно это вело к постепенному усилению аккордовости в полифонической фактуре, к равновесию гармонии и полифонии. Основа «строгого письма», унаследованная от средневековой модальной системы, – старинные диатонические лады.

В интонационном отношении – избегание хроматизма, напряженных интонаций (септимы, ноны), увеличенных и уменьшенных интервалов. Преобладало строгое равновесие восходящих и нисходящих фраз движения, красивая плавность голосоведения, прозрачная благозвучность вертикалей. Ладовая структура, правда, не развивалась еще в тональную, исключения составляли заключительные обороты – каденции.

В итальянской церковной полифонии XVI века образовались две школы – *римская и венецианская*. Они различались в эмоционально-образном строе, жанрах, хотя основа была общая – национальный стиль.

Крупнейшим представителем *римской школы* и ее главой был Джованни Перлуиджи да Палестрина (ок. 1525 – 1594). Родился он недалеко от Рима и всю жизнь был связан с римской церковью. Работал в Риме и его окрестностях под покровительством папы Юлия III. Руководство церковным хором и сочинение хоровых произведений – на этом было сосредоточено почти все творческое внимание Палестрины в течение сорока лет. Творческое наследие Палестрины состоит в большинстве из культовой музыки месс (102), мотетов (274), магнификатов, духовных гимнов, мадригалов (около 150), которые исполнялись а *sarrella*. Композитор стремился придать многим музыкальным образам на литургический текст естественные, правдивые, реалистические черты. Так образ Христа у Палестрины – это образ страдающего человека, образы Богоматери, Марии Магдалины – все это жизненные женские образы, списанные с натуры.

¹ Конен, В. К вопросу о стиле в музыке Ренессанса // Этюды о зарубежной музыке. – М., 1968. – С. 36 – 37.

Легенда приписывает композитору «спасение» полифонии в пределах церкви. Но композитор не намеренно, а объективно шел по общему пути гармонического прояснения полифонического стиля. Он эволюционировал как художник: его зрелые произведения проще для восприятия, строже. Каждая месса Палестрины, в том числе и знаменитая «Месса Папы Марчелло» – высочайший образец музыки итальянского Возрождения, выражение его эстетического идеала. Ясность и логика не только в хоральных аккордовых эпизодах, но и в более сложной имитационной части мессы «Кугие». Композитор передавал своей музыке душевную чистоту и стойкость, веру в нравственные ценности бытия. Это возвысило ее над ритуальной предназначенностью и, как все прекрасное, вывело за границы своего времени. Лирическая напевность эпизодов «Мессы» протягивает нити к Шопену, Дебюсси, Равелю².

Духовные и светские мадригалы Палестрины не выходят за пределы мотетной техники изложения; написанные на тексты Петрарки и его школы, музыка не достигает их драматической силы и лирической наполненности чувств. Даже самые волнующие сонеты композитор обрамляет в строгие рамки умеренного мелодического развития. В лучших мадригалах Палестрина достигает рельефной декламационной выразительности, что придает переживаниям большую страстность. Так, лирико-драматический мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («Alle riva del Tevere»), где автор в наиболее выразительных местах применяет развитые имитации, неожиданные гармонические повороты, подчеркивающие переживания героя, является скорее исключением из спокойно-созерцательного стиля Палестрины. Большое место в мадригалах Палестрины занимают характерные для ренессансного искусства Италии XVI века любовные сюжеты и т.д.

Примером мастерства владения голосовыми средствами может служить «Магнификат» для высоких голосов и мотет «Ave Maria». В первом произведении для Палестрины важна эмоциональная значимость верхних регистров для передачи возвышенной величавости; в мотете же композитор понижает регистры голосов для передачи грусти и сумрачности и окрашивает произведение в минорный лад, что является для музыки Палестрины редкостью. В двуххорном, восьмиголосном мотете «Stabat Mater» – гармонично ясное звучание достигается благодаря равновесию между имитационными переплетениями горизонтальных линий и четкой гармонической структуры вертикали. Композитор большое внимание уделяет тембровой окрашенности, используя высокие тембры сопрановой и теноровой партий, которые придают звучанию воздушность, легкость, полетность. Хоровая фактура – прозрачна. В мотетном жанре Палестрина доводит развитие полифонической музыки до непревзойденных высот. Мотеты по своей композиции, общему характеру и тематике – это маленькие мессы с гро-

² Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. М. : Музыка, 1973. – С. 92.

мадным диапазоном как технических, так и выразительных возможностей, были для композитора творческой лабораторией, в которой осваивались новые художественные средства: 19 месс, из 105 сохранившихся, основаны на материале собственных мотетов.

Искусство композитора – искусство спокойных, возвышенных и поэтических чувств, искусство созерцания, просветленной скорби или чистой радости, свободное от всего личного; искусство идеалистическое. Стиль Палестрины – а *caprella*, чисто хоровой. Он строг, экономен, его художественная цель – соразмерность, уравновешенность, классическая ясность и простота целого. Вся выразительность достигается лишь вокальными средствами – сопоставлением диапазонов и тембров голосов, сгущением и разряжением их массы. Очень важна и последовательность типов мелодий: гимнических и псалмодических, плавно-распевных или интонационно скупых. Звучание в целом прозрачно и ясно, пропето и слышно каждое слово, хотя голоса (от четырех до пяти) сплетены подчас в сложные имитации. Силлабический принцип, слияние мелодических линий в логических заключениях в аккорды выделяют стиль Палестрины как стиль аккордово-полифонический.

В музыке его месс, мотетов, мадригалов движение неторопливо, рисунок мелодии мягок, скромн, но изящен. Подъемы и спады музыки постепенны и плавны с мягко звучащими приготовленными задержаниями. Над всем разлит ясный и светлый умиротворенный колорит. Фактура легка и прозрачна.

Большую роль в творчестве Палестрины играет мелодическое начало. Песенность пронизывает всю аккордово-полифоническую ткань хоровой музыки. Развертывая несколько мелодических линий, Палестрина достигает исключительного благозвучия в одновременном сочетании различных голосов при самостоятельности каждого из них. Это происходит благодаря тому, что каждый голос гибко и многообразно видоизменяет основную попевку. Полифоническая ткань композитора насыщена родственными оборотами, заимствованными, в конечном счете, из народной музыки.

Крупным центром музыкальной культуры Возрождения явилась и Венеция. Во второй половине XVI века Венеция стала основным центром развития музыкально-драматических жанров. Именно в Венеции был создан новый стиль многохорного письма. *Андреас Вилларт* (ок. 1490 – 1562) явился основоположником *венецианской полифонической школы*, композиторы которой стремились к созданию многохорных композиций. Работая главой капеллы Святого Марка в Венеции, где на галереях было два органа и два хора, Вилларт впервые осуществил идею двойного хора. Мадригалы Вилларта изысканны и утонченны. Так, например, для его мадригала «Радость любви» характерны короткие имитации, изложенные в разных голосах. Музыка полна легкости, свободы, изящества. Вилларт включает хроматику, обновляет интонационный строй. Интерес-

ны его мелодические каденции с протянутым, долгим предпоследним звуком и легким окончанием на слабой доле. Большое значение приобретает живописно-звуковое начало, что привносит в музыку особую поэтичность, неповторимый колорит и неотразимое обаяние.

Якоб Аркадельт (ок. 1500 – 1568) – автор месс, мотетов и мадригалов. Его произведения преимущественно аккордового склада, близки фроттоле, с элементами куплетности. Настроение музыки – спокойно-созерцательное, сентиментально-лирического характера без ярких контрастов. Широкой популярностью пользовался мадригал «Лебедь в минуту смерти» («Il bianco e dolce cigno») и мотет «Ave Maria».

Венецианская школа достигла своего зенита в лице двух композиторов – *Андреа Габриели* (ок. 1510 – 1586) и его племянника и ученика *Джованни Габриели* (1555 – 1612), писавших торжественные многохорные произведения. Направление этого стиля было созвучно общему облику искусства Венеции, ее всемирно знаменитой живописи (Тициан, Тинторетто, Веронезе, Джованни Беллини) и зодчества. Этот полифонический стиль, уступая римской школе в возвышенной и мудрой простоте содержания, гармоническом изяществе формы, особенно у Андреа Габриели, отличался чертами концертности и пышного великолепия, которое отвечало музыкальным вкусам и обычаям Венецианской республики: увлекательной яркостью колорита, массивностью и блеском. Венецианцы разнообразно использовали красочные эхообразные (антифонные) переключки целых хоров, инструментальные ансамбли и даже органы, расположенные в разных частях храма, тем самым, расширяя возможности музыки в передаче пространственных наглядно-живописных представлений о действительности.

Андреа Габриели создавал крупные хоровые произведения для церкви, написал множество мадригалов, например, «Юная дева подобно розе мая» («La verginella è simile a la rosa»), ряд органных пьес. Наиболее ценились его хоровая музыка, постоянно звучавшая в соборе св. Марка в сопровождении органа, хотя инструментальная партия еще не выписывалась, как это будет делать Джованни Габриели. В своих многохорных произведениях Андреа разделяет хоры по регистрам, противопоставляет вступление высоких голосов низким, а подчас смешивает хоры в едином сплаве, достигая тем самым универсальных красок. Будучи замечательным, блестящим органистом-виртуозом, Андреа сделал большой вклад в развитие инструментальных жанров на заре их развития. В свои вокальные произведения Андреа включает и инструменты. Пишет и чисто инструментальные произведения. Кроме того, пишет и музыку, хоры к спектаклю «Эдип» Софокла в 1585 году.

Джованни нашел большие возможности для контрастирования и сопоставления хора и оркестра. Склад музыки у Джованни преимущественно восьмиго-

лосный. В соотношениях хоровых и оркестровых ансамблей он использует разнообразные комбинации – то все голоса поют одновременно, то вступают по очереди. Особо яркого эффекта он достигает в тембровом контрасте: противопоставляет, например, женский хор – квартету басовых голосов, располагая между ними обыкновенный смешанный хор. В каждой из расчлененных хоровых масс у Джованни налицо собственный гармонический бас. Не ограничиваясь контрастным сопоставлением вокальных ансамблей, он в том же плане сочетает и инструментальные партии. Произведения Джованни Габриели в совершенстве представляют стиль венецианской школы – отход от хорового письма *a cappella* в сторону вокально-инструментального ансамбля крупных масштабов, использование ярких тембровых и динамических контрастов, вокальной виртуозности, новой тематики, формообразований и особенностей композиторской структуры (виртуозные концертные соло противопоставлены шести-, восьми-, двенадцати-, шестнадцатиголосному хору). Диапазон хора – от «до» большой октавы до «ля» второй. Яркими примерами могут служить такие произведения как «*Jubilate Deo*», «*Deus*», «*Битва*» и др.

В характере и круге образов венецианская школа далека от сдержанности и умеренности. Она скорее театрально акцентирует эмоции, создавая крайне напряженные образы. В мелодике Габриели нужно отметить легкую пассажность, высокую тесситуру, непринужденность скачков, чистые касания мелодической вершины. Все это говорит о стремлении преодолеть традиции строгого стиля. Дж. Габриели писал и светскую музыку: мадригалы, инструментальные пьесы, и духовную – в крупной форме. Это «Священные симфонии» для семи-, пятнадцати голосов, «Священные песнопения», «концерты» для шести-, шестнадцати голосов, мотеты, 177 инструментальных пьес.

Нидерландская школа полифонистов

Интересным и ярким явлением эпохи Возрождения была музыка композиторов Нидерландской школы. XV век ознаменовал начало эпохи Возрождения в Нидерландах. Причем особенность развития нидерландской культуры заключается в том, что, в отличие от других стран западной Европы, именно с музыки начался путь возрождения и других видов искусств, например, живописи, явившей миру творчество Рубенса, Рембрандта и других художников.

Наряду с искусством развиваются и науки. В университетах Нидерландов преподавалась математика, астрономия, география. Профессиональные знания в области музыки приобретались в метризах – учебных заведениях при кафедральных соборах нидерландских городов, которые готовили церковных певчих и органистов-профессионалов. Там, наряду с общим образованием, студенты обучались пению, игре на органе, теории музыки. Из метризов вышли такие крупные мастера-полифонисты, как Гийои Дюфай, Жиль Беншуа и др.

Расцвет нидерландской композиторской школы XV – XVI веков, связан с тремя поколениями композиторов, определивших развитие европейской музыки этого периода. Каждое из этих поколений рассматривается исследователями как отдельная школа. Нидерландскую школу возглавили Беншуа (1400 – 1460) и Дюфаи (1400 – 1474), вторую – Окегем (1425 – 1494) и Обрехт (1450 – 1505), третью – Жоскен Дебре (1440 – 1524) и Орландо Лассо (1520 – 1594).

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. В ней помимо объединяющей роли молитвенного текста был выработан чисто музыкальный прием – *имитация*, который тоже способствовал объединению музыкальной формы. Имитация могла быть точной или варьированной.

Светские жанры эпохи Ренессанса, такие, как вилланелла, мадригал, многоголосный шансон тоже получили развитие в творчестве нидерландских мастеров. Эти произведения тяготели к более простому изложению, которое со временем разовьется в гомофонно-гармонический склад письма.

Одним из основоположников *нидерландской полифонической школы* вокальной полифонии является композитор, певец и капельмейстер *Гийом Дюфаи* (ок. 1400 – 1474), создавший около 200 произведений, среди которых мессы, магнификат, мотеты, песни. Творчество Дюфаи прочно связано с бургундским городом Камбре. Монументальность, философичность творений Дюфаи открывает новую страницу в истории музыкальной культуры. В его творениях, как и в картинах выдающихся художников раннего ренессанса, таких как Рогире Ван дер Вейдена, Губерте и Яне Ван Эйках, захватывает жизнерадостность тона, активность эмоций, человечность. Недаром поэтической основой знаменитой полифонической песни Дюфаи «Прекрасная дева»³ («Vergene bella») стала VIII канцона Ф. Петрарки, где передано поклонение перед земным женским образом. Эта песня выделяется среди других шансон Дюфаи многообразием полифонических приемов, в частности, канонической техники и сближается с высоким жанром мотета. При этом демократически-песенный характер мелодики свидетельствует о том, что Дюфаи чутко уловил то главное, что сближает обращение Петрарки к Деве Марии с сонетами, посвященными им Лауре – возвышение земного женского образа до образа Божественного. Мелодика в шансонах Дюфаи возникает в результате обобщения интонаций демократического бытового музицирования, использованием активных танцевальных ритмов.

³ Дюфаи, Г. Vergine bella // Дюфаи Г. Ансамбли / сост. и ред. В. Мартынов. – М., 1979.

Мотет в творчестве Дюфаи еще не стал жанром духовной музыки, хотя для него были характерны литургические латинские тексты от средневековой традиции. Если в жанре шансон Дюфаи может считаться продолжателем Петрарки, то в мотете он примыкает к традиции Данте. В мотетах Дюфаи отражается противоречивое сочетание средневековых и ренессансных представлений, что проявляется в многоголосной структуре его мотетов⁴. Разработка принципов полифонического развития составляет основу новаторства нидерландских композиторов. «Единовременный контраст» (термин Т.Н. Ливановой) является одним из фундаментальных завоеваний нидерландских полифонистов. Несмотря на то, что родоначальником многочастной мессы как цикла был Гийом де Машо, в полной мере реализовал монументальные возможности жанра мессы, именно, Дюфаи.

Поколение второй нидерландской полифонической школы возглавляет *Йоханнес (Жан) де Окегем* (ок. 1425 – 1495) учился, был певчим в соборе Нотр-Дам в Антверпене. Деятельность Окегема протекала, в основном, за пределами Нидерландов при дворе французского короля, где он в течение полувека руководил капеллой. Это не помешало композитору стать во главе второго поколения нидерландских полифонистов. В числе его учеников были два ведущих представителя третьего поколения – Жоскен Дебре и Пьер де ла Рю.

Окегем стремился отразить в своей музыке духовный порыв к сверхчувственному, сверхреальному миру. Причудливая фантастичность Окегема проявляется в раскованной игре его насыщенных ликующими арабесками-распевами мелодических линий, в свои кульминационные моменты устремляющихся ввысь, подобно стрельчатым аркам готических соборов. Художественный мир Окегема характеризуют как проявление поздней готики, как мистически восторженное преломление религиозной настроенности.

Другая характерная особенность образной сферы музыки Окегема – экстазическое самоуглубленное созерцание. Он является одним из замечательных мастеров, воплотивших глубокую сосредоточенность философского размышления, одним из первых предвосхитил лирико-философское созерцание медленных частей бетховенских сонатно-симфонических циклов⁵.

Эти разные стороны стиля Окегема слились воедино в мотете «Один, как отшельник» («*Ut heremita solus*»), который сохранился без текста и исполняется как инструментальное произведение. Сочинение уникально для своего времени: оно демонстрирует наиболее сильную сторону мышления Окегема – его поразительную логику сквозного музыкального развития, достигающую монументальных масштабов. В этом мотете ощущается дух поздних бетховенских сонат и квартетов, обнаруживаются параллели с Окегемом в плане воплощения обра-

⁴ Коннов, В. Нидерландские композиторы XV – XVI вв. / В. Коннов. – Л.; М., 1984. – С. 48 – 49.

⁵ Коннов, В. Нидерландские композиторы XV – XVI вв. / В. Коннов. – Л.; М., 1984. – С. 52.

зов пантеистического характера, связанные с чувством преклонения перед красотой природы, совершенством мироздания. Перу Окегема, математика и астролога, принадлежит гигантский 36-голосный канон «Deo gratias» – вершина технического мастерства композиторов той эпохи.

Якоб Обрехт (1450 – 1505) свои лучшие произведения создал, будучи регентом собора Нотр-Дам в Антверпене. Обрехт – крупнейший представитель второго поколения нидерландских полифонистов – провозглашал идеалы гуманизма. Подобно Окегему, Обрехт внес свой вклад в дальнейшее развитие светских тенденций в музыке конца XV века. Обрехт выступает продолжателем Дюфаи. Его музыка отличается ясностью и гармоничностью. В основу *cantus firmus* его знаменитой четырехголосной мессы «*Se la fase*» была положена светская песня. Р.И. Грубер называл Обрехта представителем «барочного» начала в музыке⁶. Современники отмечали возвышенность мысли в сочетании со сдержанностью высказывания, что отражало принципы гуманистической эстетики эпохи Возрождения.

Музыка Обрехта преодолевает преграду между «миром небесным» и «миром земным». Это заметно в музыке известной мессы «Под твоей защитой» (*Sub tuum praesidium*) – обращение к Деве Марии. В образной сфере ощущается жизнерадостная активность, тот самый тонус восприятия действительности, когда человек XVI столетия начал ощущать себя уже не малой безвольной пылинкой, а центром происходящего, средоточием силы.

Другая сторона творчества Обрехта – его неистощимый музыкальный юмор. Композитор любил перенасыщать изложение музыкального материала приемами, пародирующими «строгий стиль» культового многоголосия. Например, в части мессы «*Benedictus*» «Отчаявшись в надежде» («*Fortuna disperata*») – по названию песни, положенной в основу *cantus firmus* мессы, композитор повторяет верхний голос семь раз. С каждым новым повторением мотив удлиняется на один звук, в результате чего tessitura разрастается как снежный ком⁷.

В преддверии Реформации в литературе и изобразительном искусстве все явственнее звучали мотивы сомнения в правоте гуманистов, что нашло отражение в творчестве мастеров старонидерландской живописи – Иеронима Босха («Корабль дураков», «Несение креста», «Воз сена») и Питера Брейгеля («Проповедь Иоанна Крестителя», «Слепые»).

Тенденции кризиса ренессансного гуманизма в Нидерландах нашли отражение в творчестве великого композитора конца XV – начала XVI века, духовного главы третьего поколения нидерландских полифонистов Жоскена Дебре, которого современники считали «образцом для подражания на все времена».

⁶ Грубер, Р. История музыкальной культуры / Р. Грубер. Т. 2, ч. 2. – М., 1959. – С. 79.

⁷ Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия / М. Иванов-Борецкий. Вып. 1. – М., 1929. – С. 50.

Жоскен Дебре (ок. 1440 – 1521) родился в Конде, работал в Камбре, Милане, Риме. Его творчество отмечено чертами национальной характерности. Музыка композитора-гуманиста представлена идеальными образами возвышенного лиризма, просветленной радости, ликования, восторженной гармонии, духа, близкого творчеству его гениального современника Рафаэля. Жоскен не чуждается показа светлых, цельных, гармоничных сторон ренессансной личности – об этом свидетельствуют такие образцы его творчества, как мотет «*Stabat Mater*»⁸. В нем можно услышать предвосхищение палестриновской возвышенной умиротворенности эмоций, и, с другой стороны, – выразительную декламацию в верхнем голосе, приближающуюся к сольному речитативно-ариозному стилю ранней итальянской оперы. Известный хор «Нашествие саранчи» – пример итальянской народной песни. Эти произведения являются свидетельством знакомства с итальянской античной культурой, его умения перенести достижения итальянского гуманизма на нидерландскую почву.

Художественная законченность и глубокое содержание – отличительные черты музыки Жоскена Дебре. Его контрапунктическая техника, сама по себе совершенная, была подчинена раскрытию образов, настроений, поэтического текста. Несмотря на то, что он писал только в полифонических формах, нередко в его произведениях особой красотой отличается верхний голос, что делает сочинения Жоскена Дебре особенно мелодичными. От гетерофонии Жоскен Дебре приходит к новому – полифонически свободному стилю с мелодической самостоятельностью голосов. Старинная форма *cantus firmus* заиграла в творчестве гениального художника новыми красками – она обнаружила богатейшие возможности служения новому по своим художественным задачам полифоническому многоголосию. Так, в произведении «*Stabat Mater*», композитор использует кантус фирмус в партии тенора, где большими длительностями звучит мелодия любовной шансон «Как женщина» («*Comme femme*»), окруженная полифоническими узорами других голосов. Это произведение выделяется философской углубленностью содержания и гармонической уравновешенностью всех средств музыкальной выразительности.

Жоскен сближает шансон с мотетом и мессой: отныне светские и культовые жанры основываются на одном и том же музыкальном материале, что в дальнейшем будет характерно для творчества И.С. Баха. Музыка шансон Жоскена «Тысяча страданий» рельефна, индивидуальна, горечь расставания с любимой композитор передает парадоксальным соединением демократической песенно-танцевальной темы с мрачным фригийским ладом. Будучи великим полифонистом Жоскен пользовался для воплощения скорбных эмоций выразительными средствами гармонии. Он вводит остродиссонирующие интервальные сочетания. В шансон «Многие сожаления» («*Plusieurs regrets*») Жоскен вводит задер-

⁸ См. в сб.: *Дебре, Ж. Stabat Mater* // Хоровая музыка / сост. Н. Кузнецова. – Л., 1979. – С. 16.

жание ноны для выражения скорбной эмоции⁹. Начиная с Жоскена, музыка становится выразительницей аффектов человеческой души.

Стреттные имитации – характерное завоевание эпохи Возрождения. Эта новая система стиля вокальной полифонии была закреплена творчеством Жоскена Дебре во всех жанрах – в мессе, мотетах, песнях. Композитор создал классический тип мотета XVI века, в котором он выражал общий дух стиха, где стремился к равноправию голосов, используя во всех голосах различный текст (пример, мотет из семи частей «Лик твой воспевают»). Развитие приемов имитационной полифонии в мотетах, мессах и шансон Жоскена предвосхищает формирование на рубеже XVI – XVII веков высшей полифонической формы – фуги, расцвет которой мы наблюдаем в творчестве И.С. Баха¹⁰.

Жоскен Дебре написал две мессы на известную во всей Европе в эпоху Возрождения песню «Вооруженный человек» («L'homme armé»). Мелодия песни проходит в ней не только крупными длительностями, как *cantus firmus*; ее интонации звучат с необычайной образной конкретностью, вызывая ощущение стихийного народного коллективного порыва. Например, «Nosanna», где мелодия народной песни звучит энергично благодаря трехдольной танцевальной жанровой основе. Подробный разбор знаменитых месс представлен С. Скребковым¹¹. Теоретик считает, что в произведениях Жоскена Дебре лежат истоки великого расцвета полифонической культуры не только XVI века, но и барокко, и стилей позднейших эпох, вплоть до классического симфонизма включительно.

Вершиной нидерландской полифонической школы является творчество *Орландо Лассо* (1532 – 1594), одного из величайших мастеров полифонии строгого стиля. Это был музыкант гениальный по глубине, блестящий певец. Уроженец Фландрии, он вырос в Италии. Музыкальную карьеру начал певчим в церковном хоре города Монс. Прожил жизнь странствующего музыканта, типичную для деятелей Ренессанса. Объезжает Италию, Францию, Англию. Композитор работал почти во всех крупнейших европейских музыкальных центрах, таких как Милан, Рим, Венеция, Неаполь, Лондон, Антверпен. Последние 38 лет провел в Мюнхене, где работал при дворе герцога Баварского капельмейстером. Это был один из титанов Возрождения, гениальным по глубине и мощи своего искусства, огромного диапазона и творческой силы. Лассо, оставаясь великим мастером нидерландской школы, жадно впитывал и органично усваивал опыт других стран – Франции, Германии, Италии. Это придает его музыке многонациональный стиль.

⁹ Дебре. Ж. *Plusieurs regrets* // Хоровая музыка / сост. Н. Кузнецова. – Л., 1979. – С. 18.

¹⁰ Яковлева, Е. Жоскен де Прэ / Е. Яковлева. Биографический очерк. – М. 1910;

¹¹ Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. М. : Музыка, 1973. – С. 71 – 78.

Наследие Лассо огромно: свыше 50 месс, 100 магнификатов, свыше 1000 мотетов, семь «Покаянных псалмов», огромное множество песен – французских, немецких, итальянских, а также мадригалов, вилланелл, шансон – в общей сложности свыше 2000 композиций. Лассо особенно привлекали светские вокальные жанры. Он свободно владел итальянским, французским, немецкими языками, хорошо знал поэзию этих стран, понимал особенности музыкально-поэтических традиций. Излюбленным жанром был мадригал. Большинство из них – пятиголосны. Образная сфера их разнообразна: лирика, сатира, и даже, гротеск. Отличительной чертой мадригала становится контрастность: полифонии и гармонии, мелодичности и декламационности, диатоники и хроматики, высокой тесситуры и низкой, мажора и минора, динамики. Музыка мадригалов почти вся состоит из консонирующих мажорных и минорных трезвучий в основном виде. Церковные лады почти не используются. Хроматизмы связаны с модуляциями и отклонениями. Характерно точное следование за текстом. Характерной чертой нидерландской школы является угловатая резкая мелодика, ритмически разнообразная, содержащая большие скачки и контрасты. Партия баса очень развита. Имитационная техника не нарушает легкости и изящества музыки. Композитор использовал стихи итальянских поэтов-гуманистов, а также стихи французской «Плеяды» – Пьера Ронсара, Белле. Так, например, стихотворение последнего великого поэта уходящего Возрождения в Италии Торквато Тассо было положено на музыку мадригала Лассо «Ardo'si». Произведение представляет взволнованный музыкальный монолог героя, уязвленного вероломной и безжалостной изменой возлюбленной. Композитор стремится к воплощению в произведении аффектов человеческой души. Сохраняя искусную полифоническую разработку пятиголосной фактуры, композитор резко поднимает смысловое выразительное значение верхнего голоса, в основе которого патетически-приподнятая декламация в стиле свободного речитатива, предвосхищающая образцы ранней оперы XVII века – Монтеверди, Кавалли, Чести.

Контраст лежит в основе жанров, на основе которой возродился мадригал: фроттолы и мотета. Фроттолу характеризует четырехголосный аккордово-гомофонный склад письма с «элементарным голосоведением, нераспетой декламационной мелодикой, свободным употреблением диссонансов и ладами, приближенными к мажору и минору»¹². Пример, хор «Матона» («Matona mia») написан в жанре фроттолы, танцевального характера, в форме рондо, в гомофонно-гармоническом складе, построен на народных попевах в ионийском ладу с элементами миксолидийского лада. В припеве хора композитор использует

¹² Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века / Т. Дубравская // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 59 – 60.

прием звукоподражания, имитирует наигрыш лютни, сопровождающей серенаду возлюбленной¹³.

Особенно ярко своеобразие стиля Орландо Лассо – его нидерландская жанровость в изображении бытовых ситуаций, грубоватый добродушный юмор, меткая сатира отражены в светских жанрах (фр. шансон, итал. вилланелла, нем. многоголосная песня). Вилланеллы Лассо пишет в среднем регистре и в удобной тесситуре. Это позволяет исполнять вилланеллу не только профессиональным певцам, но и любителям. Динамика всех произведений контрастна. Контраст, как главная особенность музыки XVI века, играет основную роль при исполнении вилланеллы. Музыка Лассо свойственна удивительная изобретательность, остроумное голосоведение, ласкающая мягкость звука, наивная чистота, оригинальность, смелость гармоний и модуляции в далекие тональности.

Его многоголосные песни составляют целую галерею бытовых картин, характеров, портретов современников-людей различных национальностей и общественных положений.

Нарушая нормы строгого стиля, Орландо вырабатывает свой музыкальный язык на основе народной музыки, ярко, выпукло и рельефно рисует колоритные бытовые картины. Метко и четко очерчивает главное – ситуацию, тип, эмоциональность. Это он делает, не отрываясь от текста песни, – то сгущает мелодические интонации-штрихи, то рассредоточивает, рассеивает их по полифонической ткани. Этот прием делает его образы индивидуальными, свойственными только его творчеству.

По устремлениям Лассо – гуманист, а по основному направлению творчества – реалист. Он стремится к правдивому воплощению человеческих образов и создает яркие убедительные зарисовки картин современной жизни. Он пишет на разнообразные тексты – оды Горация, Вергилия, стихи Ронсара, Дю Белле, Петрарки, Отто Ферстера, Ганса Сакса и др.

Интересен хор «Эхо»¹⁴ («O la, o che bon' escho»), написанный в итальянском народно-бытовом жанре, в котором композитор прибегает к элементам звукописи, насыщая тематизм характерными речевыми оборотами, а также виртуозно пользуется приемами звукоподражания. Произведение написано для двух хоров. Композитор широко использует ладово-функциональную многозначность аккордов. В конце хора используется характерный прием удаления, путем угасания звучности. Он также варьирует и принцип сопоставления двух хоров (из которых второй повторяет интонации первого), нередко второй хор вступает до завершения первого – такой прием дает возможность придать хору дополнительный эффект.

¹³ Лассо, О. Избранные хоры без сопровождения / сост. К. Виноградов. – М., 1968. – С. 9 – 13.

¹⁴ Там же. – С. 14 – 17.

В хоре «Слушайте новости» («Audite nova») композитор также использует звукоподражательные интонации, превращая их в попевку, которая становится основой большого вариационного развития и нарастания.

Реалистическая выразительность свойственна и любовным многоголосным песням Лассо, наполненным поразительной искренностью и безыскусственной простотой высказывания. Такова песня «Je l'aime bien» («Я так любил»), поражающая мастерством и органичностью становления песенной мелодии, развитием и «концентрацией» в ней исходного мотива, проникнутого скорбной меланхолией. Дальнейшие переходы исходного мотива другими голосами дают дополнительный импульс для песенного развития исключительно широкого дыхания¹⁵. Орlando Лассо разнообразно и широко разрабатывает тип скерцозной любовной песни, распространенной в немецком фольклоре, в этом композитор достойно продолжает традиции Генриха Изаака. Исключительным мастерством в обрисовке задорного девичьего характера отличается песня «Я знаю одну девушку» с ее «дразнящим» припевом, где концентрируются песенные интонации, словно передающие раскаты веселого смеха¹⁶.

Композиторская техника Орlando Лассо, яркая музыкальная экспрессия и художественная выразительность позволяют по праву считать его произведения подлинно современными. Он воспринял и обобщил в своем творчестве все достижения европейской музыки того времени. Лассо – драматург по природе своего дарования и духу своей музыки. Он ближе всех подошел к стилю драматического речитатива оперного искусства XVII века – стилю К. Монтеверди.

К XV – XVI векам относится возникновение новой разновидности песенного творчества – *ноэлей*, или, как их тогда называли, – «*но*». Первые «но» – это настоящие святочные песни на евангельские тексты о рождении Христа, поклонении волхвов и т.д., распевались они именно на рождественские праздники. Однако скоро этот жанр эмансипировался: ноэли стали исполняться не только в сочельник, но и в другое время. К библейской легенде присоединялись мотивы современности, а евангельские сюжеты являлись в скептически-насмешливом освещении.

Постепенно сложились ноэли-басни, ноэли-пасторали, ноэли лирические, сатирические и другие. Характерной особенностью жанра являлись духовно-мирские тексты, которые большей частью принаравливались к мелодиям широко бытующих городских и сельских напевов. Но иногда в манере популярных образцов сочинялись совершенно новые песни. Их авторами были люди самые разные – священники и врачи, чиновники и аптекари, композиторы и поэты. Этот распространенный жанр – полулюбительский, полуфольклорный, вскоре

¹⁵ Лассо, О. Избранные хоры без сопровождения / сост. К. Виноградов. – М., 1968. – С. 28 – 30.

¹⁶ Там же. – С. 25 – 27.

привлек и композиторов-профессионалов. Появились полифонические ноэли, принадлежащие перу *Котлэ, Сертона, Корруа*. Ноэль сыграла важную роль в образовании центрального жанра французского музыкального Возрождения – многоголосной песни (*chanson*) с ее разнообразной и яркой тематикой, включавшей и поэтическую лирику, и жанровые картины с присущими им чертами звукоизобразительности. Основой контрапунктического искусства французских композиторов послужили как народные мелодии, так и напевы григорианского хорала. Народная песня, отличавшаяся ритмической оживленностью и отсутствием церковных ладов, служила основой как светских, так и духовных сочинений.

Многоголосная песня (шансон) стала самым реалистическим и популярным жанром французской профессиональной музыки. Круг образов широк: бытовые картины, природа родины, люди, города, сражения. Разнообразны они по содержанию и по стилю: они повествовательны, лиричны, интимны, печальны, шуточные, галантны. Масштабы – от нескольких тактов до сорока двух страниц. Мелодии шансон отличаются яркостью, свежестью, запоминаемостью. Они звучат настолько по-современному, как будто написаны в XX веке. Для них характерны простота выразительных средств, типичность основных оборотов, периодическое строение с концовками на доминанте и тонике, а также показательный для народного творчества прием запева и припева.

Часто музыка «шансон» идет в характере народного танца. Характерна подчеркнутость ритмической основы: иногда ей свойственен куплетный склад или круговая рондообразность. Часто используются народные инструменты. Наконец, в связи с народной музыкой появляется гомофонный склад.

Крупнейший мастер «шансон» *Клеман Жанекен* (1485 – 1560) стал центральной фигурой французской музыки Ренессанса. Сведения о его жизни скудны и уточняются. Родился он между 1480 и 1494 годами в Шательро (Пуату). Предполагают, что он происходил из буржуазной семьи, в молодости был посвящен в духовный сан и обучался музыке у знаменитого полифониста Жоскена Дебре. В 20-30 годах он славился как превосходный регент и органист, руководит музыкальной капеллой собора в Анжере. С 1530 года Жанекен известен как композитор, мастер хоровых жанров.

И хотя слава его при жизни была велика, умер он в бедности в 1564 году или 1565. После себя он оставил ряд произведений в духовных жанрах: мессы, мотеты, Давидовы псалмы, плачи Иеремии, Соломоновы притчи и др. Эти произведения написаны в поздний парижский период и отличаются ярко-ренессансной трактовкой жанра: интонационной близостью к фольклору и ноэлям колоритной звукописью. Здесь также сказалось воздействие жанра многоголосной песни. В этом жанре композитором написано около 280 дошедших до нас песен. Первоклассный мастер многоголосного письма, Жанекен искусно

пользовался приемами как аккордового многоголосия, так и линейно-имитационной полифонии. Жанекену доступны и тонкая любовная лирика (песни на тексты выдающегося поэта средневековья Пьера Ронсара), и выражение настроений грусти, скорби, и полные силы, жизни сцены народного веселья. Композитор стремился придать произведениям черты жанровой реалистичности; его музыка народна, песенна в своей основе, отличается светлым, жизнерадостным характером. Хоры Жанекена – «Битва при Мариньяно», «Охота», «Пение птиц», «Уличные крики Парижа» – полифонического склада, в них композитор искусно имитирует звуки природы и окружающей жизни – пение птиц, крики торговки, воинственные возгласы, для чего мастерски использует тембры, регистры певческих голосов. Так, например, в произведении «Пение птиц» («Le chant des oiseaux») яркая изобразительность сочетается с лирической напевностью, дорийский лад с элементами эолийского, форма рондо с каноническими и стреттными имитациями.

Многоголосное пение в Германии ведет историю с начала XVI века, когда на смену одноголосной григорианской мелодии приходят трех- и четырехголосные духовные песни с явным влиянием нидерландской школы. К величайшим контрапунктистам этого периода относится *Генрих Изаак* (ок. 1450 – 1517). Родиной композитора является нидерландская провинция Брабант. Работал он в Италии, Австрии, Саксонии. Особое место в творческом пути Изаака занимают годы службы у императора Максимилиана I. В Инсбруке композитор стал основоположником первой профессиональной немецкой композиторской школы (учеником Изаака был крупнейший немецкий полифонист *Людвиг Зенфль* (ок. 1486 – 1543). Крупнейший полифонист своего времени, автор многочисленных культовых сочинений («Констанцкие хоралы»), Генрих Изаак особенно прославился своими светскими многоголосными песнями, среди которых знаменитая песня «Инсбрук, я должен тебя покинуть» («Innsbruck, ich muss dich lassen»). Она стала в Германии настолько популярной, что сохранилась до наших дней. В эпоху Реформации, ее мелодия была заново подтекстована, и с тех пор она приобрела известность в качестве протестантского хора «О, мир, я должен тебя покинуть». Произведение его, впитавшее воздействие фольклора, возвратилось в народ.

Краткие выводы

Обобщая вышеизложенный материал, можно сделать вывод, что основной принцип эпохи Возрождения – гуманизм и демократичность, пересмотр роли личности и человека в жизни общества. Отличительная черта – яркое и стремительное развитие светского музыкального искусства, распространение песенных жанров (фроттола, вилланелла, канцонетта, шансон, мадригал, многоголосные песни и др). Месса, мотет, псалмы отвечали требованиям церкви и выполняли конкретные задачи службы, что держало композиторов в определенных рамках.

Произведения для изучения

Л. Маренцио. Мадригалы «Сколько влюбленных...» («I lieti amanti»), «Satiati Amor»; К. Джезуальдо. Мадригал «К ней поскорей летите, бессонные мечтания» («Itene, o miei sospiri»), мотет «Sancti Spiritus»; К. Монтеверди. Мадригал «Твой ясный взор так прекрасен и светел» («A un giro sol de' bell' occhi lucent»); Дж. Палестрина «Месса Папы Марчелло», мотет «Ave Maria», мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («Alla riva del Tebro»); Аркадельт. Мадригал «Лебедь в минуту смерти» («Il bianco e dolce signo»), мотет «Ave Maria»; Дж. Габриели. Мотет «Jubilate «Deo», Г. Дюфаи. Полифоническая песня «Прекрасная дева» («Vergene bella»); Й. Окегем. Канон «Deo gratias»; Ж. Дебре. Ит. нар. песня «Нашествие саранчи» («Scaramella va alla guerra»); мотет «Stabat Mater»; О. Лассо Хоры: «Matona mia cara», «Эхо» («O la, o che bon' escho»), «Слушайте новости» («Audite nova»); У. Берд. Песня-канон «Соловей» («Lord make me to know»); К. Жанекен. Хор «Пение птиц» («Le chant des oiseaux»); Г. Изаак. Полифоническая песня «Инсбрук, я должен тебя покинуть» («Innsbruck, ich muss dich lassen»).

Задания для самостоятельной работы студентов

Репродуктивный уровень:

1. Раскройте понятие термина «возрождение».
2. Перечислите светские и церковные жанры хоровой музыки эпохи Ренессанса.
3. Назовите основные черты, характеризующие полифонию строгого письма.

Продуктивный уровень:

1. Охарактеризуйте перемены в общественной жизни эпохи Возрождения, выделите наиболее важные положения эстетической мысли, оказавшие влияние на развитие музыкального искусства данного исторического периода.

2. Раскройте суть многоголосных светских песенных жанров эпохи Ренессанса, определите их стилистические особенности;

3. Охарактеризуйте особенности «полифонической мессы». Определите значение творческих достижений Дж. Палестрины;

4. Назовите представителей венецианской полифонической школы и раскройте суть многоголосного концертного письма.

Творческий уровень:

1. Определите особенности развития жанров светской и церковной хоровой музыки эпохи Возрождения в контексте общественных потребностей.

2. Выделите наиболее важные тенденции в общественном мировоззрении эпохи Ренессанса, обусловившие развитие новых направлений в музыкальной и культурной жизни последующих эпох.

3. Определите черты сходства и различия стилистических особенностей нидерландской и венецианской; венецианской и римской полифонической школ.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано фрагменты произведений композиторов эпохи Возрождения, включенных в викторину.

РАЗДЕЛ 2. ЦИКЛИЧЕСКИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ХОРОВЫЕ ЖАНРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XVIII – XIX ВЕКОВ

Тема 3. И.С. Бах – традиционалист и новатор

Основные вопросы

1. Творческий путь И.С. Баха. Концепции, приемы мышления, художественно-образный строй и семантика музыкального стиля композитора.
2. Зарождение и развитие жанра пассион и мессы.
3. Особенности лирической драмы «Страсти по Матфею».
4. «Высокая» месса h-moll. Черты стиля, синтез традиции и новаторства.

Цель

Определить место и роль творений И.С. Баха в мировом музыкальном искусстве.

Ключевые понятия

Месса, пассион, мотет, протестантский хорал, духовная и светская кантата.

Некоторые исследователи XX века усматривают в творчестве И.С. Баха начало новой эпохи – той эпохи, вершиной которой станет венская классическая школа, увенчанная именами Гайдна, Моцарта, Бетховена. И.С. Бах (1685, Эйзенах – 1750, Лейпциг) – немецкий композитор, величайший представитель мировой музыкальной культуры. Он – великий органист, клавесинист, кантор, великолепный скрипач, капельмейстер – мастер, возглавлявший вокальные и инструментальные капеллы. Его музыкальное наследие нераздельно связано с устойчивой национальной музыкальной традицией.

Немецкая традиция опиралась на многовековой опыт полифонического искусства, она по-своему, на национальной основе его переработала, усвоив технику генерал-баса, декламационную выразительность *stilo rappresentativo* (с его вершиной в творчестве Монтеверди), «концертирующий стиль», который проявлял себя в антифонном противопоставлении хоров, в сопоставлении *tutti – soli*. Усвоение на рубеже XVII – XVIII веков оперных и концертных структур, их средств выразительности преобразовало прежний тип фигуральной музыки. Вступив в период творческой зрелости, И.С. Бах полностью овладел этим преобразованным стилем, в его творчестве он получил всестороннее, высочайшее выражение. Вековую немецкую традицию, с которой был тесно связан, Бах «взрывал» изнутри, обогащая ее современной образностью и современными средствами выразительности.

В библиографии композитора немало фактов, свидетельствующих о его глубокой связи с хоровым искусством. Обладая замечательным дискантом, Бах с детства начал петь в хоре городской школы своего родного города Эйзенаха. Позднее он пел в хоре Ордруфского лицея, а затем в возрасте пятнадцати лет в церковном хоре школы св. Михаила (Люнебург). Последние годы своей жизни

Бах был кантором Лейпцигской церковной школы св. Фомы. Хор этой школы «Thomaner Chor» (лейпцигский хор, основанный при монастыре св. Фомы в 1212 году), существующий до сих пор, известен во всем мире как замечательный интерпретатор произведений Баха. Кантором этой церковной школы двадцать семь лет (1723 – 1750) был И.С. Бах. Почти все хоровые произведения, написанные в последние годы жизни композитора, исполнялись впервые этим коллективом. Каждое воскресенье, праздник хор пел баховскую кантату.

Сочинения с участием хора составляют значительную часть творческого наследия Баха: Месса h-moll, 4 коротких мессы, пассионы (страсти) по Матфею, Иоанну, магнификат, оратории – Рождественская, Пасхальная и «Оратория Вознесения», 6 мотетов (из них 4 двуххорных); 186 четырехголосных хоралов; 200 духовных кантат, 24 светские кантаты – «Состязание Феба и Пана», «Умиротворенный Эол», «Охотничья», «Крестьянская», «Кофейная» и др.

В духовных сочинениях Бах передает реальные человеческие чувства и переживания. Образность его музыки всеобъемлюще широка. Ее интонационная природа столь выразительна и ассоциативно конкретна, что вызывает представление о живой речи. Бах повествует, размышляет, скорбит, печалится, радуется. Любые оттенки жизни запечатлены в его музыке – сенсительной, чувственной и одновременно интеллектуальной. Это не всплеск душевных переживаний. Бах убеждает, внушает мысли, ввергает в эмоциональное состояние как оратор, чье искусство не спонтанно, а строго продумано, базируется на апробированных приемах красноречия, но производит впечатление свободно льющейся импровизации. И только когда внимательно вслушаешься в эту речь, проанализируешь ее, убеждаешься в том, насколько рациональна ее конструкция. В сочетании эмоционального, жизненно истинного с рационалистически обоснованным раскрывается бездонная глубина гуманистического содержания творений Баха.

Все наделено у него конкретным образным смыслом, начиная с элементарной композиционной ячейки – мотива, его артикуляции и преобразований – вплоть до композиции целого, общей структуры произведения.

В музыке Баха глубоко «запрятана» числовая символика. Слушателю наших дней трудно ориентироваться в ее функциональном назначении. От Августина шло понимание чисел как мыслей Бога, поэтому знание чисел давало знание самой Вселенной. Священные числа в Библии полны тайны, и их неустанно толковали, стремясь раскрыть суть космоса. Вот некоторые из божественных толкований, принятых в средние века как обязательные и истинные. Число три – число святой Троицы и символ всего духовного. Четыре – символ четырех пророков и четырех евангелистов. Вместе с тем четыре было и числом мировых элементов, то есть символов материального мира. Поэтому умножение три на четыре означало в мистическом смысле проникновение духа в материю, возведение миру истин веры, установление всеобщей церкви, символизируемой

двенадцатью апостолами. $4+3=7$, человеческое число, союз двух природ, духовной и телесной. Вместе с тем семь – это символ семи таинств, семи добродетелей и семи смертных грехов. Семь планет управляют человеческими судьбами, семь – число дней творения, семь тонов григорианской музыки – чувственное выражение порядка»¹⁷. Баху, конечно, были знакомы подобные толкования «сакральной (священной) математики», и он применял их в своей музыке.

У Баха нет принципиальной разницы между духовной и светской музыкой. Общим является характер музыкальных образов, средства воплощения, приемы развития. Не случайно композитор с такой легкостью переносил из светских произведений не только отдельные темы, большие эпизоды, но даже целые законченные номера. Бах – величайший мелодист, стиль его полнее всего и шире запечатлен в сфере мелодии. Образы баховской полифонии первоначально являются почти всегда в одноголосном изложении. Поэтому в мелодическом стиле запечатлены вместе с тем характерные особенности тематизма. Авторитетнейший знаток Баха С.И. Танеев писал: «Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе». И далее: «Бах создал немецкую музыку из хорала, опять народная мелодия»¹⁸. Мелос Баха уходит корнями в немецкое народное творчество, а протестантский хорал явился для него той средой, впрочем, не единственной, через которую интонации и образы фольклора шире всего вливались в его музыку.

Связи с фольклором были у Баха, как и у многих художников-музыкантов, тесны и многогранны. Повсюду в его музыке красиво, свежо и искренне звучат интонации, попевки, обороты, свойственные великому множеству эпических и бытовых, лирических и танцевальных, игровых и величальных песен немецкого народа. С неистощимой изобретательностью И.С. Бах избирал, варьировал, нередко синтезировал различные мелодические типы, почерпнутые им из сокровищницы народного творчества. Он не копировал народные напевы, а взыскательно совершенствовал и шлифовал мелодический материал, властно подчиняя его поэтическим замыслам и глубоко постигнутым законам музыкального формообразования. Д. Шостакович, выступая на баховских торжествах в Лейпциге в 1950 году, сказал: «...замечательная особенность Баха заключается в том, что все, схваченное его художественным сознанием из жизни, он подвергает огромной аналитически-обобщающей работе мысли. В результате получают стройные, отточенные музыкальные концепции, в которых отброшено все случайное, эмпирически сырое, преходящее, или узко субъективное»¹⁹.

¹⁷ Швейцер, А. И.С. Бах / А. Швейцер. М., 1964. – 725 с.

¹⁸ Чайковский, П.И. Письма / П.И. Чайковский, Танеев, С.И. – М., 1951. – С. 55.

¹⁹ Розеншильд, К., Иоганн Себастьян Бах, в кн.: История зарубежной музыки, вып. 1. До середины XVIII века, 4-изд., доп. – М.: Музыка, 1978. – С. 420.

Значительное место в творчестве композитора занимает *кантата*. Он сочинил около 300 духовных (200 из них сохранились) и 24 светских. Почти во всех произведениях этого жанра хор играет основную роль (лишь в некоторых кантатах нет хора). Кантаты Баха – циклические произведения, состоящие из ряда номеров, объединенных единым сюжетом. Если для духовных кантат характерно драматическое содержание, то для светских – жанрово-бытовая тематика. И те, и другие кантаты (в особенности светские) объединяет оптимистическое, жизнеутверждающее начало. Поводом к сочинению светских кантат являлся какой-нибудь случай: день рождения высокопоставленного лица (например, кантаты «Тешит меня лишь веселая охота» (известна как «Охотничья кантата»), «Гремите, литавры! Звучите, трубы!») или прославление ученого (кантата «Разногласное сочетание струн»), была написана Бахом в честь профессора римского права Готтлиба Кортге). Ряд кантат имеет шуточный характер «У нас новое начальство» (известна как «Крестьянская кантата»), «Пусть смолкнет болтовня!» (известна как «Кофейная кантата»).

Среди различных номеров кантат встречаются и лирические арии любовного содержания, и танцевальная музыка. Одна из примечательных особенностей светских кантат И.С. Баха – их яркая изобразительность. Шум волн и ветра, бури и грозы, идиллические сельские пейзажи – все эти образы находят отражение в светских кантатах, являясь предвестником замечательных страниц программно-изобразительной симфонической музыки.

Иное дело пассионы и мессы – жанры, наиболее традиционные и наиболее новаторски решенные Бахом. Возвышенно-философское воплощение традиционная евангельская тема получила в пассионах «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею», соответственно евангелиям, составляющим так называемый «Новый завет» от Матфея, Иоанна. По существу, именно пассионы являются наиболее ораториальными сочинениями Баха, как по масштабам, так и по жанровой природе, хотя композитор и не дал им подобного обозначения, следуя давней немецкой традиции.

«Страсти по Матфею» принадлежат к высочайшим вершинам баховского творчества. Преодолевая узость старого «хорального» и «мотетного» пассиона, композитор воссоздал этот жанр в колоссальных масштабах (78 номеров) и дал ему новую трактовку необычайной глубины и мощи, вопреки тем религиозным представлениям, которые не были чужды ему самому и, во власти которых всецело находились его либреттисты Б. Брехес и Пикандер. Вся композиция «Страстей», запечатленная в ней образное богатство и поистине беспредельная творческая изобретательность – все отмечено неповторимой художественной самобытностью²⁰.

²⁰ Друскин, М.С. Пассионы И.С. Баха / М.С. Друскин. – Л. : Музыка, 1976. – С. 96.

Идея баховских страстей гуманистически-нравственная. Его герой смиренно, бестрепетно и непреклонно идет на жертвенный подвиг – на пытки и мученическую смерть во имя спасения человечества от проклятия «греха первородного». Он не только рассказывает о происшедшей драме, но с огромной душевной болью передает свои чувства и размышления о человеческой жестокости и несправедливости, о любви и муках страдания, о смерти и жертве искупления.

Бах, опираясь на народно-национальные традиции, придал «Страстям» новые черты. Композитор обогатил этот жанр достижениями ораториального и оперного искусства, ввел хоровые эпизоды, которые приносили драматический элемент в повествование, а также хоралы (духовные песнопения) и арии, отмечавшие важные моменты в развитии действия и дававшие лирические комментарии к излагаемым событиям. Это произведение имеет характер свободно развивающейся фантазии для хора, солистов и оркестра, гуманистическое содержание которой воплощено с потрясающей силой психологического реализма. Грандиозность и глубина замысла Баха потребовало использование мощного исполнительского состава. В «Страстях» участвуют три хора (два смешанных и один хор мальчиков), два оркестра, два органа, солисты и инструменталисты.

В первом начальном хоре намечена вся драматургическая перспектива «Страстей». Это крестное шествие на Голгофу «Придите, дочери Сиона, помогите оплакивать Жениха». В обобщенных образах раскрывается основной круг идей произведения. Это концертная старинная сонатная форма с двумя экспозициями и синтетической репризой. Первая часть начинается сразу с фуги, с оркестрового изложения своей основной двойной темы (вторая тема – это обращенный вариант первой темы). Во второй экспозиции, где участвует хор, происходит процесс «расщепления» многоголосия, диалог между двумя оркестрами, и диалог между двумя хорами – один вопрошает на кратких отрывистых интонациях, а другой отвечает распевно-декламационными фразами: далее на фоне этой массовой народной сценической картины звучит новая мелодия протестантского хорала (побочная тема) XVI века «О, Агнец божий» в высоком регистре у сопрано (в тексте хорала предрекается трагическая судьба Христа).

Если начальный раздел фуги (главная партия) передает суровую народную скорбь – это монолитный хоровой образ приближающейся массы людей, охваченных единым чувством беспокойства за судьбу героя, – то в момент вступления хорала, музыка раскрывает просветленный, лирически умиротворенный образ возвышенного созерцания, получая свое развитие в светлых проникновенных лирических ариях и хорах.

Первая часть «Страстей» – это хоровая сцена-фреска, уже разделяющая поющую массу на группы, уже несущая контрасты, но о герое здесь лишь говорится, а сам он, как живой образ человека, появляется в последующих номерах

«Страстей». Поэтому «начальный хор – это монументальная картина драмы в традициях стиля барокко, но еще пока не сама действительная драма»²¹. Партия Евангелиста (тенора) рассказчика изложена речитативом. В хорах, ариях, хоралах выражены думы и переживания народа. Часто хорал завершает большую драматическую картину. Так, например, сцена распятия и смерти Иисуса, состоящая из эпизодов: речитатива, ариозо, арии с хором, речитатива и хора, – завершается погребальным хоралом (см. по клавиру №№ 67, 68, 69, 70, 72). Как пишет П. Левандо: «Хоралы И.С. Баха – глубочайший и поистине неисчерпаемый источник хорового мастерства. Их изучение позволяет познать многие стороны хоровой фактуры и, прежде всего, основы хорового голосоведения. Плавность и осмысленность, а отсюда и удобство голосоведения, его чистота и ясность рождают совершеннейшие образцы хоровой партитуры»²². Хоралы в «Страстях» – философское осмысление происходящего, нравственная опора, молитва. Например, № 31 – «Как хочет мой Бог, будет происходить во все времена, его воля – лучшая».

Хоры в «Страстях» передают различные эмоции и состояния народных масс. Они многообразны по форме и различны по содержанию и характеру. Есть хоры эпического склада, развернутые монументальные сцены (вступительный хор первой части, где участвуют два состава смешанного хора и детский хор). Вступление рисует сцену шествия приговоренного к смерти Иисуса, которого сопровождают возбужденные толпы людей. Грандиозно звучание и последнего хора первой части. В нем Бах запечатлел взрывы гнева и состояние охваченного скорбью народа, узнавшего о свершившемся предательстве (см. по клавиру № 35). Необычен для финалов заключительный хор всего произведения, в котором происходит оплакивание Христа. М.С. Друскин назвал его «хоровой арией»²³. По жанру этот хор «*Erbarme dich*» напоминает колыбельную. Мягким колоритом и светлой проникновенной лирикой рассеивает скорбную атмосферу «Страстей». Хор выдержан в гомофонном стиле, в трехчастной форме. В основу его была положена тема хорала «О, человек, оплакивай свой великий грех!». Это тип мадригального хора, является второй опорой, поддерживающей первую часть. Два хора поют здесь вместе²⁴, но использует их Бах по-разному: то объединяет, используя единый восьмиголосный хор (№ 4), то противопоставляет в виде переключки, подчас канонической (№№ 49, 62), то дает в унисон, усиливая общую звучность (№№ 54, 59), то пользуется ими отдельно. Часто И.С. Бах свободно сочетает все четыре типа трактовки хора²⁵.

²¹ Скрёбков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей : [о стиле И.С. Баха] / С.С. Скрёбков. – М. : Музыка, 1973. – С. 198 – 213.

²² Левандо, П. Хоровая фактура / П. Левандо. – Л., 1971. – С. 25.

²³ Друскин, М.С. И.С. Бах: монография / М.С. Друскин. – М. : Сов. композитор, 1982. – С. 70.

²⁴ Там же. – С. 248.

²⁵ Там же. – С. 33.

По своему строению хоры в «Страстях» делятся на два типа: «мадригальные» (на стихотворные тексты) и «turbe» – (на евангельские тексты). Мадригальные хоры более масштабны, протяженны по времени, они подобны мощным порталам готического собора. «Turbe» – малые хоры, но более активные по развитию. Они вклиниваются в рассказ Евангелиста, выражая чувства толпы. По характеру они драматичны. В «Страстях» три мадригальных хора (№ № 1, 35, 78), остальные хоровые номера – либо «turbe», либо хоралы.

Роль и значение хора в «Страстях» огромно: отдельные хоровые реплики, монументальные хоровые «порталы», обрамляющие эту грандиозную ораторию, хоралы, завершающие каждый эпизод евангельского повествования – все это придает целому эпический размах и архитектурную стройность.

В ариях представлены лирические образы исключительной глубины, тонкости и разнообразия: просветленно-возвышенные, скорбно-патетические и драматически-взволнованные. Арии поются «корифеями» хора и передают чувства всего народа. Ария как эмоциональная вершина сцены всегда подготовлена предшествующим музыкально-драматическим развитием. Так, например, известная ария «Смилуйся надо мной» является завершением сцены отречения Петра. По экспрессии и реализму воплощения человеческих страданий эта ария принадлежит к потрясающим страницам баховской музыки.

Оркестр в «Страстях» выполняет многосторонние выразительные функции. При удивительной прозрачности оркестрового письма Бах в определенные моменты создает большую плотность фактуры и достигает внушительной силы звучания. Часто из оркестра выделяются солирующие инструменты, образуя лирические дуэты голоса с флейтой, скрипкой или другим инструментом.

Бах отлично знал искусство красноречия, риторику. Чуть ли не всю свою служебную жизнь он провел с пастором: тот с церковной кафедры держал проповедь, которую композитор в свои юные годы сопровождал органными импровизациями. Он умел с глубоким пониманием не только толковать смысл текста, но и музыкой «излагать» его с наглядностью ораторской речи.

Его речитатив эмоционально насыщен. Композитор вовсе не стремится к эпическому рассказу, он воспринимает Евангелиста как очевидца, который не может спокойно говорить о произошедшей драме, чему был свидетелем. Всюду ощущается его прямая заинтересованность в повествовании, она неумолимо возрастает при изложении наиболее острых драматических коллизий.

Обычно в речитативах на один слог приходится один звук. Но там, где прорывается душевная боль, возникает внутрислоговой распев, который, как расширенный мелизм, иногда выходит за пределы такта. Внутрислоговые распевы часты в мелодиях, которыми характеризуется речь Иисуса. В одних мелодиях подчеркивается его величие, в других – страдание.

Если партия Евангелиста в баховских пассионах сопровождается только *continuo*, то слова Иисуса всегда окружены, будто нимбом, звучанием струнных, присоединяемых к партии *continuo*, – прием, заимствованный Бахом от венецианской оперной школы (струнные возвышаются над голосом баса). Необходимо отметить и речитативы *accompanato*, манеру которых композитор также заимствовал из итальянской оперной практики. В партитурах пассионов они сейчас называются ариозо, сам же Бах их обозначил как «речитатив».

Ариозо сродни ариям, и прежде всего потому, что они написаны не на евангельский, а на свободный стихотворный текст; помимо того, их сопровождает не только партия *continuo*, но и оркестр, причем обязательно с каким-либо солирующим инструментом (принцип итальянского речитатива *obligato*). Но в то же время не порывается связь с традиционным евангельским речитативом, ибо на каждый слог приходится обычно один звук. Нет повторения слов и фраз, что имеет место в ариях, текст, поэтому доносится яснее. Мелодия, отчетливо выраженная, независимо возвышается над сопровождением, течет свободно, как в речитативе, но не создает замкнутой формы. Сопровождение лишь оттеняет мелодию, в нем повторяется чаще всего один мотив, причем его повторение нередко имеет оstinатный характер.

Высокое этическое содержание, неисчерпаемая красота и выразительность лирико-драматических образов, логика композиции, делающие монументальные формы «Страстей» пластически стройными и легкими, ставят это произведение на уровень величайших шедевров мирового музыкального искусства. Интересная судьба этого произведения. После смерти великого композитора шедевр был забыт на десятилетия. Честь возрождения «Страстей» принадлежит двадцатилетнему Феликсу Мендельсону, который открыл это произведение музыкальному миру в 1829 году, т.е. через 100 лет после создания. Успех был огромный, с тех пор «Страсти» заняли достойное место в истории музыки. В России «Страсти» впервые были исполнены в 1935 году (в Ленинграде Капеллой под руководством М.Г. Климова, в Москве – Государственным хором под руководством А.В. Свешникова). Б. Асафьев отмечал важнейшую особенность русского исполнения Баха: «оно характеризуется распевностью, чувством пластичности и теплотой интонации, в отличие от более строгой и четкой артикуляции немецких и других западных хоров»²⁶.

К баховским ораториям относится «*Магнификат*», – празднично-вечерний цикл на слова евангельской молитвы «Величит душа моя Господа». Произведение написано в двенадцати частях для хора, шести солистов, оркестра, органа. Бах воспользовался фрагментом из первой главы Евангелия от Луки на латинском языке: дева Мария, получив благую весть о предстоящем материнстве, навещает Святую Елизавету и, поведав ей о предсказанном, славит провидение.

²⁶ Асафьев, Б. О хоровом искусстве / Б. Асафьев. – Л., 1980. – С. 185.

Магнификат – монументальная композиция, развернутая в яркую картину огромного празднества, полного света, движения и радости жизни. Центральный образ – огромной разноликой толпы, ее ликующего плеска, говора, песен – воплощен в пяти монументальных хорах, составляющих основу композиции. Срединная кульминация произведения отмечена появлением героического мотива, объективный смысл которого ясно выказывает демократические идеалы художника. Бах не отходит от евангельского текста, его образы воплощены в великолепной звукописи и множестве сложившихся веками традиционных приемов. Возгласы «Магнификат» («Величит») и «Gloria» («Слава») в хорах-славословиях, обрамляющих композицию, распеты на экстатически звучащих внутрислоговых вокализах, с раскатами фигуративных волн в красочном оркестре (трубы, литавры, флейты, гобои, фагот, струнных квинтет, орган и чембало). Здесь, как и в других дифирамбических хорах композитора, в новом качестве возрождается традиция древних юбилейных. Красота материнской радости прославлена у Баха на манер, далекий от мистической экзальтации. Она близка трактовке этого сюжета (встреча Марии и Елизаветы) у великих живописцев эпохи Возрождения – в духе народной поэзии со свойственными ей мотивами реалистически-бытового плана. Музыка, рисующая народный праздник, полна изящества, света, радости земного бытия.

Помимо Магнификата, И.С. Бах обращался к другим жанрам культовой музыки на латинские богослужебные тексты. Одним из величайших созданий в жанре торжественной мессы является месса h-moll И.С. Баха (1733). «Высокая месса» – последнее большое музыкально-философское произведение И.С. Баха. Это сочинение поражает величиим замысла и многосторонностью образного воплощения. В посвящении курфюрсту саксонскому и королю польскому Фридриху – Августу, 27 июля 1733 года, И.С. Бах писал: «... В глубоком почтении приношу вашему высочеству две части («Kyrie» и «Gloria») си-минорной Мессы». Позднее И.С. Бах завершил ее, написав остальные части «Высокой мессы» (всего 24 номера – 15 хоров, 3 дуэта и 6 арий). «Kyrie» и «Gloria» занимают примерно половину музыки всей «Высокой мессы» – а всего она длится около трех часов. Произведение не только по содержанию, но и по своим масштабам выходит за рамки богослужения из-за сложности и значительности содержания, технических трудностей. Си-минорная месса – сочинение концертного плана и требует профессионального исполнительского мастерства. Бах не следует за текстом молитв, он выходит за рамки канонического текста. Композитору не пришлось даже услышать мессу целиком во всей полноте звучания. В ней отразились размышления композитора о судьбах человечества. *Ее идея – победа жизни над смертью.*

В процессе создания мессы Бах обращался к своим ранее написанным кантатам, извлекая из них подходящую музыку, перерабатывал ее. Он широко поль-

зовался методом пародии. Таких пародий в мессе одиннадцать, но в большинстве случаев они сильно отличаются от своих прототипов. Месса явилась в подлинном смысле «высоким» – философским откровением композитора, его творческой исповедью.

Композитор сохранил канонизированную основу конструкции мессы («Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei»), несколько видоизменив только расположение номеров – не в пяти, как обычно, а в четырех частях. «Высокую мессу» И.С. Баха можно назвать с полным основанием *энциклопедией контрапунктического мастерства*.

Музыкой раскрывается внутреннее богатство поэтических образов, беспредельность оттенков человеческих чувств: трагической патетики и мрачной сосредоточенности первого и второго хоров «Kyrie eleison», мягкой грусти «Qui tollis», скорбных стенаний в «Crucifixus», светлой печали «Agnus Dei», порывы радости, стремление к жизни в победных и торжественных, исполненных восторга и воодушевления хорах «Gloria», «Et resurrexit», «Sanctus» или пасторальной арии «Et spiritum sanctum». Основной драматургический принцип мессы – контраст образов и не только между частями, но и внутри них. «Сама композиция мессы в целом исходит из задачи показа рельефных образов величия на фоне камерного звучания простых, человеческих тем лирического плана, что характерно для стиля Барокко»²⁷.

Линия сквозного развития сферы скорби и страдания берет начало в I части – «Kyrie». Она опирается на традиционную для этого раздела мессы трехчастность: два скорбных хора на один и тот же текст «Kyrie eleison» окружают светлый дуэт «Christe eleison». Оба хора выдержаны в полифоническом складе (первый – 5-голосная fuga, второй – 4-голосная). Первый хор близок духу пассионов, рождает представление о шествии подавленных горем людей. Тема fugи отличается сумрачной минорной окраской, обилием хроматизмов, напряженной интерваликой (тритоны, ум.7), подчеркиванием «интонации вдоха», ладотональной неустойчивостью (отклонение в e-moll), преобладанием ровного ритмического движения в медленном темпе. Напевные интонации сочетаются в ней с декламационными оборотами. Второй хор «Kyrie» представляет совершенно иное прочтение того же текста – в его музыке не страстная мольба, а аскетическая строгость. Хор выдержан в духе строгой полифонии XVI века. Музыкальные образы являются как бы зафиксированными «скульптурными» образами или «портретами» человека²⁸.

Экспозицией второй сферы – радости и ликования – является хор № 4 «Gloria». Музыка хора подобна хвалебному гимну. Его тема начинается сначала

²⁷ Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей : [о стиле И.С. Баха] / С.С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – С. 199.

²⁸ Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей : [о стиле И.С. Баха] / С.С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – С. 203 – 204.

в оркестре, в котором выделяется праздничная звучность труб. Затем к оркестру присоединяется хор со словами «Слава в вышних Богу».

В мелодии хора сочетаются фанфарные интонации с виртуозными вокализациями, где один слог текста распевается на много звуков (такой тип мелодики идет от «юбилейных»). Легкое и четкое движение на 3/8 напоминает музыку танцевальных сюит Баха. Этот хор перекликается своим общим торжественно-триумфальным настроением с другими D-dur-ми хорами и во II, и в IV (Sanctus) частях мессы.

Хотя II часть мессы в целом выдержана в праздничных тонах, в ней продолжается развитие линии скорби, идущей от хоров «Kyrie», в частности, в центральном номере – хоре № 8, «Qui tollis» («Ты, принявший грехи мира»). Здесь возвращается тональность h-moll, музыка опять сближается по духу с пассионами. Однако ее характер скорее трогательный, элегический, чем горестный, звучание камерное. Главная индивидуальная особенность – мелодия солирующей флейты, создающая второй план хоровым голосам.

«Credo» – срединный раздел, где музыка потрясает своей глубиной и эмоциональностью накала. Хоры №№ 15 – 17 – трагедийная кульминация всей мессы (Жизнь через смерть) – образуют единую смысловую группу. «...и был воспринят Духом Святым, рожден девственницей Марией и вочеловечился» (№ 15) – движение Христа с Небес на землю. «И распят был ради нас Понтием Пилатом, страдал и погребен был» (№ 16) – продолжающееся движение вниз. «И воскрес в третий день по Писаниям...» (№ 17) – ликующее воскресение, взлет в высоты неба.

№ 15 – «Et incarnates» – пятиголосный хор, написанный в h-moll. Этот хор представляет собой переработку, пародию альтовой арии кантаты № 170 и, хотя имеет самостоятельное значение, воспринимается будто расширенный предыкт к «Crucifixus». Характеру музыки соответствует содержание, И.С. Бах проповедует, объясняет музыкой текст Писания. Для него важнее раскрытие внутреннего смысла действия, нежели бытописание. Оstinатный мотив скрипок усложнен хроматикой вдоха. Небесный Дух печально витает над землей, плавно опускается вниз к самой поверхности в поисках существа, в котором мог бы воплотиться. Музыка передает парящее движение подъема – падения. Нисходящие мелодические линии в скрипках и голосах хора «рисуют» приближение Бога к земле. Вокальные голоса ниспадают по тонам трезвучия, но со вступлением каждого голоса тесситура повышается. Возникает ассоциация с кружением ниспадающего листа – как только он, казалось, достигает земли, голоса пытаются подняться.

В № 16 «Crucifixus» использован четырехголосный хор без сопрано первого. Избранная для этого номера тональность – e-moll. Музыка передает ощущение скорби, тесноты. «Crucifixus» построен на остинатном басу, возникающем из

хроматического мотива скорби. Форма произведения – двенадцать вокальных вариаций на *basso ostinato*. Тема звучит тринадцать раз. Возможно, композитор имел в виду Христа и двенадцать Апостолов.

Хор трактован необычно: нет сплошного голосоведения, комплексного звучания, голоса возникают будто разрозненно – так бредут в потемках люди, наталкиваясь друг на друга. Однако «несвязность» кажущаяся. Начальная интонация хроматически задержанного вздоха то проходит имитационно в других голосах, а то расширяется, рождая новые распевные фразы. В целом возникает редкая по силе выразительности музыкальная картина распятия. В вокальных партиях содержится графический рисунок креста.

Равномерное использование септаккордов, гармоническая секвенционность, использование звуков натурального минора, шестой повышенной ступени, каденция полная. Избранная для «*Crucifixus*» тональность *e-moll* разрешается в *G-dur*. Создается поразительный эффект: модуляция в параллельный мажор при хроматическом понижении всех голосов, вокальных и *basso ostinato*, при внезапном выключении флейт и скрипок, рождает ощущение оцепенения смерти...

Сопоставление этого хора со следующим, № 17 «*Et resurrexit*», образует самый яркий контраст в пределах всей мессы. Суть контраста – переход от смерти к воскресению. Этот хор – вершина в развитии образов ликования и торжества, и весь комплекс выразительных средств направлен на воплощение чувства всепоглощающей радости. В первых же тактах одновременно с хором вступает весь оркестр с трубами. Несомненны черты праздничной концертности (сопоставления разных регистров, виртуозный блеск). Используется характер движения и ритм полонеза. Мелодия, начинаясь с энергичной восходящей квинты, неудержимо стремится вверх, при этом ее строение симметрично.

По мнению С.С. Скребкова, «в этом центральном разделе «*Credo*» Бах открывает музыкальному искусству ту процессуальность в развитии музыкальных образов, которая станет основой симфонической драматургии в музыке классического и современного искусства»²⁹.

В пятой, самой лаконичной части мессы (всего 2 номера), все сильные образные контрасты отступают: она не содержит ничего празднично-триумфального или остро трагедийного. Остается память о пережитой трагедии в арии альты № 23 «*Agnus Dei*» («Агнец Божий») и сила духа, спокойная уверенность в заключительном хоре. Музыка хора является повторением № 6 «*Gratias*» («Благодарим»), но с другими словами – «*Dona nobis pacem*» («Даруй нам мир»). Выражение скорби в арии имеет оттенок кротости и мягкости, основное ее содержание – умиротворенная печаль.

²⁹ Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей : [о стиле И.С. Баха] / С.С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – С. 206.

«Высокая» месса си-минор и «Страсти по Матфею» хотя и строятся в своей основе на принципах стиля барокко, но в них И.С. Бах – величайший гений эпохи Высокого барокко, подошел вплотную к симфоническому принципу мышления, предвосхитил зрелый классический стиль.

Краткие выводы

Наследие И.С. Баха – это своего рода творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции, принципы мышления, сформировавшие музыкальный почерк композитора и предвосхитившие зрелый классический стиль. Философское осмысление жизни как единства страдания и радости, горестных и светлых чувств, отчаяния и надежды, безысходного трагизма и неисчерпаемой веры – таково содержание, сущность его наследия.

Произведения для изучения

И.С. Бах. Оратории «Страсти по Матфею» (№№ 1, 47, 72,78), «Магнификат» (№№ 1, 10, 11, 12), месса «h-moll» (№№ 1, 4, 15, 16, 17, 20, 23).

Задания для самостоятельной работы студентов

Репродуктивный уровень:

1. Охарактеризуйте жизненный и творческий путь И.С. Баха.
2. Перечислите наиболее значимые хоровые произведения И.С. Баха – величайшего представителя эпохи Просвещения.
3. Назовите некоторые стилистические особенности музыкального почерка композитора.

Продуктивный уровень:

1. Проследите историю возникновения и развития музыкальных жанров мессы и пассиона.
2. Раскройте главную идею и замысел мессы «h-moll» И.С. Баха; сделайте музыкально-теоретический анализ хоровых номеров (№ 1 «Kyrie», № 4 «Gloria», № 15 «Et incarnates», № 16 «Crucifixus», № 17 «Et resurrexit», № 20 «Sanctus», № 23 «Agnus Dei»).
3. Охарактеризуйте образно-тематическую сферу и стилистические особенности музыкального почерка И.С. Баха на примере ораторий «Страсти по Матфею», «Магнификат».

Творческий уровень:

1. Выделите наиболее важные достижения И.С. Баха в жанре духовной и светской кантат, определите их роль для дальнейшего развития кантатно-ораториального творчества западноевропейских композиторов последующих эпох.
2. На примере мессы «h-moll», ораторий «Страсти по Матфею», «Магнификат» раскройте сущность традиционного и новаторского в художественном стиле, тенденциях, принципах мышления музыкального почерка И.С. Баха.
3. Определить место и роль творений И.С. Баха в наследии мирового музыкального искусства.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано музыкальные примеры произведений И.С. Баха, включенные в викторину.

Тема 4. Зарождение и развитие жанра «Оратория». Героико-патриотическая тема в ораториях Г.Ф. Генделя. Ораториальный жанр в творчестве Й. Гайдна

Основные вопросы

1. Понятие «оратория», возникновение жанра. Предшественники оратории.
2. Типы и разновидности ораторий. Итальянская оратория XVII века
3. Возникновение немецкой оратории. Немецкая оратория XVIII века.
4. Особенности драматургии и композиции ораторий Г.Ф. Генделя «Самсон», «Мессия».
5. Оратории «Сотворение мира» и «Времена года» в творчестве Й. Гайдна.

Цель

Изучить ораториальное творчество Г.Ф. Генделя (на примерах массовых сцен ораторий «Самсон», «Мессия»), Й. Гайдна («Сотворение мира», «Времена года») – создателей классического типа оратории в мировой музыке, соединивших традиции немецкой, итальянской и английской музыкальных культур.

Ключевые понятия

Оратория, музыкальная драма, массовые сцены

Оратория (ит. oratorio, от позднелат. oratorium – молельня, от лат. oro – говорю, молю) – крупное многочастное вокально-симфоническое произведение для хора, певцов-солистов и оркестра, написанное на драматический сюжет и предназначенное для концертного исполнения.

Слово «оратория» имело в давние времена два значения. Первоначально, оно обозначало название молитвенного зала при монастырях и лишь впоследствии стало названием нового музыкально-драматического жанра. В 1645 году название «ораториум» впервые встречается в литературе о музыке как обозначение формы. Сами композиторы называют этого рода сочинения ораториями уже в позднейшую эпоху, эпоху А. Скарлатти и Г. Генделя. Раньше господствовали иные названия, например, представление, драма с музыкой, духовная кантата и др.

Одним из первых предшественников жанра оратории принято считать средневековые литургические представления, целью которых было разъяснить прихожанам малопонятный латинский текст богослужения. Литургические представления сопровождались пением и подчинялись церковному ритуалу, установленному в конце VI века папой Григорием Великим. К концу XV века в связи с общим указом католической церкви литургические драмы начинают вырождаться.

В эпоху Реформации католическая церковь перестраивалась, искала новые способы воздействия на массы. В 1551 году католический деятель Филиппе Нери основал при римском монастыре «Молитвенное собрание» («Congregazione dell'oratorio»). Целью этой «Конгрегации ораториума» являлось распростра-

ние католического вероучения вне храма. «Молитвенные собрания» пропагандировали духовные истины и священную историю при помощи молитвы, проповеди, духовного пения и драматического изображения. «Собрание» развертывалось в двух отделениях, которые разделялись проповедью. Повествование вел рассказчик в виде псалмодии, а хор – все присутствующие – исполнял духовные песнопения, именуемые лаудами. Лауды в воскресных собраниях Ф. Нери выполняли функцию художественного толкования проповеди, основной чертой которой было повествование библейских сюжетов.

«Молитвенные собрания» Ф. Нери – следующий за литургическими представлениями этап в развитии оратории. Учреждение это имело большой успех. Выражение «ходить в ораторию» стало употребляться наравне с выражением «ходить в церковь». Поэтому не удивительно, что название места, где проходили эти представления, скоро перешло на сами представления. Оратория стала противопоставляться мессе, постепенно связываясь в представлении публики с возникшей вскоре после этого крупной художественно-музыкальной формой, и со временем стала обозначать саму эту форму.

Настоящая оратория зарождалась лишь в начале XVII столетия одновременно с оперой, в знаменитую эпоху Возрождения, в самом центре этого движения, во Флоренции, при дворе Медичи. В 1600 году появляется первая оратория под названием «Представление о душе и теле» Э. Кавальери. Это была попытка совместить духовное содержание с зарождавшимся светским жанром оперы. Тема «О мирской суете и вечном блаженстве» излагалась в монологах, диалогах и хорах. Музыка представляла собой соединение хоровых мадригалов и речитатива. Полифоническое многоголосие уступило место мелодии, опирающейся на цифрованный бас. Функция оркестра сводилась к простому дублированию голосов. Позднее оркестр стал исполнять различные вступительные, заключительные и промежуточные ригурнели обычно танцевального характера: гальярды, куранты, пассакальи и симфонии – инструментальные пьесы мадригального типа.

Типы и разновидности ораторий. Итальянская оратория XVII века

В Италии в XVII столетии развивается два типа ораторий: *вульгарная и латинская*. Вульгарная, или простонародная, оратория строится на основе свободно выбранного итальянского поэтического текста; латинская – на основе библейского прозаического латинского текста. Оба вида оратории развивались сходно, хотя имели различное происхождение.

Вульгарная оратория, возникшая в конгрегации Ф. Нери, была более демократична и общедоступна. В ней намечены все основные элементы оратории. Диалогизированные лауды, в которых было столько голосов, сколько персонажей в представлении, и каждый из них вел свою партию в сопровождении органа, стали прообразом различных сольных номеров оратории. Выделение

из диалога собственно партии рассказчика, ведущего повествование, и поручение ее хору, а позже появление речитативного начала в ней стало прообразом партии евангелиста или чтеца. Развитие сюжетов в диалогизированных лаудах, их драматизация способствуют обретению к середине XVII века для всего представления или «истории» (как они уже стали называться) единства музыкально-драматического замысла, что является основой композиции оратории. Сюжет освобождается от необходимости сценического воплощения, и духовная драма получает черты концертного жанра. Не случайно именно в это время, в 1645 году, слово «оратория» впервые появляется как обозначение формы концертной драмы. Таковы представления Дж. Каччини, Дж. Анерио и особенно А. Страделлы. Его оратории «Св. Иоанн Креститель» и «Сусанна» некоторыми своими чертами предвосхищают оратории Г. Генделя.

Латинская оратория возникла в среде профессиональных музыкантов. Предшественником ее был литургический мотет, а истоки находятся в средневековой литургической драме. Возникнув как духовный жанр, оратория вобрала в себя все традиции литургической драмы, соединив их с развитым многоголосием мотетов и мадригалов, а также с новым монодическим (одноголосным) стилем.

Латинская оратория достигла своего расцвета в творчестве Дж. Кариссими (1605 – 1674), ставшим первым ораториальным композитором. Занимая пост церковного капельмейстера в Риме, Кариссими создал 16 ораторий на библейские сюжеты. Из них наиболее известны: «Иевфай», «Суд Соломона», «Валтасар». Оратории Кариссими невелики по размерам, но значительно больше, чем предшествовавшие им духовные диалоги. Библейский текст дополняется свободно сочиненными прозаическими и стихотворными эпизодами. Сценичное действие ведет «историк», роль которого выполняют различные солисты порознь или вместе, в форме канонического дуэта. Реже рассказ передается хору. В хорах – центр драматургии ораторий Кариссими. Хор принимает активное участие в действии и заканчивает ораторию апофеозом. Своим гомофонным стилем, антифонными переключками, мощным тутти они предвосхищают хоровое письмо Г. Генделя.

Над дальнейшим развитием оратории работали ученики Дж. Кариссими: М. Шарпантье (1645 – 1704) во Франции и А. Скарлатти (1659 – 1725) в Италии. Автор многочисленных опер, ораторий и кантат, Скарлатти во многом усовершенствовал эти формы как в вокальном, так и в инструментальном направлениях. В его творчестве утвердился особая форма арии *da capo*, где вторая часть контрастна, а третья вариационно повторяет первую. «Сухой» речитатив Скарлатти заменил речитативом с оркестровым сопровождением и драматизировал оркестровую партию. Он ввел также увертюру из трех час-

тей (крайние в быстром, а средняя в медленном темпе), которая называлась симфонией.

Но несмотря на все усовершенствования, латинская оратория XVII века, будучи типичным жанром декоративно-пышного стиля барокко в Италии, к началу XVIII века пришла в упадок и почти полностью была вытеснена оперой. Однако не в Италии суждено было оратории достичь высшей степени расцвета, а в Германии, композиторы которой создали в этом жанре творения небывалого величия и глубочайшего содержания.

Возникновение немецкой оратории. Немецкая оратория XVIII века.

Ораториальная музыка в Германии развивается из пассионов, так называемых «страстей господних», предназначенных для исполнения в храме. После реформы М. Лютера (1523) все духовные драмы итальянского типа были изгнаны из протестантской церкви, кроме страстей. Они оказывали на народ особенно сильное религиозно-нравственное воздействие. Благодаря этому композиция «страстей» стала быстро развиваться.

Первым композитором в Германии, который явился праотцом всей немецкой музыки, в том числе жанров оратории, кантаты и оперы, считают Г. Шютца (1585 – 1672). Его «духовные истории», пассионы по четырем книгам Евангелия, оратории «Семь слов Христа на кресте», «История воскресения» и «Рождественская история» – огромный шаг в становлении и развитии крупных вокально-инструментальных жанров в XVII веке. Кроме Шютца, можно назвать оперных композиторов начала XVIII века Р. Кайзера, И. Маттезона, Г. Телемана, писавших пассионы на свободные поэтические немецкие тексты и внесших определенный вклад в их развитие.

Непревзойденных высот достигают пассионы в творчестве И.С. Баха. Точное число написанных Бахом пассионов неизвестно, сохранились лишь «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею». Отрывки из «Страстей по Марку» вошли в другие произведения композитора, а подлинность приписываемых Баху «Страстей по Луке» оспаривается баховедами весьма обоснованно. Особенность баховских пассионов – это сочетание внешней формы итальянской оратории, делящейся на речитативы, арии и хоры с немецкими народными традициями страстных инсценировок и общеприходского хорального пения.

Сюжеты и композиционные элементы ораторий Г.Ф. Генделя

Г.Ф. Гендель (1685 – 1759) – немецкий композитор, дирижер и органист. Саксонец по происхождению. Получил музыкальное образование в родном Галле, где с семнадцати лет работал церковным органистом. Позже служил скрипачом в Гамбургском оперном театре, затем капельмейстером в Ганновере; некоторое время жил в Италии. В 1710 году Гендель посетил Лондон, вскоре с 1712 года поселился там и прожил почти полвека. Более двадцати лет

руководил оперными театрами, одновременно создавая оперы (более 40), оратории (32), концерты для органа (свыше 20), «Concerti grossi» для оркестра и струнных инструментов, а также произведения камерной и инструментальной музыки, вокальной, множество пьес – клавесинных, органных, оркестровых.

Г.Ф. Гендель – создатель классического типа оратории в мировой музыке. Именно в его музыке оратория достигла наивысшего расцвета. Он соединил в своем творчестве традиции немецкой, итальянской и английской музыкальных культур.

Национальные истоки, полифония немецких мастеров XVII века глубоко проникли в музыку композитора. В 1706 – 1710 годах он жил в Италии, изучал итальянский фольклор, вокальное и оперное искусство. Стремление к искусству глубокого содержания, к отражению настоящих человеческих чувств, страстей руководило Генделем, когда он отошел от итальянской оперы, переживавшей в этот период глубокий кризис, и обратился к оратории.

Генделем написано 32 оратории. Наиболее значительные из них: «Саул» (1739), «Израиль в Египте» (1739), «Мессия» (1741), «Самсон» (1743), «Иуда Маккавей» (1747), «Иевфай» (1752). По названиям видно, что преобладающая тема его ораторий – легендарная история еврейского народа и его героев, изложенная в Библии. Помимо библейских, Гендель использовал также евангелистские сюжеты, мифологические (оратория «Геракл», 1745) и чисто светские («Веселость, задумчивость и умеренность» по поэме Дж. Мильтона, 1740).

Оратории Генделя монументальные героико-эпические произведения, впечатляющие драматические фрески, не связанные с церковным культом и сближающиеся с оперой. Первые генделевские оратории делились на акты и исполнялись на сцене. В последний период (30 – 50-е годы) он полностью отходит от оперы и создает собственный ораториально-концертный стиль. Отступление от церковных традиций выражается в том, что хорал в ораториях Генделя отсутствует, евангелист или историк тоже есть не всегда, оркестр же самостоятелен и многофункционален.

Главное действующее лицо ораторий Генделя – народ, что обусловило огромную роль хоров. Р. Роллан определяет ораторию Генделя как хоровую трагедию. Грандиозность, величие и мощь генделевских характеров, словесий, хоровых картин не имеют себе равных в музыкальном искусстве. Хоровая полифония Генделя не носит отвлеченного характера. Она неизменно выразительна, действенна, изобразительно-картинна, образно конкретна. Сами темы генделевских фуг и фугато вокально гибки, легко идут за текстом, хорошо схватываются слухом в большой хоровой форме. Он мастерски соединяет в хорах полифонические формы: фугу, фугато, имитационные по-

строения с гомофонно-гармоническими, аккордовыми разделами, разнообразно сопоставляя их.

Роль основной формы сольного пения – арии – в ораториях Генделя, в зависимости от содержания, весьма различна. Она способна выразить лирическое чувство как бы от автора, есть и большие виртуозные арии *da capo*, чаще всего бравурно-героического характера, и небольшие, простые, песенные, то легкие и прозрачные, то глубокие в своей целомудренности и строгости. Наиболее пленительны в генделевских ораториях лирические *lamento*, проникнутые чувством скорби или задумчивой грусти, то более патетические, то сдержанные, лишенные виртуозности.

Ансамбли в ораториях Генделя не получают особого развития и чаще всего не отличаются индивидуализацией партий. Более скромное место занимают речитативы. Исходя из общего описательного типа ораторий с неторопливым развертыванием сюжета, речитативы несут в себе эпическое начало. Когда же они драматизируются, их гармонизация усложняется и обогащается.

Важнее, чем в опере, становится партия оркестра. Драма и ее развертывание в оратории познаются только музыкальными средствами. По выражению Романа Роллана, «в оратории музыка служит сама себе декорацией»³⁰. Оркестр живописует звуками происходящее действие, функции его многообразны. Он трактуется то крупным планом, то с тонкой детализацией, то в едином ансамбле с хором, то в контрастной полифонии к нему. Самостоятельные оркестровые номера, помимо больших увертюр, встречаются не слишком часто, но имеют обычно характерное значение: Пасторальная симфония в «Мессии», Траурный марш в «Сауле» и «Самсоне», марш в «Иуде Маккавее», короткие «ночные» симфонии в «Теодоре» и др.

Оратория Генделя представляет собой музыкальную драму, состоящую чаще всего из трех частей. Действие их развивается благодаря чередованию арий, характеризующих психологическое состояние действующих лиц и хоров – ярких живописно-образных картин, показывающих народные массы. Владея виртуозной техникой хорового письма, Гендель добивается разнообразнейших звуковых эффектов. Свободно и гибко он применяет хоры в разных контрастных положениях: при выражении скорби и радости, героического подъема, гнева и возмущения, светлой пасторали. Хоры звучат то компактно и сочно в аккордово-гармоническом складе на *фортиссимо*, то, используя возможности полифонии, служат средством, усиливающим движение, действенность. По мнению П.И. Чайковского, «Гендель был неподражаемый мастер умения распоряжаться голосами. Не выходя за пределы естественного звуча-

³⁰ Роллан, Р. 1. Гендель. 2. Музыкальное путешествие в страну прошлого / Р. Роллан // Собрание сочинений. – М. : Музгиз, 1935. – Т. 17. – С. 196.

ния голосовых регистров, он извлекал из хора такие превосходные эффекты масс, каких никогда не достигали другие композиторы³¹».

В отличие от Баха, Гендель не стремился к философской самоуглубленности, к передаче тонких оттенков мысли или лирического чувства. Как пишет Т.Н. Ливанова, музыка Генделя передает «большие, простые и сильные чувства: стремление победить и радость победы, прославление героя и светлую скорбь о его славной смерти, блаженство мира и покоя после тяжелых битв, благостную поэзию природы»³².

Героическая тематика, монументальность форм сочетается у Генделя с величайшей ясностью музыкального языка, со строжайшей экономией средств. Бетховен, изучая генделевские оратории, с восторгом говорил: «Вот у кого нужно учиться скромными средствами добиваться потрясающих эффектов»³³.

Оратория «Самсон» написана в 1742 году – в период наивысшего расцвета творчества Генделя. В основу его сюжета положена вторая часть известной библейской легенды: Самсон, к которому возвращается прежняя сила, разрушает храм филистимлян и погибает вместе с врагами под руинами. Народ оплакивает своего погибшего вождя, поет гимн свободе. «Самсон» – произведение большого социально-этического плана. В нем нашла яркое воплощение идея долга и самопожертвования ради блага народа. В оратории акцентируется драматическое начало, противостоят две силы: побежденные израильтяне и торжествующие филистимляне, а также Самсон, его отец и юный друг Миха, с одной стороны, и Далила, силач Харафа и жрец Дагон, с другой. Индивидуальными музыкальными характеристиками наделены только Самсон и Далила.

Оратория состоит из трех актов, включающих 89 номеров. Самые крупные из них – семнадцать хоров, в которых выражены страдания израильтян и торжество филистимлян. Конфликт, который содержится в сюжете оратории «Самсон», дает основание использовать принципы оперной драматургии. Кроме этого, он помогает строить развитие на противопоставлении контрастных положений и состояний, компоновать музыкальный материал в своеобразные музыкально-драматические сцены.

Первая часть оратории – ее экспозиция – праздник филистимлян, на который приводят пленного слепого Самсона. Филистимляне охарактеризованы блестящим маршеобразным хором с солирующими трубами, а также танцевальными оборотами, выражающими праздничное ликование, упоение победой (№ 3. «Звучи, труба, играй тимпан»), № 72 «Врага сразил наш Бог Дагон, герой Самсон им побеждён». Тем контрастнее и горестнее звучат на этом

³¹ Чайковский, П.И. Музыкально-критические статьи / П.И. Чайковский. – М., 1953. – С. 85.

³² Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. – М. ; Л., 1940. – С. 368.

³³ Кеериг, О.П. Хоровая литература : уч. пособие в двух частях / О.П. Кеериг. – Ч. 2. Зарубежная хоровая литература. – СПб, 2007. – С. 48.

фоне голоса изральтян, выражающие ему сочувствие. Они молят Иегову вернуть Самсону зрение и силу. Хоры израильтян глубже передают чувства страдающего в неволе народа, его скорбь, гнев, надежды. Их отличает строгость, сдержанность, мужественность, суровое величие, например, хор в 1-й части № 14 «Пусть будет свет». К числу самых проникновенных страниц генделевской музыки относится хор израильтян «Пусть громкий плач», где лирические чувства поднимаются до степени гражданской скорби. Во второй части с новой остротой противопоставлены две враждующие силы, но уже в большей мере через характеристику их героев: Самсона и Далилы, Самсона и Харафа, израильтян и филистимлян. Третья часть содержит кульминацию и развязку: Самсон гибнет, освобождая свой народ. Финал оратории – торжественный и величавый хоровой марш, в котором народ оплакивает своего избавителя-героя – трагедия одного человека оборачивается радостью и победой всего народа.

Особый колорит присущ оратории «Мессия». В христианстве Мессия («Помазанник») – ниспосланный Богом на землю Спаситель. Либретто составлено Чарльзом Дженненсом из фрагментов Библии короля Якова. В этой оратории нет драматических театральных контрастов и последовательно развивающегося сюжета. В «Мессии» передаются чувства и состояния народа истомившегося, но полного надежд и страстной жажды мира, покоя и радости. Полифоническая сложность хоровой фактуры сочетается с удивительной прозрачностью звучания. Многочисленные арии дополняют выраженные в хорах мысли и настроения. Торжественными хорами-гимнами завершается большинство ораторий Генделя. Как бы ни были тяжки страдания народа, он неизменно выходит победителем. Оратории насыщены патриотическим пафосом, написаны мощным героическим стилем.

Таким образом, новаторство Генделя особенно ярко проявилось в хоре. «Сделав хор основным носителем художественной идеи, он придал ему неведомое ранее звучание. Гендель обобщил в своих ораториях традиции хоровой культуры целой эпохи. Светская музыка до Генделя не знала такого огромного по масштабу и выразительности, по мощи воздействия хора. В его хорах слышатся торжественные драматические оды Перселла, сосредоточенность пассионов Шютца, итальянская оперная музыка, изящество ансамблей французской оперы. В интонационном складе хоровых сцен часто слышатся обороты современного английского фольклора. И над всем этим жанровым разнообразием царит глубокое понимание неповторимых выразительных особенностей многоголосного хора. Богатство тембровых красок подчинено динамике полифонического развития»³⁴.

³⁴ Конен, В.В. О главном у Генделя // Этюды о зарубежной музыке / В.В. Конен. – М., 1968. – С. 89 – 90.

Кантатно-ораториальное творчество Й. Гайдна

Франц Йозеф Гайдн – австрийский композитор, один из основоположников венской классической школы. Наряду с К.В. Глюком и В.А. Моцартом определил характерные черты этой школы: оптимистическое утверждение жизни, отражение действительности в развитии, диалектическое соотношение образной многогранности и целостности содержания. Все это содействовало расцвету симфонии, мессы, оратории, сонаты, квартета. В творчестве Гайдна эти жанры занимают центральное место. Им написано 104 симфонии, 52 сонаты для фортепиано, мадригал для хора и оркестра (на английский текст) «Буря», большое количество концертов и камерных ансамблей для различных составов. Выдающийся вклад внес Гайдн своими вокально-симфоническими произведениями, в том числе ораториями «Возвращение Товия» на сюжет из Ветхого завета, «Семь слов Спасителя нашего на кресте», «Сотворение мира» и «Времена года». В них Гайдн продолжил линию лирико-эпической оратории, намеченную еще Г.Ф. Генделем.

Сюжет оратории «Сотворение мира» основан на Ветхом завете (либретто написал Готфрид Ван Свитен по поэме Джона Мильтона «Потерянный рай»). Две первые части оратории повествуют о возникновении мира по воле Бога, третья – о райской жизни Адама и Евы до грехопадения. Воплощение этого сюжета Гайдном обнаружило замечательные черты его творческой индивидуальности. В оратории «Сотворении мира», как и в других произведениях Гайдна на духовные темы, отсутствуют показная религиозность или мистика. Художественный смысл этой оратории – в прославлении всего живущего, в восторженно-патетическом гимне жизни. Что же касается последней части оратории, то в ней выражены этические идеалы чистой, дружеской и мирной семьи. 34 номера разделены на три части, где воплощен не сверхъестественный и таинственный акт творения, а изумление перед величием и многообразием мироздания, благодарность Творцу и радостное прославление жизни – солнца и вод, птиц и зверей, первой человеческой семьи, живущей в мире и любви. Музыкальные образы носят светский, народный характер, музыка полна света, оптимизма и юмора, столь типичного для симфонического и инструментального творчества Гайдна. Сам Гайдн иронически писал о своей духовной музыке: «Когда я думаю о Боге, мое сердце так полно радости, что ноты бегут у меня словно с ветерана. И так как Бог дал мне веселое сердце, то пусть уж Он простит мне, что я служу ему так же весело»³⁵. Три ангела – Габриэль, Уриэль и Рафаэль, ведущие повествование, наделены развернутыми характеристиками в ариях и ансамблях. Но особая роль отведена хору – главному действующему лицу в оратории. Торжественное воспевание Создателя

³⁵ Кремлев, Ю. Йозеф Гайдн / Ю. Кремлев. – М., 1972. – С. 43.

звучит в гимнических, полнозвучных монументальных хоровых фресках, впечатляющих мощью и величием, в которых слышно воздействие ораториального стиля Генделя. Хоры чаще всего смешанного склада, иногда только гармонического, или полифонические. Все хоры четырехголосны по своему составу, очень удобны в вокально-хоровом изложении. Композитор очень рационально использует хоровое письмо, почти не прибегая к *divisi*. В оратории использован достаточно большой для того времени оркестр с тремя флейтами, контрафаготом и тремя тромбонами.

Оратория «Сотворение мира» пользовалась популярностью в России. Его очень высоко ценили крупнейшие русские музыканты. «Какой восхитительной красотой проникнута каждая фраза оратории, – писал А. Серов, – Красота везде: в мелодической мысли, в гармонии, в употреблении голосов и оркестра»³⁶.

В отличие от Генделя, Гайдн отказался от героической библейской тематики. Герой его произведений – крестьянин, идиллически воспринимающий мир и окружающую природу. Отсюда демократичность его музыки, проникновение в народное искусство, в быт крестьян, их юмор, оптимизм. Народно-песенные интонации, ритмы австрийских и венгерских танцев и маршей пронизывают музыку Гайдна.

Текст оратории «Времена года» был написан бароном ван Свитеном на основе перевода с английского и обработки материалов тетралогии поэм Джеймса Томсона «The Season». Согласно воспоминаниям современников, Гайдн жаловался на то, что текст «Времен года» недостаточно поэтичен и вынуждает его иллюстрировать музыкой то, что подобной иллюстрации не поддается. Однако и эти трудности были, по существу, успешно преодолены композитором.

Оратория «Времена года» – произведение обобщенно-философского содержания. Гайдн раскрыл в ней свое представление о самых значительных проблемах бытия, о человеке и окружающем его мире, о главных ценностях жизни. В таком подходе к жанру оратории композитор следует сложившейся традиции, прежде всего традиции Генделя. Однако само содержание гайдновского произведения было ново, впервые в истории жанра он обращался к народным образам, рисовал картины деревенской природы, крестьянского быта. Важнейшая образная сфера произведения – мир природы. Картины природы, совершающей свой годовой цикл, получают у него не только красочно-живописное, но и философское толкование. Четыре части оратории: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима» олицетворяют не только времена года, но и этапы жизни человека: юность, молодость, зрелость и старость.

³⁶ Серов, А.Н. Письма о музыке // Избранные статьи. – М., 1957. – Т. 2. – С. 83.

Музыкальный язык ораторий близок языку зрелых симфоний Гайдна. Композитор и здесь опирается на народно-жанровый тематизм. Вместе с тем тяготение к описательности и картинности мышления проявились в использовании приемов звукоизобразительности, в красочности оркестровой палитры. Картинность, программная описательность становится в произведении господствующим принципом музыкального письма. Это относится к многочисленным хорам. В первой части слышны и шелест распускающейся листвы, и журчание весеннего ручья («Приди, милая весна») и активное пробуждение природы (фуга «В каждой почке и цветке»). Гром, молния и шквал дождя изображен в хоре «Гроза» (2-я часть). В хоре охотников из 3-й части слышны интонации охотничьего рога. Жужжание прялки воспроизведено в музыке песни Ганны с подругами (4-я часть).

Первая часть. Хор крестьян № 2 «Приди, милая весна» – светлый, радостный. Форма – сложная трехчастная. Музыка первой части созерцательная, лирическая, имитации в голосах имеют изобразительный характер и передают журчание ручьев, пробуждение природы. Преобладают мажорные тональности (G-dur, D-dur, C-dur). Небольшой минорный эпизод в средней части вносит напряженность, которая рассеивает светлый и жизнерадостный характер музыки.

Вторая часть. Впечатляющая хоровая сцена № 17 «Гроза» также изобилует изобразительными приемами. Насыщенное разнообразное хоровое изложение, красочная, динамичная оркестровка, контрастная нюансировка – все это создает картину грозы. Сцена написана в сложной двухчастной форме, в которой первая часть – одночастная строфическая сквозная форма не контрастного типа, а вторая написана в форме четырехголосной фуги с хором. Музыка в пределах всей части сохраняет единое настроение, единый характер. Являясь великолепным мастером звукописи, Гайдн в небольшом двухтактном вступлении использует звучание флейты, в своем мелодическом рисунке, имитирующем молнию. Гроза, появляясь внезапно, приводит в ужас и оцепенение людей. Хор восклицаниями, а оркестр быстрыми пассажами передают смятение, вызванное налетевшим ураганом. Картина грозы, рисуемая музыкой почти зримая: ливень, гроза, молния. Используя внутренний повтор первой строки: «Ах! К нам близится гроза!» и последней «Куда бежать?» первой строфы Гайдн подчеркивает напряженность и безысходность ситуации.

Изложение первой части, в основном, аккордового склада. Переключки хоровых партий, восклицания сопрано, уменьшенные диссонирующие гармонии подчеркивают возбуждения людей при виде грозы. Двойная фуга – подлинный шедевр изобразительности в хоровой музыке. В основе – две темы: первая – нисходящая, хроматическая, мрачная, в энергичном чеканном ритме: «Дрожит земля и стонет до глубины морей». Вторая – беспокойная, мятущаяся мелодия

идет в непрерывном движении. Вся fuga выдержана в нюансе *f* и *ff*, и только в коде напряжение спадает; полифония сменяется аккордами и унисонами хора на *p* и *pp*. Оркестровое заключение в одноименном мажоре вносит полное успокоение в звучание этой драматической хоровой сцены. В обеих ораториях композитор применяет значительный по тем временам оркестр с парным составом деревянных духовых, тромбонами, литаврами.

Краткие выводы

Природа творческого дарования Г.Ф. Генделя тяготела к воплощению героико-эпических сюжетов с участием больших хоровых масс. Библейские сюжеты, их героика отвечала национальному духу английского общества. В творчестве Генделя оратория окончательно стала светским жанром, который перешел в концертный зал, сохраняя связь с церковью лишь благодаря библейской тематике.

В отличие от Генделя, Гайдн отказался от героической библейской тематики. Герой его произведений – крестьянин, идиллически воспринимающий мир и окружающую природу. Отсюда демократичность его музыки, проникновение в народное искусство, в быт крестьян, их юмор, оптимизм. Народно-песенные интонации, ритмы австрийских и венгерских, а также славянских танцев и маршей пронизывают музыку Гайдна.

Произведения для изучения

Г.Ф. Гендель. Оратории: «Самсон» (хоры: №№ 3, 14, 27, 84), «Мессия» (хоры №№ 3, 4, 16, 20). Й. Гайдн. Оратории «Сотворение мира» (№№ 11, 26), «Времена года» (№№ 2, 17).

Задания для самостоятельной работы студентов

Репродуктивный уровень

1. Определите характерные черты, свойственные жанру оратории.
2. Назовите черты сходства и отличия жанров оратории и оперы; оратории и кантаты.
3. Дайте общую характеристику хоровых сцен ораторий Г.Ф. Генделя «Самсон», «Мессия»; Й. Гайдна «Сотворение мира», «Времена года».

Продуктивный уровень

1. Определите роль и место хора в ораториях Г.Ф. Генделя.
2. Проанализируйте хоровые фрагменты ораторий Г.Ф. Генделя «Самсон» (№№ 3, 14, 72, 84), «Мессия» (№№ 3, 4, 16, 20).
3. Сделайте музыкально-теоретический анализ хоровых номеров ораторий Й. Гайдна «Сотворение мира» (№№ 11, 26), «Времена года» (№№ 2, 17).

Творческий уровень

1. Проследите историю возникновения и развития жанра «оратория».
2. Проведите сравнительный анализ итальянской оратории XVII века и немецкой оратории XVIII столетия.
3. Определите особенности развития кантатно-ораториального жанра в творчестве Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано музыкальные примеры произведений Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, включенные в викторину.

Тема 5. Жанр «реквием», его происхождение и эволюция. Морально-философский характер реквиема В.А. Моцарта, переосмысление жанра в творчестве Дж. Верди, «Немецкий реквием» И. Брамса, эволюция жанра «мессы» в творчестве Людвиг Ван Бетховена

Основные вопросы

1. Происхождение и развитие жанра «реквием».
2. «Реквием» в творчестве В.А. Моцарта: новая трактовка традиционного жанра, новаторские элементы музыкального языка; музыкально-теоретический анализ хоровых номеров (№ 1 «Requiem», «Kyrie eleison»; № 2 «Dies irae»; № 7 «Lacrymosa»; № 9 «Hostias»).
3. Главные идеи культового произведения Дж. Верди «Реквием», особенности формообразования, приемов хорового письма и симфонического развития заупокойной мессы.
4. Эволюция жанра «Реквием» в творчестве И. Брамса: выход за рамки культового богослужения; музыкально-теоретический анализ хоровых номеров «Немецкого реквиема».
5. Жанр «месса», его эволюция в творчестве Бетховена. Философская концепция, грандиозность, новизна интонационного строя и формы «Торжественной мессы». Анализ хоровых номеров «Торжественной мессы» Бетховена (№ 1. Kyrie, № 2. Gloria, № 3. Credo, № 4. Sanctus, № 5. Agnus Dei),
6. Особенности и инновации симфонической музыки Бетховена на примере финала Девятой симфонии – «Ода к Радости».

Цель

Проследить эволюцию жанра «реквием» в мировой музыкальной культуре, раскрыть новаторские элементы музыкального языка заупокойной мессы в творчестве Моцарта, определить роль и место духовного жанра «Реквием» в творчестве Джузеппе Верди, Иоганнеса Брамса, раскрыть философскую концепцию, особенности хорового письма и формы «Торжественной мессы» Бетховена.

Ключевые понятия

Жанр, реквием, месса, полифония, лейтмотив, речитатив

«Requiem» – является одним из устойчивых типов католической мессы. В отличие от других его разновидностей, он подвергся весьма значительным изменениям, не теряя при этом общей преемственности традиций. Предназначавшийся для заупокойной литургии он состоял из ряда гимнических – неизменяемых частей ординарной мессы и градуалов, псалмов, секвенций, непосредственно отмечавших цель и характер данной литургии. Открывал литургию «Introitus» на слова «Requiem aeternam dona eis, Domine» – «покой вечный дай им, Господи». От начальных слов этот жанр и получил свое название. Порядок музыкальных частей установился в XIV веке в римском ритуале: интроит «Requiem aeternam», «Kyrie», градуал «Requiem aeternam», вместо аллилуйи – трактус «Absolve Domine» и секвенция «Dies irae», офферторий «Domine Jesu Christe», «Sanctus», «Agnus Dei», коммунио

«Lux aeterna» («Вечный свет»), респонсорий «Libera me Domine». Структура реквиема соответствует мессе, за исключением отсутствующих «Gloria», «Credo» и замены аллилуйи трактусом с секвенцией *Dies irae*.

В период стабилизации – до XV века – реквием оформился как жанр, обращенный к массовой аудитории, направленный на духовное объединение различных ее групп через сопереживание, сочувствие. Представления о смерти и «потустороннем мире» находят отражение в этом жанре. Канонизация текста привела к остро определенной структуре жанра и обусловила его стилевые признаки: преобладание медленных частей, репризно-замкнутых форм, особого типа тематизма. Причем гимнические части по музыкальному материалу, как правило, не отличались от одноименных разделов ординарной мессы.

Первые многоголосные циклы реквиема принадлежат Г. Дюфаи (не сохранился) и Й. Окегему (ок. 1470). Реквиемы Окегема, Пьера де ла Рю, Ле Жена, Сертона, Клеменса-не-Папы, Лассо не соответствуют римской традиции и содержат интроит, «Кугие», градуал, трактус, офферторий. В соответствии с римским ритуалом написаны реквиемы Брюмеля, Анерио, Моралеса, Палестрины.

Процесс выхода жанра за рамки культового стиля протекал в сфере его контактов со светской инструментальной музыкой. Первые результаты появились в творчестве Дж. Габриели, создавшего новый тип реквиема – с инструментальным сопровождением, который существовал до середины XVII века параллельно с а' капелльным. Классиков XVIII века привлекала в реквиеме изначальная серьезность тематики, требовавшая сдержанности, благородства экспрессии. В дальнейшем реквием претерпел эволюцию, аналогичную другим каноническим церковным жанрам: в XVII – XVIII веках в сторону концертности, многохорности, сближения с оперой, обогащения инструментальными номерами (Х. Библер, И.К. Керль, М.А. Шарпантье, Н. Йомелли, И.А. Хассе), затем – симфонизации (реквием Моцарта). В конце XVIII – XIX веков реквием – монументальное симфоническое ораториальное произведение (Ф.Ж. Госсек, Л. Керубини, А. Дворжак); драматизмом и романтической экспрессией отличаются реквиемы Берлиоза и Верди. В русле идей цецилианского движения, для которых характерен отказ от романтических атрибутов, архаизация жанра, находится реквием Листа, исполнительский состав которого ограничивается мужским хором и органом. Таковы и произведения К. Сен-Санса и А. Брукнера. Камерная лирическая трактовка жанра в реквиеме Форе подчеркнута отсутствием драматической части «*Dies irae*» и сокращением оркестрового состава. Особое жанровое отвлечение представляет «немецкий реквием», в котором использовались не ла-

тинские, а немецкие тексты из лютеранской Библии («Экзеквии» Шютца, реквиемы Преториуса, Гайдна, Брамса). Реквием как траурное ораториально-симфоническое произведение имеет настолько устойчивые жанровые признаки, что сохраняет их даже при отсутствии канонического текста («Военный реквием» Бриттена). В XX веке реквием стал, с одной стороны, областью проявления неоклассицистских тенденций (реквиемы Стравинского, Шнитке), с другой – объектом экспериментов в русле новейших музыкальных течений (реквием Лигети). В 1916 году английским композитором Делиусом впервые был создан Реквием на прозаические тексты из сочинений Ницше. К 20-м годам XX века относятся лишь «Берлинский реквием» Д. Вайля.

Эволюция жанра в конце XVIII – начале XX веков привела, с одной стороны, к значительному расширению его идейной тематики с нередким обращением к патриотическим мотивам, с другой – через взаимодействие с иными хоровыми жанрами и театром к окончательному выходу в область концертной практики и утрате многих изначальных качеств первичной модели.

«Реквием» Моцарта, без сомнения, не только одно из лучших творений его гениального автора, – оно относится к числу лучших созданий мировой музыкальной литературы. «Реквием» Моцарта отличается необычайной строгостью стиля, сдержанностью эмоций, лаконичностью и чистотой выражения самых тонких душевных переживаний. Б.В. Асафьев так определил достоинства «Реквиема»: «трагически суровый, но в то же время ясный и стройный облик и тон «Реквиема» ставит его высоко над многими произведениями того же рода, утопающими в роскошной неге, чувственной прелести звучания или в сентиментально элегической настроенности. Этот «Реквием – уникум единый, неповторимый, рожденный из скорби творца его, смотревшего до сих пор смело и радостно в глаза солнцу». Таинственные обстоятельства, связанные с заказом сочинения, как и фатальное предчувствие композитора близости своей кончины, усугубляют трагическое величие этой музыки, восприятие которого сливается у нас с трагедией А. Пушкина «Моцарт и Сальери». «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность! Это Моцарт, который «умел быть равно даровитым и великим в коротком жизнерадостном венском вальсе и в сложной симфонии для знатоков»³⁷.

«Реквием» создавался Моцартом в последние месяцы, предшествовавшие его смерти. Как известно, умирающий Моцарт писал «Реквием» с невероятным напряжением последних сил и все же не успел его завершить, завещав закончить свое последнее сочинение любимому ученику – Ф. Зюсмайеру.

Все произведение проникнуто высоким гуманизмом, страстной любовью к человеку, горячим сочувствием к его страданиям. Несмотря на культо-

³⁷ Асафьев, Б.В. О хоровом искусстве / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – С. 119.

вый текст, «Реквием» Моцарта далек от богослужебного культа. Средствами музыкальной выразительности Моцарт воплощает глубочайший мир человеческих переживаний – душевное смятение, умиротворенный покой, глубину горя и страданий.

Основную роль в реквиеме играет хор: из двенадцати номеров девять исполняются хором с отдельными фразами солистов, три – квартетом солистов. Широкое применение находит в произведении имитационная полифония. Многие номера изложены в смешанном складе (гармоническом и полифоническом). В реквиеме – три фуги, каждая из них проходит дважды: «Kyrie» и «Agnus Dei» (первый и последний номера), «Domine Jesu» и «Hostias» (восьмой и девятый номера), «Sanctus» и «Benedictus» (десятый и одиннадцатый номера).

Первый номер «Requiem», в отличие от соответствующих номеров других реквиемов, состоит из двух относительно самостоятельных и почти одинаковых по размеру частей: 1-я часть («Requiem aeternam») имеет смешанный склад письма, 2-я («Kyrie eleison») представляет двойную фугу. В оркестровом вступлении сосредоточенного характера заключено ядро темы, развертывающееся в первом стреттном вступлении хора. В хоровом звучании тема приобретает черты мужественности. Трагически-скорбное настроение усугубляется тональностью ре минор. Некоторое просветление вносится на словах «et lux perpetua luceat eis» («и свет им вечности воссияет»), что соответствует содержанию текста. Это просветление создается переменной тональностью (вместо d-moll – B-dur).

Вторая половина первой части – это двойная фуга на словах «Kyrie eleison». В этой фуге, как и в других полифонических эпизодах «Реквиема», Моцарт развивает на новой стилистической основе традиции баховской и генделевской полифонии. Обе темы фуги, контрастируя друг с другом, а потому рельефно выделяясь, звучат одновременно (вторая вступает на втором такте первой темы). Первая тема с нисходящей уменьшенной септимой в минорной тональности (d-moll) характерна для музыки XVIII века, воплощавшей трагические образы. Вторая тема своей подвижностью, требующей от хора большой техники, придает музыке напряженность развития и динамику. Развитие это захватывает все больший диапазон звучания, обе темы перемещаются в разные голоса по правилам двойного контрапункта. Высшая кульминация достигается в конце фуги, когда все голоса останавливаются на драматическом уменьшенном септаккорде, что способствует созданию предельно драматического накала. Последующая, редкая по силе выразительности пауза, еще более усиливает это состояние. Короткое двухтактовое аккордовое каденционное заключение в темпе «Adagio» звучит как обобщенный

образ величия и страданий. Характерен заключительный аккорд номера – трезвучие без терции минора, в котором заключен просветляющий вывод.

О. Коловский отмечает «поразительную логику формообразования на основе тематического единства и фугированного развития». Особенность полифонического развития состоит в том, что гомофония не утрачивает своих «режиссирующих» функций даже в такой совершенной с точки зрения контрапункта, как эта знаменитая fuga из «Реквиема»³⁸.

№ 2 «Dies irae» – одна из драматических частей «Реквиема», характеризующая произведение уже начальными словами «День гнева, день этот освободит род человеческий из праха». День великого суда, отмщения и расплаты». Аккордовое изложение, дублирование оркестром хоровых партий, четкий ритм придают ему устрашающий уверенный характер. Хор написан в простой трехчастной форме. «Dies irae» – грозная картина страшного суда решена с театральной яркостью. Динамика достигает здесь подлинно симфонических масштабов, несмотря на относительную краткость части.

Оркестр подчеркивает картину ужаса и всеобщего страха. На словах «Solvat Saecium» («превращает мир в пепел») мелодический ход аналогичен началу первой части «Requiem aeternam». Но образы эти контрастны. Если в первой части звучит глубокая скорбь, то здесь – возглас отчаяния.

На фоне бурлящих, вздымающихся фигур сопровождения, возникают голоса басов и теноров, которые вступают канонически, мелодия широкого диапазона, скачкообразная с изломанным ритмом живописует картину страшного суда. Им контрастирует женский хор молящимися фразами «Voca me» – «Призови меня». Создается резкий драматический контраст. В конце этого номера Моцарт проявил почти невероятную для своего времени смелость и новаторство в области гармонии: начиная со слов «Ogo supplex et accinis» («Прошу я, молящий и преклоненный») через энгармонизмы и уменьшенные септаккорды совершается ряд нисходящих хроматических модуляций (из a-moll в as-moll, g-moll, ges-moll и, наконец, F-dur. Такое постепенное хроматическое понижение тональностей и ходы басов на тритон в момент вступления уменьшенного септаккорда производят впечатление все большего погружения в бездну. Это изумительный и редчайший в музыке XVIII века пример колористического использования гармонии.

№ 7 «Lacrimosa» («Слезная») – лирико-драматическая кульминация всего произведения. Невозможно представить себе более совершенное, более полное искреннего чувства воплощение горя и страданий человека. Стонущие фигуры скрипок передают рыдания, и на этом фоне звучит печальная мелодия хора. Ход с квинты на минорную терцию с последующей остановкой на

³⁸ Коловский, О. О контрапунктическом искусстве Моцарта / О. Коловский // Моцарт и русская музыкальная культура. – СПб., 1991. – С. 18 – 19.

вводном тоне создает настроение безысходной скорби. Несмотря на гармонический склад изложения, каждый хоровой голос имеет ясно выраженную мелодическую завершенность. Особенно выразительна партия сопрано. Интонационную основу темы составляет мелодический оборот с широкой начальной интонацией и окончанием на слабой доле каждого такта.

«Lacrimosa» написана в двухчастной репризной форме. Тема состоит из двух повторяющихся мотивов и одного построения большого дыхания, характеризованного непреклонным поступенным движением вверх, нарастанием динамики. В целом эти четыре такта создают волну огромного эмоционального напряженности («Шествие на Голгофу»). Драматическая напряженность усиливается эпизодом имитационного характера. Жизнеутверждающий характер «Lacrimosa» проявляется и в последнем, заключительном мажорном аккорде (Ре-мажор).

№ 9 «Hostias» («Жертва») представляет собой прелюдию и фугу. Прелюдия написана в гармоническом, хоральном складе. Форма прелюдии – двухчастная, репризная с заключением. Первая часть звучит просветленно и умиротворенно, чему способствует светлый Es-dur, неторопливый темп, исключительно плавное голосоведение и выразительная мелодия в верхнем голосе. Вторая часть контрастна первой. Спокойное течение мелодии прерывается резкими, полными трагизма возгласами в высокой тесситуре в звучании *f* и ответами (как эхо) в низкой тесситуре в звучании *p*. Такой эмоциональный взрыв производит особенно сильное впечатление благодаря сопоставлению тональностей B-dur и h-moll. Заключение возвращает состояние покоя и умиротворенности.

После прелюдии звучит фуга «Quam olim Abrahae». В «Hostias» целиком используется фуга из предыдущего номера – «Domine Jesu». Энергичные вступления и пунктирный ритм придают теме волевой, настойчивый, мужественный характер, однако, нисходящие, секундовые окончания фраз несколько смягчают характер темы. В экспозиции тема проходит в тонико-доминантовом соотношении от баса к сопрано. В разработке имитационно проводятся элементы темы и начальный мотив противосложения. В репризе тема проводится у сопрано в обращении.

«Реквием» Моцарта отличается глубиной и многогранностью музыкальных образов, новой трактовкой традиционного жанра путем включения черт оперного стиля, использованием композиционных особенностей построения формы, интонационно-тематических и тональных связей между частями, новаторскими элементами музыкального языка. «Реквием» Моцарта имеет выдающееся художественное значение в мировой культуре.

Жанр реквиема в творчестве Джузеппе Верди

«Реквием» Верди – единственное крупное сочинение итальянского мастера музыкальной драмы, созданное не в оперном жанре, – вошел в историю музыки как самое театральное воплощение традиционной церковной заупокойной службы. Премьера реквиема состоялась 22 мая 1874 года в Милане, в соборе Сан Марко под управлением Верди. Католическое духовенство не одобрило светский характер музыки и обвинило Верди в вольном обращении с текстом. И, действительно, кроме традиционного латинского текста, никакой другой связи с культом в нем не осталось. Верди был далек от отрешенных настроений культовых песнопений.

Музыка «Реквиема» передает всю гамму человеческих чувств: скорбь, гнев, радость, печаль, смятение и страх. Верди разворачивает потрясающую по реализму картину мировой катастрофы и страха смертного человека перед ней – и тут же переходит к глубокому интимному переживанию отдельной человеческой личности. Композитор ставит тему огромной философской значимости: человек и Вселенная, смерть человека и бессмертие его мысли, ответственность за все, что было сделано им на земле и уверенность в правоте своего жизненного дела. По глубине и силе внутреннего содержания – это лучшее произведение Верди.

Верди создал произведение глубоко драматическое, с присущей романтизму остротой переживаний, резко отличающееся даже от его собственных, написанных позже «Четырех духовных пьес», выдержанных в строгом, вполне «церковном» стиле. В реквиеме этот стиль напоминает только «Agnus Dei».

Реквием близок по стилю поздним операм Верди, прежде всего, создававшейся одновременно опере «Аида». Особенно это относится к многочисленным ариозо и ансамблям – дуэтам, терцетам, квартетам – с типично итальянской оперной кантиленой. Большой по составу оркестр не только аккомпанирует певцам, но и рисует красочные картины. Отказавшись от первоначально задуманных традиционных двенадцати частей, Верди разделил текст католической заупокойной мессы на семь частей, из которых самая грандиозная, вторая – «Dies irae».

«Реквием» начинается проникновенным хором, который играет роль пролога. Но фоне печально ниспадающей мелодии у засурдиненных струнных хор почти шепотом произносит скорбную мольбу о вечном покое. Неожиданная, но мягкая смена колорита подчеркивает слова о «свете вечном» – это мажорная тема как луч света среди скорби. Контрастом выступает средняя часть – мужественное энергичное фугато «Te decem hymnus». Вторая часть этого номера «Kyrie eleison, Christe eleison» построена как сквозная сцена и начинается энергичным теноровым соло, вырастая в квартетное, а затем и в хоровое звучание.

Вторая часть «Dies irae» занимает центральное место в произведении. Л. Соловцова пишет, что «это один из лучших номеров «Реквиема», поэма-пейзаж, созданный с такой же образной конкретностью, как сцены «Грозы» в «Риголетто» и «Бури» в «Отелло»³⁹. В «Dies irae» выявляется главная идея произведения – столкновение грозной, неумолимой силы неба и страдающего человечества. Сменяющиеся друг друга хоровые и сольные эпизоды рисуют картину гибели Вселенной. Они чередуются с лирически-скорбными эпизодами и написаны с театральной выпуклостью образов. Основной хор «Dies irae» – лейттема всего раздела, мощные аккорды tutti, разрываемые паузами; и затем на фоне тревожных трелей флейты пикколо и низвергающихся потоков струнных – нисходящая хроматическая тема унисонного хора. По структуре этот раздел «Реквиема» состоит из девяти ярких контрастных эпизодов. По стихийности размаха, эмоциональному накалу чувств, драматизму, музыка напоминает знаменитую фреску Микеланджело Буонаротти «Страшный суд» (Рим. Ватикан. Собор Св. Петра. Сикстинская капелла).

Тема Страшного суда проходит через весь Реквием, что канонически не предусмотрено: в «Секвенции» перед ее последней частью – «Lacrimosa» повторяется первая часть – «Dies irae», устрашающая картина Судного дня, и еще раз «Dies irae» звучит в заключительной части – «Liberate me». Как полагают музыковеды, для Верди это не судный день как таковой, а безжалостное вторжение смерти, обрывающее лирические, умиротворенные части Реквиема, в которые композитор вложил весь свой мелодический дар. В этой части Верди своеобразно использует голоса – нет обычной распевности, вокальности. Для них характерно инструментальное звучание, особенно это видно в начальной хроматической теме и сухих речитативных реплик-возгласов ужаса и стона.

Эпизод «Tuba mirum» (труба дивная) вырастает из музыки «Dies irae» и не уступает ей по силе. Начинается развернутым симфоническим вступлением: грозные фанфары звучат все ближе на фоне барабанной дроби. Верди достигает редкой рельефности образов, используя переключку труб, находящихся в оркестре, с группой труб, находящихся за кулисами (эффект Берлиоза в его «Траурной мессе»). В момент наивысшего напряжения вступает сурово-величественная фраза хора, которая обрывается резко и неожиданно, сменяясь приглушенным, замирающим соло баса в ритме похоронного марша. Если до этого номера были преимущественно хоровые, то далее на первый план выходят солисты, создавая галерею человеческих образов, по-разному реагирующих на жизненные испытания.

Переключение эмоций на сугубо личные происходит в терцете «Quid sum miser» Лирическое полное чувства «Adagio» под жалобный аккомпанемент фагота ярко напоминает лучшие страницы вердиевской оперной лирики. Все

³⁹ Соловцова, Л. Джузеппе Верди / Л. Соловцова. – М., 1986. – 383 с.

это прерывается грозной лавиной устрашающего унисонного звучания басов и оркестра на словах «*Rex tremendae*» – образ величия и непоколебимости все-ленского Судии. Контрастом звучит вторая певучая тема – мольба о помиловании «*Salva me*» (сопоставление образов близко по характеру в финале второго действия оперы «Аида»).

Один за другим следуют три лирических эпизода: светлый, спокойный женский дуэт «*Recordare*» («О припомни, Иисусе»), совершенно по-оперному звучащее ариозо тенора «*Ingemisco*» («Я вздыхаю, с грешным схоже») и величавое скорбное соло баса «*Confutatis*» («Суд изрекши посрамленным»). Мрачное соло подводит к новому вихрю «*Dies irae*». После потрясающе трагичного *es-moll*-ного аккорда грохот и гул мгновенно исчезают, точно проваливаясь в бездну, все отступает и остается одинокая душа, молящая и плачущая в «*Lacrimosa*». Образам грозным и мрачным противостоят светлые лирико-созерцательные образы, в которых прослеживается связь «Реквиема» с оперным творчеством Верди. Завершающий вторую часть квартет с хором «*Lacrimosa*» («Слезный этот день настанет») отличается проникновенной мелодией удивительной красоты с секундами интонациями вздохов.

В некоторых лирических эпизодах «Реквиема» обнаруживаются не только черты оперного стиля, но и прямое сходство с отдельными эпизодами «Аиды»: призрачный колорит «*Offertorium*» – со сценой «Ночь на берегу Нила»; мелодия «*Hostias*» близка пению жрецов. Часть № 3 «*Offertorium*» («Приношение даров») представляет собой декоративно созерцательный квартет солистов. № 4 Ликующий «*Sanctus*» («Свят») – написан в сложной полифонической форме двойной фуги, исполняемой двумя хорами. Эта часть – гигантская мастерски построенная полифоническая пьеса, воспевающая пафос созидания.

№ 5 «*Agnus Dei*» («Агнец Божий») – сдержанный, отрешенный дуэт женских голосов, вариации в старинном стиле на необычную тему в духе средневекового церковного песнопения. Этот номер – один из вдохновенных страниц «Реквиема», в котором композитор соединил традиции старых мастеров с индивидуальными особенностями собственного стиля. Очень простая мелодия излагается сначала *a capella* в октавном удвоении женского хора; затем повторяется хором и оркестром в унисон, в дальнейшем варьируется. «*Agnus Dei*» – прекрасный образец воплощения в пластичной ясной форме образа нравственной чистоты.

Оркестр «Реквиема» так же красочен, как и в опере «Аида». Основной драматургический принцип – контрастность. Проблема отношений между небом-судьбой и человеком в реквиеме, также, как и в операх Верди, трактуется как трагический конфликт.

В сравнительно небольшом № 6 «Lux aeterna» («Свет вечный»), построенном на контрасте света и тьмы, постепенно возвращаются настроения первой части. № 7 «Libera me» («Освободи меня, Господи») – грандиозный по своим масштабам эпилог Реквиема. Он открывается страстным, выразительным речитативом солистки; затем проходят основные темы «Dies irae» и «Requiem aeternam». Однако Верди не заканчивает свое сочинение традиционной молитвой о вечном покое. Реквием завершает монументальная fuga «Libera me», в теме которой есть интонации «Rex tremendae», с темой героического, волевого характера, которая звучит как гимн мужеству, силе человеческого духа.

«Немецкий реквием» Иоганнеса Брамса

«Немецкий реквием» – одно из наиболее известных и часто исполняемых крупных произведений Брамса. Это первый случай в истории западноевропейской музыки создания заупокойной мессы не на канонический латинский текст, а на текст псалмов Давида в переводе на немецкий язык Лютера. Канонический текст реквиема в обобщенном виде представляет собой молитву об усопших, которым предстоит страшный суд. Псалмы, которые вошли в «Немецкий реквием», напротив, несут слова утешения и надежды. «Немецкий реквием несет слова утешения, которые должны примирить людей, живущих с мыслью о страдании и смерти»⁴⁰. Хор звучит во всех семи частях этого сочинения.

Первая часть «Selig sind, die da Leid tragen» («Блаженны плачущие, ибо они утешатся») полна сдержанной скорби. Номер написан в двойной трехчастной форме (A B A¹ B¹ A² + кода) и начинается произведение с имитационного проведения сумрачного мотива в оркестре, после чего вступает хор (хорал) со словами утешения. В следующем разделе музыка насыщена интонациями скорбных вздохов. Заканчивается первая часть светлым, умиротворенным звучанием.

Вторая часть «Denn alles Fleisch, es ist wie Gras» («Ибо всякая плоть – как трава») состоит из двух разделов. Первый – похоронный марш в размере 3/4 (редчайший случай в музыкальной литературе), второй – двойная fuga, что, в общем, образует контрастно-составную форму. В первом разделе звучит трагическая тема, передающая тяжелую поступь похоронной процессии. В начале она проходит в оркестре, а затем вариационно повторяется вместе с хором, исполняющим в октаву мелодию, интонационно близкую григорианскому хоралу «Dies irae». Третье написано в духе колыбельной. После репризы следует двойная fuga как гимн радости – разительный контраст похоронному маршу. Fuga построена в свободной форме, в ней нет традиционной экспозиции тем.

⁴⁰ Гейрингер, К. Иоганнес Брамс / К. Гейрингер. – М. : Музыка, 1965. – 326 с.

Первая тема генделевского характера, энергичная и волевая, отличается широкими ходами мелодии, пунктирным ритмом, с элементами миксолидийского лада; за темой следует многоголосный ответ («Die Erloseten des Herrn werden»). Перед проведением второй темы на возгласах хора «Freude, Freude» («Радость, радость») проходит интермедия. Вторая тема, также в духе музыкального почерка Генделя, звучит одновременно в двух партиях сопрано и теноров (в увеличении). Внезапно вместе с резкой сменой динамики ($f - p$), появляется небольшой эпизод аккордового склада на слова «und Schmerz und Seufzen wird weg» («Печаль земная им там чужда станет»), который можно рассматривать как вторую интермедию. Реприза начинается в основной тональности (B-dur) с проведения первой темы у басов. Она воспринимается как логическое завершение стретных проведений темы. Фуга заканчивается кодой с эффектным спадом звучности к концу.

Третья часть «Реквиема» «Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss» («Господи, научи меня...») также представляет собой контрастно-составную форму. Диалогу между баритоном соло и хором противостоит мощная фуга. Главной особенностью фуги является то, что она почти целиком построена на постоянном звучании органного пункта (тоника D-dur).

Четвертая часть «Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!» («Как вожделенны жилища Твои, Господи сил!») и пятая часть «Ihr habt nun Traurigkeit» («Так и вы теперь имеете печаль») – лирический центр произведения. В четвертой части встречаются эпизоды хорального склада, а также эпизоды, выдержанные в духе немецкой лирической песни с элементами полифонии. Примечательно, что хорал и песня написаны на один и тот же текст. В пятой части мягкие, теплые фразы солистки сопрано великолепно сочетаются с хоральным, сдержанным звучанием хора.

Шестая часть «Denn wir haben hie keine bleibende Statt» («Ибо не имеем здесь постоянного града»), так же, как и вторая и третья части, строится по принципу контрастно-составных форм, где после монолога солиста звучит грандиозная двойная фуга.

Седьмая часть «Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben» («Блаженны мертвые, умирающие в Господе») содержит в себе черты тонально-тематической репризы всего произведения. В заключении звучит тема из первой части реквиема, где утверждается основная тональность (F-dur). Таким образом, двойная фуга и тематическая реприза (шестая и седьмая части) являются финалом «Немецкого реквиема»⁴¹. В «Немецком реквиеме» И. Брамс отразил традиции национальной хоровой культуры и, прежде всего, связь с немецкой песней.

⁴¹ Гейрингер. К. Иоганнес Брамс / К. Гейрингер. – М., Музыка, 1965. – С. 107 – 118.

Высокая эмоциональность, сердечная отзывчивость сочетаются в этом произведении с характерной для Брамса просветленной философской лирикой. Лиризм и эпическая мощь – ведущие образные сферы реквиема. Усиление романтических черт происходило путем внедрения жанровых элементов. «Немецкий реквием» оказал огромное влияние на последующую эволюцию жанра в музыкальной культуре различных стран.

Эволюция жанра «мессы» в творчестве Людвига Ван Бетховена

Бетховену посчастливилось родиться в эпоху, которая как нельзя лучше соответствовала его натуре. Это эпоха, богатая великими общественными событиями, главное из которых – революционный переворот во Франции. Великая французская революция, ее идеалы оказали на композитора сильнейшее воздействие – и на его мировоззрение, и на творчество. Идея героической борьбы стала важнейшей идеей бетховенского творчества, хотя далеко не единственной.

Однако не только общественные события, но и личная жизнь композитора способствовала тому, что героическая тематика выдвинулась на первое место в его творчестве. Природа одарила Бетховена пытливым, деятельным умом философа. Его интересы всегда были необычайно широкими, они распространялись на политику, литературу, религию, философию, естественные науки. По истине необъятному творческому потенциалу противостоял страшный недуг – глухота.

К наиболее значительным произведениям композитора принадлежит «Торжественная месса» D-dur для четырех солистов, хора, оркестра и органа (1818 – 1823). Бетховен начал сочинять мессу ко дню посвящения в сан архиепископа эрцгерцога Рудольфа, давнего своего ученика и покровителя. Бетховен не успел закончить произведение к сроку. Работа длилась долго и была мучительной.

Написанная одновременно с девятой симфонией и фортепианной сонатой ор. 106, месса родственна им по глубине постановки философских вопросов, по грандиозности, новизне интонационного строя и формы. Месса состоит из традиционных пяти частей: «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Agnus Dei». «Торжественная месса» D-dur Бетховена не имела ритуально-церковного смысла; произведение далеко от идеологии католицизма, догматов христианства, несмотря на сохранение литургического латинского текста. В ней господствует дух беспокойного сомнения, но вера в жизнь преодолевает мучительные философские искания. Это произведение ни по смыслу, ни по форме выражения, ни по масштабам не предназначена для церковного исполнения. Сам композитор рекомендовал исполнять свою мессу в концерте, в виде оратории. Как и девятая симфония, «Торжественная месса» – произведение глубоко философское. В ней находят воплощение те же идеи борьбы светлого и

темного начал, гуманистические идеи. Не случайно в «Торжественной мессе» (особенно в последней ее части «Agnus Dei») слышатся интонации, близкие «теме радости» из девятой симфонии. Как и в симфонии, и в последующих сонатах, воплощение значительных идей и разнохарактерных образов потребовало сложной композиции. Главное содержание произведения – страдающая человеческая личность взывает о пощаде, призывает надежду, просит о «мире внешнем и внутреннем».

«Торжественная месса» – грандиозное произведение с типичными чертами позднего стиля Бетховена: обилием развернутых хоров полифонического склада, вплоть до фуг; обращением к традициям Палестрины, Орландо Лассо, Баха и Генделя, сопоставлением эпизодов величавых, героических и лирических, то согретых светом надежды, то полных страдания, благоговейных философских размышлений и вселенской радости. Используются и темы, близкие хоралу, и средневековые лады, и излюбленные в старинной музыке иллюстративные приемы, связанные с восхождением, нисхождением, а наряду с ними – оперный речитатив.

Месса поражает цельностью композиции, она словно высечена из одной глыбы. Между разными ее частями существует несомненная интонационная (почти «лейтмотивная») связь. Строгий тональный план объединяет все произведение, господствуют D-dur и B-dur – тональные центры произведения. Каждая из традиционных пяти частей мессы ярко индивидуальна в музыкальном отношении, представляет законченное произведение, состоящее из ряда контрастных эпизодов. Исполнительские средства, которые применил здесь композитор, роскошны: 4 солиста, хор, большой оркестр, в котором усилена группа духовых инструментов.

1-й номер «Kyrie eleison» выполняет роль своего рода увертюры, построенной в трехчастной форме, с контрастным противопоставлением крайних частей, торжественных и величественных, средней – выражающей трогательную мольбу, чувство душевной слабости и печали. Первый из этих образов охарактеризован блестящей инструментально-концертной музыкой, второй – трогательной вокальной кантиленой, интонации которой проникают в лирическую последнюю часть. В отличие от подавляющего большинства «Kyrie» в мессах других авторов (Бах, Моцарт), имеющих трогательно-грустный или скорбный характер, «Kyrie» из «Торжественной мессы» выдержано в мужественно-жизнеутверждающем тоне. Мажорный, просветленный колорит отражает основную бетховенскую концепцию – победу сил света и жизни над силами мрака и смерти.

Ликующая, полная грандиозных порывов безудержной радости, раскрывающая идею величия мироздания, «Gloria» представляет собой развернутую композицию из нескольких контрастных эпизодов, связанных тонально и объ-

единенных в единую форму, близкую к сонатной. Унисонное пение в низком регистре на *p* после нескольких тактов взрывается темой «Adoramus te» на *sf* – столь характерный бетховенский удар из-за такта (как в девятой симфонии). Богатырские унисоны хора и оркестра чередуются со стретными проведениями темы в разных тональностях (D-dur, Es-dur, F-dur). В оркестре звучат интонации девятой симфонии. Завершается это славление сложной фугой, где напористая тема завоевывает вершину радости в борьбе. Хоровые партии изобилуют сложными мелодическими поворотами, скачками, имеют инструментальный характер. В коде снова хоровой унисон. Во втором эпизоде «Gratias» (B-dur) звучат солисты с певучей мелодией, в которую вскоре врывается «Domine Deus» – (Господи, Боже, царь небесный) с октавными скачками в хоровых партиях. Третий эпизод – «Qui tollis» – («который берешь на себя мир, помилуй нас») также начинают солисты, затем хор. Тема у сопрано-соло – очень теплая, человеческая, родственна теме из «Kyrie».

Третья часть «Credo» (B-dur). В основе этой части танцевальная тема, из которой возникает тема «Agnus Dei». Если в «Gloria» последовательно применяется принцип контрастного противопоставления различных выразительных элементов (хор и солисты, оркестр, громкое и тихое звучание), то в «Credo» – редкий в творчестве Бетховена пример звуковой изобразительности. Следуя старой традиции Баха и его современников, Бетховен передает нисходящей мелодией слова «сошедшего с небес». В «Credo» традиционный текст о страданиях и смерти распятого Иисуса находит выразительную трактовку в темпе «Adagio espresivo» с характерным ритмом, резкими синкопами, интонациями страдания. Важное значение имеет уменьшенный септаккорд.

«Sanctus» трактован необычно. В музыке предшественников эта часть почти всегда самая блестящая. Бетховен в начале этой части пишет («Andacht») – благоговейно. Музыка – проникновенна, передает глубокое сосредоточенное размышление. И только вторая часть «Allegro pesante» – полна радости и ликования. Следующая за «Sanctus» оркестровая прелюдия вводит слушателей в иной мир, ничего общего не имеющий с музыкой традиционной церковной службы.

В хоровых номерах «Benedictus» и «Agnus Dei» Бетховен затрагивает тему мира на земле. На партитуре последней части композитор написал: «Я молю о мире внешнем и внутреннем», но это относится к обеим частям. Прелюдия между частями – таинственна и сумрачна. Этот колорит создается, прежде всего, звучностью флейт в низком регистре, разделением альтов и виолончелей, отсутствием скрипок. Затем особенно светло и нежно звучит солирующая скрипка в последнем оркестровом эпизоде – вступлении к «Benedictus». Надо отметить, что почти все светлые темы в этих двух частях носят либо пасто-

ральный, либо жанровый характер. Поэтому мольба о мире приобретает живое, волнующее, конкретное звучание.

«Agnus Dei» – отличается наибольшей конкретностью образов. Начало изложено в h-moll (редкое исключение) и представляет, как бы, развернутое вступление и последующее драматическое повествование («Dona nobis pacem»). Солисты и хор повторяют мольбу о мире. Тем неожиданнее звучит вторжение образа войны, обрисованное со всей конкретностью программного симфонизма. Разрушение образа мирной жизни особенно ярко подчеркивает тональный сдвиг (D-d и B-b). Бетховен смело применил здесь прием речитатива.

Замечателен финал мессы, против которого больше всего ополчились представители официальной церковной музыки. На слова «Dona nobis pacem» Бетховен пишет ликующую, танцевального склада музыку, несколько напоминающую одну из вариаций оды «К радости». Когда в процессе ее развития появляется почти военный эпизод – барабанная дробь и героическая фанфара у труб, – сходство с маршевой вариацией «темы радости» из девятой симфонии становится очевидным. Знаменательно, что тема последней фуги была заимствована из хора «Hallelujah» оратории «Мессия», одной из самых светлых, жизнерадостных ораторий Генделя. Подобно девятой симфонии, «Торжественная месса» заканчивается ликованием, прославляющим завоеванную веру в жизнь. Высоко гуманистическое звучание делает мессу близкой всем людям. Так воплотил Бетховен в «Торжественной мессе» свою тревогу за судьбы человечества. И не случайно наиболее яркое выражение нашли в ней образы смятения, страха, жизненных бурь. Светлые образы поразительны по своей проникновенности, чистоте, но выражают не столько радость, сколько надежду. Этим, прежде всего, и отличается ее образный строй от строя девятой симфонии.

Полифоническое изложение пронизывает фактуру мессы, обнаруживая высокую контрапунктическую технику. Внезапные контрасты, в особенности регистровые и динамические, тесно связаны с выразительным значением слов (например, в «Gloria», после блестящего «славления», заполняющего все регистры fortissimo, слова «Мир на земле людям» переданы внезапно наступающим piano, соло басов на низком звуке). Применены изобразительные средства (слово «возносится» передано восходящим движением, слово «опускается» – обратным движением). Бетховен тщательно изучил и применил в мессе приемы этого жанра, начиная от Палестрины и кончая XVIII веком. В основу мелодий мессы положен григорианский хорал. Но, несмотря на это, стиль мессы в корне отличен от стиля старых мастеров, что объясняется небывалым разнообразием и масштабом выраженных гуманистических идей, сближающих мессу более всего с девятой симфонией. Живое чувство современности,

присущее Бетховену, не изменяло ему даже при обращении к наиболее канонизированным музыкальным жанрам.

«Действительно, значение этого гениального произведения в его лирической проникновенности и искренности. При всем величии своем «Торжественная месса» должна быть понятна и доступна непосредственному восприятию большинства людей, потому что язык ее – все-таки язык глубокого и сильного чувства, не теряющий эмоциональной выразительности на всем протяжении колоссального по размерам интенсивного роста сочинения. Зато в отношении исполнения месса содержит непомерные трудности. Если они не преодолены, – отмечает Б. Асафьев, – то это обстоятельство тотчас отзовется на восприятии: месса покажется длинной и скучной. Поэтому хорошее ее исполнение – великий художественный вкус»⁴².

Бетховен восхищался Божественным в природе, в искусстве, в человеческой натуре. Когда композитор достиг вершины своего мастерства и, одновременно, вершины своих земных страданий, вследствие трагической глухоты, к нему вернулась потребность написать духовное произведение. Бетховен назвал «Торжественную мессу» «своим самым великим и самым удачным произведением»⁴³.

Вершиной творчества Бетховена считается девятая симфония. Полная революционного оптимизма, величественная симфония венчает творческий путь великого композитора. Это произведение является в точном смысле слова выводом, итогом всей творческой жизни Бетховена. Девятая симфония унаследовала от своих предшественниц наиболее прогрессивные особенности героического стиля Бетховена: народность, доступность музыкального языка, монотематизм и монолитность формы.

В своей девятой симфонии Бетховен провозглашает «братство всех народов, объединенных в Боге». Впервые в истории симфонической музыки композитор присоединяет к оркестру голоса певцов-солистов и хор на текст «Оды к радости» Шиллера. И если полный текст шиллеровской оды страдает идейной расплывчатостью и отсутствием социально-политической направленности, то бетховенская ода дышит неукратимой революционной страстностью. Финал девятой симфонии делится на две неравные части: на инструментальное вступление и вокально-инструментальный раздел. Во вступлении Presto главенствуют два элемента: «фанфара ужаса» (по выражению Вагнера)⁴⁴, являющаяся своего рода вариантом главной темы первой части и строго ритмованные речитативы виолончелей и контрабасов; эти два элемента вступают в «гневный

⁴² Асафьев, Б. О хоровом искусстве / Б. Асафьев. – Л., 1980. – С. 122 – 123.

⁴³ Цит. по: Роллан, Р. Собрание сочинений: в 14 т. Т. 12: Бетховен. Великие творческие эпохи. Незавершенный собор / Р. Роллан. – М., 1957. – С. 285.

⁴⁴ Альшванг, А. Людвиг Ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1977. – 365 с.

диалог». Финал девятой симфонии дает образец вариаций, построенных в целом согласно принципу сонатной формы. «Тема радости» проходит в одиннадцати вариациях, представляющих в основном чередование массовых жанров – песни, марша, танца. Постепенное нарастание происходит в пределах от спокойной, торжественной массовой песни, через марш, к величественному речитативу, призывающему миллионы к единению, до массового триумфального ликующего танца.

Передовая русская музыкальная мысль (Серов, Стасов, А. Рубинштейн) видела в финале девятой симфонии не «оду к радости», а «оду к свободе»⁴⁵. Великие творения Бетховена объединяет философско-этическое содержание, монументальный характер, масштабность композиций, использование полифонических форм для выражения сложности образа, его действительности.

Краткие выводы

«Реквием» Моцарта является величайшим образцом жанра заупокойной мессы, соединивший черты, идущие от Баха (двойная fuga, изобразительность в передаче текста и т.д.), Генделя (яркая декоративность, лаконичность тематизма в fugaх) и прозрения будущей романтической эпохи («блуждающие» гармонии в «Confutatis»), суровую эпичность и проникновенную лирику.

Музыка «Реквиема» Дж. Верди передает всю гамму человеческих чувств; композитор разворачивает потрясающую по реализму картину мировой катастрофы и страха смертного человека перед ней. Верди ставит темы огромного философского значения – человек и Вселенная, смерть и бессмертие. Своеобразие и сила художественного воздействия музыки «Реквиема» Верди – в сплаве приемов католической церковной полифонии, театрально-оперного искусства и симфонической музыки.

«Немецкий реквием» Брамса – один из первых случаев создания заупокойной мессы не на канонический латинский текст, а на слова священного писания в переводе Лютера. В «Немецком реквиеме» композитор отразил традиции национальной хоровой культуры и, прежде всего, связь с немецкой песней. Высокая эмоциональность, сердечная отзывчивость сочетаются в этом произведении с характерной для Брамса просветленной философской лирикой.

«Торжественная месса» Бетховена ни по своему содержанию, ни по музыкально-выразительным средствам не укладывается в традиционные рамки жанра. Она продолжила линию новаторства композитора и указывала последующим композиторам путь эволюции жанров церковной музыки. «Торжественная месса» по своему философскому содержанию близка Девятой симфонии. В ней находят воплощение те же идеи борьбы добра и зла, гуманистические идеи. Девятая симфония запечатлела на своих страницах великие народные движения революционной эпохи в совершенно небывалой музыкальной форме, объединяющей инструментальные части с симфонически-хоровым финалом, одушевленным и опозитизированным словами.

⁴⁵ Там же. – С. 370 с.

Завершая эпоху музыкального классицизма, Людвиг Ван Бетховен одновременно открывал дорогу наступающей эпохе. Позднее творчество Бетховена во многом предвосхитило сочинения романтиков. В новой исторической обстановке представители музыкального романтизма продолжали традиции бетховенской музыки.

Произведения для изучения

В.А. Моцарт. Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae», № 7 «Lacrymosa», № 9 «Hostias»); *Дж. Верди.* Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae»); *И. Брамс* «Немецкий реквием» (№ 1 «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» («Selig sind, die da Leid tragen»), № 4 «Как вожделенны жилища Твои, Господи сил!» («Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!»), № 6 «Ибо не имеем здесь постоянного града» («Denn wir haben hie keine bleibende Statt»); *Л.В. Бетховен* «Торжественная месса» (№ 1 «Кугие»), финал Девятой симфонии «Ода к Радости».

Задания для самостоятельной работы студентов

Репродуктивный уровень

1. Охарактеризуйте жанр реквиема, его структуру, типы.
2. Дайте общую характеристику вокально-симфоническому сочинению «Реквием» В.А. Моцарта.
3. Раскройте особенности духовного жанра «реквием» в творчестве Дж. Верди.
4. Назовите важнейшие отличительные черты «Немецкого реквиема» И. Брамса.

Продуктивный уровень

1. Сделайте музыкально-теоретический анализ хоровых фрагментов «Реквиема» В.А. Моцарта (№№ 1, 2, 7, 9), «Реквиема» Дж. Верди (№№ 1, 2), «Немецкого реквиема» И. Брамса (№№ 1, 4, 6).
2. Определите роль и место «Торжественной мессы» Л.В. Бетховена в эволюции церковного жанра мессы (основная концепция произведения, традиции и новаторство).
3. Проанализируйте хоровые номера «Торжественной мессы» Л.В. Бетховена (№№ 1, 2, 3, 4, 5) и финал Девятой симфонии «Ода к Радости».

Творческий уровень

1. Проследите эволюцию жанра «реквием» в мировой музыкальной культуре.
2. Сделайте сравнительный анализ крупных вокально-симфонических произведений разных стилистических эпох («Реквием» В.А. Моцарта, «Немецкий реквием» И. Брамса, «Реквием» Дж. Верди).
3. Сравните «Торжественную мессу» Л.В. Бетховена с другими произведениями композиторов-классиков, обращавшихся к церковному жанру мессы.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано музыкальные примеры произведений В.А. Моцарта, Дж. Верди, И. Брамса, Л.В. Бетховена, включенные в викторину.

Тема 6. Кантатно-ораториальные произведения в творчестве композиторов романтиков XVIII – XIX веков

Основные вопросы

1. Новаторские черты композиторского стиля Франца Шуберта – зачинателя лирико-романтической эпохи в музыке.
2. «Месса G-dur» Ф. Шуберта, особенности трактовки, образного строя и музыкального языка духовного сочинения.
3. Кантата «Венгрия» в творческом наследии Ф. Листа. Листовские принципы монотематизма в духовном сочинении «Гранская месса».
4. Кантатно-ораториальные произведения Ф. Мендельсона (оратории «Павел» и «Илия»), особенности хорового письма.
5. Творческий портрет Р. Шумана: полярные сферы его художественного мировоззрения.
6. Оратория «Рай и Пери» как новый музыкально-поэтический жанр в творчестве Р. Шумана.
5. Жанр заупокойной мессы в музыкальном наследии Р. Шумана («Реквием» Des-dur, «Реквием по Миньоне»).

Цель

Раскрыть особенности музыкального стиля крупных вокально-симфонических произведений в творчестве Ф. Шуберта, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Р. Шумана.

Ключевые понятия

Оратория, реквием, месса, вокально-симфоническая поэма, кантата.

В историю музыки **Франц Шуберт** (1797 – 1828) вошел как первый австрийский романтик, создатель романтической песни и фортепианной миниатюры, романтических симфоний, сонат и ансамблей. Он отразил наиболее характерные формы художественного мышления своего народа. Искусство Шуберта не только воспевало поэзию народного быта, оно часто непосредственно там зарождалось. И именно в народно-бытовых жанрах проявился, прежде всего, гений венского романтика.

Взор художника-романтика направлен во внутренний мир человека, содержащий всю гамму чувств и настроений. В искусстве Шуберта отражено мироощущение лучших людей его поколения. При всей тонкости, лирика Шуберта лишена изысканности. В ней нет и нервозности, душевного надлома или сверхчувствительной рефлексии. Драматизм, взволнованность, эмоциональная глубина сочетаются с замечательным душевным равновесием, а многообразии оттенков чувств – с удивительной простотой.

Для передачи в музыке тончайших оттенков переживаний от композиторов потребовалась не только эмоциональная непосредственность и свобода выражения в сфере лирического высказывания, но и обновление в области средств музыкальной выразительности. Таким образом, мелодия становится

рельефной, «отзывчивой» к неустойчивости душевного состояния; гармония и инструментовка приобретает яркость, красочность; возрастает роль контрастных сопоставлений, свободных сочетаний разнохарактерных эпизодов. Все эти черты времени ярко воплотились в творчестве Ф. Шуберта. Подобно романтическому герою, композитор болезненно ощущал дисгармонию окружающего мира, которая уничтожала творческую личность.

«Месса G-dur» написана за пять дней (2 – 7 марта 1815). Она весьма характерна для шубертовской трактовки этого жанра. Композитор здесь использовал только струнный оркестр с добавлением органа. В первой части, в отличие от большинства «Кюрие», отличающихся суровым колоритом, сразу же устанавливается лирический, светлый, умиротворенный характер произведения. Небольшой номер написан в трехчастной форме: крайние части исполняются хором, средняя часть («Christe eleison») – сопрано соло с заключительными репликами хора. Спокойное движение хоровых аккордов в средней тесситуре, умеренный темп (*Andante con moto*) и динамика, светлый G-dur, мягкие гармонии, плавная фактура сопровождения – все это создает лирически-просветленное настроение колыбельной. Это впечатление усиливается в среднем разделе части: взволнованная мольба солирующего сопрано, подхваченное хором, напоминает лирический романс. В целом, весь эмоциональный тонус этого сочинения далек от молитвенной аскетичности текста.

Радостное ликование слышится во второй части мессы – «Gloria». Стремительные пассажи оркестра перекликаются с аккордами хора. Но и здесь в среднем разделе возникает песенная мелодия – своеобразный дуэт-переключка солирующих сопрано и баса на фоне коротких фраз хора.

Третья часть «Credo» – более сурова и сдержанна. В ней нет ни мелодий широкого дыхания, ни солирующих голосов – только повторяющаяся речитация хора в узком диапазоне, частые унисоны, ровный, мерный темп, приглушенная звучность. Сдержанность изложения нарушается лишь в мощных аккордах кульминации.

Четвертая часть «Sanctus» написана более традиционно: звонкие возгласы хора, торжественные переключки оркестра в первом разделе, полифоническое изложение голосов в «Osanna». Самая песенная часть – «Benedictus». Грациозное вступление скрипок подготавливает плавную, простодушную, типично шубертовскую мелодию. Ее проводят солисты – вначале сопрано, затем тенор и бас, а в оркестре разворачиваются вариации на эту песенную тему подобно инструментальным пьесам Шуберта. Завершается часть резко контрастным эпизодом – повторением фугато «Osanna».

Последняя часть «Agnus Dei» – продолжает камерно-лирическую линию предыдущей части, но в отличие от ее безмятежного характера, здесь мелодия

скрипок и напев сопрано соло полны элегической грусти. Хор написан в необычной для мессы песенно-демократической форме – куплетно-строфической. Структура каждого куплета не квадратна. Каждый куплет имеет свою тональную окраску и определенную закономерность в соотношении ладового колорита. Общая ладовая направленность выражается в движении от минора к мажору. Каждая последующая мажорная тональность на секунду ниже минорной. При окончании второго куплета и в начале третьего происходит часто встречающееся у Шуберта сопоставление мажора и одноименного минора (A-dur – a-moll). Трижды повторяется диалог солиста и хора. Тихое звучание хора и оркестровой постлюдии завершают эту часть. Таков неожиданный финал мессы: вместо традиционного мощного хора – лирическая миниатюра⁴⁶.

Ференц Лист (1811 – 1886) – венгерский композитор, пианист, дирижер, отдал много сил и времени строительству музыкальной культуры своей родной страны. Он содействовал учреждению Музыкальной академии в Будапеште, и после ее открытия в 1875 году стал первым президентом и профессором фортепианного класса. Светские произведения создавались в 1840 – 1850-е годы (хоры a capella и с сопровождением, две кантаты), духовные – преимущественно в так называемый «римский период» (1861 – 1869), связанный с увлечением Листа католицизмом и принятием им сана аббата.

Творческие достижения Листа во многом послужили основой для венгерской национальной музыки. Творческая деятельность Ференца Листа была на редкость многогранной. Смелый новатор, Лист обогатил музыку новыми идеями, новыми выразительными средствами. Стремление к утверждению воспитательной миссии искусства, к соединению для этого всех его видов, к возвышению музыки до уровня философии и литературы, к синтезу в ней глубины философско-поэтического содержания с живописностью воплотилось в листовской идее программности в музыке. Композитор постоянно обращался к народу как к источнику жизненной силы искусства. Лист настойчиво стремился познать характер народной жизни, быта своей родины, ее музыкального богатства.

Начиная со второй половины 50-х годов Лист в основном создает духовные произведения: «Гранскую мессу» (1855), хор на текст XIII псалма (1855), «Te Deum» (1853 и 1859). В римский период и последующие годы им сочинено несколько ораторий (легенд) – «Легенда о святой Елизавете» (1862), «Христос» (1866), «Св. Цецилия. Легенда» (1874), «Св. Христофор. Легенда» (80-е годы)

⁴⁶ Хоровая литература : учеб. пособие : в 2 ч. Ч. 2 : Зарубежная хоровая литература / Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств ; авт.-сост. О.П. Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2007. – С. 74 – 75 с.

и другие, две мессы: «Хоральная» (1865) и «Венгерская коронационная» (1867), «Реквием» (1868), несколько псалмов и ряд отдельных произведений.

В духовных хоровых произведениях Листа явно прослеживаются три направления: первому свойственен католический догматизм, аскетическая отрешенность; второе, по меткому определению Б. Асафьева, отмечено скорее чертами «религиозного содержания, созерцания, а не выражения»⁴⁷; третье, по существу чуждо религиозным сюжетам и по музыке близко к светским произведениям композитора. Для произведений первой группы характерно одногласное хоровое изложение, преимущественно в духе григорианского хора, например, хор «Via Crucis»⁴⁸; полифоническое развитие темы, ранее прозвучавшей одногласно (см. предыдущий пример); четырехголосный аккордовый склад с секундовыми сопоставлениями тональностей (см. хор «Pater noster»)⁴⁹. Образцами второй группы произведений может служить хор «Ave Maria». Земные человеческие радости, страдания, порой изысканно-чувственная лирика – музыкальное содержание произведений третьего направления. Ярким примером подобного типа является «Гранская месса», написанная для смешанного хора, квартета солистов и оркестра; первоначально она имела название «Торжественная месса для освящения базилики в Гране (Эстергоме)». Произведение состоит из шести частей⁵⁰. Особо следует отметить третью часть мессы «Credo», написанную в сонатной форме с эпизодом в разработке. В этой части ярко проявились листовские принципы монотематизма: лирическая тема эпизода, проходящая в оркестре, представляет, по существу, преобразованную тему героической главной партии. В разработке, следующей за эпизодом, интонации главной партии хроматизируются, заостряются: диатоническая тема с четко выраженным кварто-квинтовым ходом неузнаваемо изменяется; большое значение получают интервалы уменьшенной терции и уменьшенной кварты. Следующие части мессы представляют собой отдельные миниатюры, из которых «Sanctus» строится на теме «Christe eleison», «Gloria», «Benedictus», а «Agnus Dei» является своего рода репризой мессы: в последней части поочередно в варьированном виде повторяются темы «Kyrie eleison», «Christe eleison», «Gloria», «Credo», способствуя этим единству целого.

Основой хорового письма Листа является гомофонно-гармонический склад, полифония имеет подчиненное значение и строится на гармонической основе. Фактура хорового письма отличается у Листа большим разнообразием. Ком-

⁴⁷ Глебов, И. Франц Лист. Опыт характеристики. – Пг., 1922. – С. 43.

⁴⁸ Локшин, Д. Зарубежная хоровая литература. Вып. 3 / Д. Локшин, И. Лицвенко. – М., 1975. – С. 15 – 16.

⁴⁹ Локшин, Д. Зарубежная хоровая литература. Вып. 3 / Д. Локшин, И. Лицвенко. – М., 1975. – С. 16.

⁵⁰ См. подробный разбор в сб.: Локшин, Д. Зарубежная хоровая литература. Вып. 3 / Д. Локшин, И. Лицвенко. – М., 1975. – С. 17 – 28.

позитор редко придерживается одного вида изложения, его партитурам свойственно переменное количество голосов – от одногоголосия до многоголосия на основе различных музыкальных складов. Например, в кантате «Венгрия» характерно противопоставление хорового одногоголосия экспозиции (главной и побочной партий) хоровому четырехголосию средней части (эпизоду); хорового унисона репризы – хоровому четырехголосию коды.

Особенностью музыкального почерка Листа является расширение сферы октавных удвоений до четырех голосов. Наиболее часто Лист прибегает к октавным удвоениям в смешанных хорах. Примером этому может служить третья часть «Гранской мессы» «Credo», где в реальном двухголосии удваиваются в октаву два голоса, а в трехголосии – три.

Большую роль в хоровой музыке Листа играет гармония, которая отличается яркостью колорита и разнообразием выразительных свойств: сопоставлением далеких тональностей, применением побочных доминант и субдоминант, энгармонических модуляций, ладовой переменности. Эти трудности облегчаются в исполнении, главным образом, безупречным листовским голосоведением.

Восприняв многое от культурных традиций Франции и Германии, являясь национальным классиком венгерской музыки, он оказал огромное влияние на развитие музыкальной культуры всей Европы.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809 – 1847) – крупный немецкий композитор, выдающийся пианист, дирижер-просветитель, авторитетный педагог и энергичный организатор, оказавший большое влияние на развитие немецкой музыкальной культуры XIX века. Жизнь и творческая деятельность композитора неразрывно связаны с хоровой культурой. Значительное место в биографии композитора принадлежит его учителю по гармонии К. Цельтеру, который привил своему питомцу веру в идеалы классицистского искусства. Именно Цельтер, создатель «лидертафеля» и руководитель Берлинской певческой капеллы, знакомил молодого композитора с произведениями Палестрины, Лассо, Генделя, Баха. С деятельностью Мендельсона в капелле связано одно из крупных событий в жизни всего культурного мира – исполнение, по инициативе и под руководством Мендельсона, «Страстей по Матфею Баха» (1829). «Открытие» Мендельсоном этого произведения, пролежавшего в архивах около ста лет, явилось началом «возрождения Баха». Мендельсон пропагандировал также музыку других гениальных предшественников; он познакомил слушателей с творчеством Палестрины, Лассо, Перголези, Шютца, ораториями Генделя («Израиль в Египте», «Мессия»), Гайдна («Сотворение мира»), с «Торжественной мессой» Бетховена, Моцартом (операми «Дон Жуан», «Фигаро») и многими другими произведениями. Современное широко популярное движение «лидертафеля» отразилось на многочисленных хорах Мендельсона.

Хоровая музыка Мендельсона разнообразна по тематике и жанрам. Это произведения кантатно-ораториальной формы: оратории «Павел» (1836), «Илия» (1846), незаконченная оратория «Христос» (1847), симфония-кантата «Хвалебная песнь» («Lobgesang») (1840).

Музыкальный стиль Мендельсона безусловно индивидуален. Его темы, образы и жанры были тесно связаны с современной немецкой культурой. В произведениях широко отразились образы национального поэтического фольклора, новейшей отечественной поэзии и литературы. Ясная мелодичность, связанная с бытовым песенным стилем, жанрово-тенцевальные элементы, тяготение к мотивной разработке, наконец, уравновешенные, отшлифованные формы сближают музыку Мендельсона с искусством немецких классиков. Но классицистский строй мышления соединяется в его творчестве с романтическими чертами. Композитор тяготеет к отображению светлых сторон жизни. Его музыка преимущественно элегична, чувствительна.

В хоровом творчестве композитора выделяются две оратории «Павел» и «Илия». В этих крупных монументальных произведениях Мендельсон стремился воплотить общественные настроения предреволюционного периода. В образе пророка «Илии», отстаивающего чистоту веры, композитор видел символ передового мыслителя и художника, борца за подлинные духовные ценности, против деградирующей культуры мещанства и аристократического придворного мира. Оратории написаны на сюжеты из «Священного писания»; Мендельсона восхищала художественно-поэтическая сторона библейских сказаний. В музыкально-драматической композиции «Павла» и «Илии» очевидна преемственность с классицистскими образцами, например, в оратории «Павел» черты Генделевского ораториального стиля своеобразно сочетаются с баховским. В оратории «Илия» обнаруживается преемственность с Генделем и с вокально-драматическими произведениями Гайдна и Бетховена. Однако их художественная сила заключается не в этом. Наоборот, при сопоставлении с хоровыми произведениями Генделя, Баха и Бетховена оратории Мендельсона несомненно проигрывают. Слишком явно ощутимо противоречие между монументально-героическим замыслом и его реальным воплощением. Философские мотивы легенд получили у Мендельсона не героическую трактовку, принятую у классиков, а лирическую. Кроме того, отлично владея техникой контрапункта и хорового письма, Мендельсон все же мыслил преимущественно в гармоническом «песенно-фортепианном» стиле.

В его произведениях нет той подлинно классической полифонии, которая придает хорам звуковую насыщенность, напряженность и внутренний драматизм, соответствующие героическому характеру ораториального жанра.

Но «Павел» и «Илия» представляют большой художественный интерес как образцы вокально-хорового искусства романтиков. Оригинально и выразительно воплощены здесь интимные, элегичные, лирико-созерцательные настроения. Разнообразны преломления лирических образов. Музыкальный диапазон ораторий простирается от прозрачного звучания возвышенного хорального склада до шубертовской красочной романсности и интимной лирики «Песен без слов», от энергичной маршевости до передачи углубленной «бетховенской» созерцательности.

Хоры из 1-й части оратории «Павел» (№ 2, 5, 8) – передают состояние мятежной толпы, взрыва эмоций, гнева, ярости, отчаяния. По общему характеру им близки хоры № 12 и № 13 из оратории «Илия». Хоры № 5 и № 8 оратории «Павел» составляют самую драматически насыщенную часть всего произведения. В ораториях Мендельсона есть множество хоров, исполненных мягкой лирики, просветленной печали. Лирических хоров больше в «Илии», например, очаровательный, воздушный женский терцет (a capella), написанный в духе скерцозных хоров «эльфов» из музыки «Сон в летнюю ночь».

Р. Шуман сказал об оратории «Павел», что «это – чистейшее из творений мира и любви»⁵¹. Лучший хор лирико-созерцательного плана – это центральный хор первой части «Павла» (№ 11). Он смягчает напряжение и вносит в хоровую драматургию чувство смирения и покоя. Это достигается не только нежной тихой звучностью и мягкими благозвучными аккордами, но самим характером мелодии и особенностями хоровой фактуры, характерным для Мендельсона сочетанием гомофонно-гармонической и полифонической фактур, в основном, полифоническим развитием гармонического эпизода (таких хоров, написанных в трехчастной форме с полифонически развитой серединой, большинство).

Почти все хоры оратории написаны для смешанного состава (№ 35 для квартета солистов или хора). В оратории ярко представлены различные виды имитационной полифонии. Она искусно используется композитором в большом драматичном хоре № 24. Одним из излюбленных Мендельсоном приемов имитации является проведение темы поочередно у мужских и женских голосов. Этот прием встречается как в крупных формах (хоры № 11 и № 34 оратории «Илия»), в хоре № 1 из музыки к спектаклю «Аталия», так и в хорах для различных составов.

Для ораторий «Павел» и «Илия» характерно использование крупных хоров и ансамблей, написанных в сложных полифонических формах, которые сочетаются с небольшими лирическими ариозо, ариями, дуэтами, терцетами, пленяющими мелодиями бытового романсного склада. В ораториях

⁵¹ Шуман, Р. О музыке и музыкантах / Р. Шуман. - Т. 2. - М., 1978. - С. 60 – 62.

Мендельсона есть много красивых, оригинальных номеров. Хоры ораторий – простые по гармонии, ясные по форме, удобные по тесситуре, были рассчитаны на массовое исполнение.

Стремление романтиков к волшебной, фантастической тематике нашло блестящее воплощение в ряде хоров Мендельсона, например, в заключительном хоре эльфов из музыки к спектаклю «Сон в летнюю ночь», одном из лучших сочинений композитора. Легкое, прозрачное звучание женских голосов, прерываемое паузами на фоне непрерывного «жужжания» замечательной оркестровой темы из увертюры, создает красочную картину.

Роберт Шуман (1810 – 1856) – немецкий композитор и музыкальный критик, выразитель эстетики немецкого романтизма. Полярные сферы своего художественного мировоззрения Шуман конкретизировал в образах Флорестана (воплощение романтического порыва, устремления в будущее) и Эвзебиа (рефлексия, созерцание), постоянно «присутствующих» в музыкальных и литературных произведениях Шумана как ипостаси личности самого композитора.

Хоровая музыка занимает довольно большое место в творчестве выдающегося немецкого композитора. Интерес композитора к хоровому искусству во многом объясняется непосредственным общением с хоровыми коллективами в период его хормейстерской деятельности. Во второй половине 40-х годов, в Дрездене, он руководил мужским хором, который носил название – «Дрезденский лидертафель» и любительским смешанным хором. С этими хорами Шуман исполнял сочинения Палестрины, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта.

Крупные вокально-симфонические сочинения Шумана значительно отличаются от подобных произведений Генделя, Баха, венских классиков и даже Мендельсона. Прежде всего, в творчестве Шумана совершенно отсутствуют сочинения классического кантатно-ораториального жанра, со свойственными для них сквозным драматургическим развитием, монументальностью форм и масштабностью эпизодов. Вокально-симфонические произведения композитора овеяны лирическими настроениями. «Он открыл, – писал Лист, – новый музыкально-поэтический жанр... не менее возвышенный и чистый, чем оратория, – жанр, который способен возбуждать такой же интерес и так же разнообразен, как опера, но не ставит своей задачей разработку драматической стороны, а, наоборот, предоставляет большой простор лирике и специфически музыкальным элементам. Этим самым он перенес в концертный зал одновременно и церковную и театральную музыку»⁵². Его музыкально-драматические произведения, как правило, не имеют сквозного сюжетного развития – это, скорее, отдельные музыкальные номера, написанные на поэтические тексты.

⁵² Лист, Ф. Роберт Шуман // Избранные статьи. – М., 1959. – С. 400 – 401.

В. Конен писал по поводу этих сцен: «Весь замысел произведения, его композиция, эмоциональная атмосфера больше всего напоминают романсовые сборники самого Шумана, написанные на стихи какого-нибудь одного поэта»⁵³. При этом сольные эпизоды выделяются в художественном отношении. По своему музыкальному языку, фактуре сопровождения и приемам выразительности они напоминают романсы композитора. «Близость романсу определила новаторский облик шумановских ораторий, присущие им национально-характерные черты»⁵⁴. Хотя хору принадлежит довольно значительное место в этих сочинениях, он часто играет роль повтора-рефрена, где повторяется мысль, высказанная солистом, или является участником диалога с солистом. Лучшие страницы хоровой музыки в его вокально-симфонических произведениях связаны с образами лирическими и лирико-драматическими, они ближе по своему эмоциональному строю и фактуре к его вокальным сочинениям.

«Рай и Пери», первое, и, пожалуй, лучшее крупное вокально-симфоническое произведение композитора. Сюжетом для оратории послужила одна из восточных сказок, вошедших в романтическую поэму «Лалла Рук» английского писателя Томаса Мура; название этой сказки «Тайный пророк из Хорасана». Идею создания музыкальной композиции на этот сюжет предложил Шуману его друг Э. Флексих. Он же специально для композитора перевел текст Мура с английского на немецкий. Окончательная обработка немецкого текста и превращение его в либретто принадлежит Шуману.

Пери предстает у Шумана как одухотворенный женский образ. Героиня поэмы Пери – изгнанная из рая грешница. Даром, который вновь откроет перед ней двери Эдема, должен быть высший нравственный подвиг. Грешная душа во время своих странствий по земле видит много страданий и горя. Пролетая над Индией, Пери видит реки, обагрённые кровью, и народ, подавленный жестоким завоевателем; лишь отважный юноша – военачальник индусов – не склоняет головы и, покусившись на жизнь тирана, падает, убитый по его приказу. Первый дар Пери – капля крови героя-патриота – отвергается небом. В Египте, в глухом лесу, умирает от чумы одинокий, всеми брошенный юноша; но верная невеста тайно пробирается к нему, чтобы, «прильнув с последним долгим поцелуем», умереть рядом. И «последний вздох любви» отвергнут стражем рая. Лишь третий дар Пери – слеза раскаявшегося преступника, которого растрогала молитва ребенка, – открывает перед ней двери Эдема. Сюжет трактован как прощение заблудшей души через сострадание, прославление ее нравственной добродетели.

Своеобразие оратории Шумана, как и других его крупных вокально-симфонических композиций, состоит в соединении тонкой камерной лирики и

⁵³ История зарубежной музыки. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XIX в. / В. Конен. – 3-е изд., доп. – М., 1972. – С. 285.

⁵⁴ Конен, В. Вокально-драматические поэмы Шумана // Сов. Музыка. – 1956. – № 8. – С. 69.

сцен театрально-драматического и монументально-хорового жанров. В «Рай и Пери» все характерно для романтика: поэзия, сказки, экзотичность сюжета, интерес к жанровому типу эпохи барокко.

Форма произведения своеобразна – это поэма в сочетании ораториальных черт и оперных принципов в развертывании сюжета. Шуман определил жанр произведения по литературному источнику. «Рай и Пери» – поэма для солистов, хора и оркестра. Поэдность произведения проявляется в свободе, текучести повествования, плавных переходов от речи рассказчика и прямой речи действующих лиц к монументальным хоровым номерам, заключающих каждую из частей оратории. При всей грандиозности целого и монументальности хоровых эпизодов (напоминающих генделевские оратории), в этом сочинении сохраняется свойственный Шуману лирический, задушевный тон высказывания. Богатейшую гамму выразительных музыкально-речевых интонаций, найденных им в камерно-вокальной лирике, Шуман дополняет и обогащает средствами оркестра и хора.

В оратории много хоровых эпизодов: хор принимает участие в десяти из двадцати шести номеров оратории. Вся первая часть оратории (так называемые «индийские сцены») насыщена хорами, они монументально-простые, пронинутые гражданским пафосом. Первый хоровой эпизод (№ 6) «Но ныне, полны крови, реки там», выразительно-суровый, мужественный, написан в тональности Des-dur – рассказ о народном бедствии. Тема, основанная на широких скачках, звучит в тенорах, после чего, исполняется всем хором. Тревожное тремоло в оркестре, нисходящие интонации, исполняемые хором в октавный унисон, предают музыке тревожный и зловещий характер. В дальнейшем, тема становится речитативной; короткие, напряженные фразы звучат у всего хора в унисон. Хор переходит в большую драматическую сцену: завоеватели провозглашают славу Газне, им отвечают боевые призывы защитников родины: «Пусть погибнет тиран!». Звучит музыка сражения, в которой Шуман разработал седьмую вариацию из «Симфонических этюдов» с ее грозно набегающими, будто «атакующими» пассажами. Непосредственным продолжением служит соло тенора (№ 7) – рассказ о непокорившемся, истекающем кровью молодым военачальнике и затем драматический эпизод казни патриота. Два великолепных хора служат откликом на смерть героя. Первый из них «Горю нам» (№ 8) – народный плач – одна из лучших страниц оратории, в котором передается глубокая, безысходная скорбь народа после смерти их вождя. В женских, а затем и в мужских голосах звучат отдельные возгласы, близкие интонациям вздохов и плача. В оркестре звучит выразительная, скорбно-патетическая тема. Общий колорит усиливается тональной окраской (h-moll – fis-moll). Второй – фугированный финальный хор (№ 9), музыка, исполненная гражданского пафоса и энергии, где прославляется народ, борющийся за свою

свободу и независимость. В этом хоре, полифонического склада, суровая и решительная тема излагается в унисон сопрано и тенорами, ответ – альтами и басами. «Хор завоевателей и индусов» написан для двойного мужского состава: басы – завоеватели, тенора – индусы. В основе – две темы, которые, постоянно варьируясь, звучат в виде диалога. Первая тема – широкая и величественная (завоеватели), вторая тема – активная и воинственная, с фанфарными интонациями (индусы). Хоровая партитура финала, почти полностью дублируется оркестром.

«Хор гениев Нила» с соло Пери из второй части оратории написан для неполного смешанного состава (сопрано, альты, тенора) в двухчастной форме с заключением (№ 11). Основная тема, разрабатываемая полифонически – энергичная и волевая. Образ Пери передан поэтичной, романтически взволнованной мелодией, которая звучит на фоне характерной «пульсирующей» фактуры оркестрового сопровождения, напоминающего увертюру «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. В изящно звучащем идиллическом «Хоре гурий» (третья часть, № 18) выдержанные квинты в сопровождении явно подражают восточной музыке⁵⁵.

Хотя в «Пери» и не ликвидируется номерной принцип, но чаще всего композитор разрушает формальные границы между номерами, сливая их в группы, образуя крупные музыкально-драматические сцены. Следует отметить еще один стилистический прием, связывающий «Пери» с прогрессивными оперными исканиями этого времени, – стремление к сквозным музыкальным характеристикам. Здесь нет последовательно проводимых лейтмотивов, но в темах, характеризующих героиню оратории, легко увидеть интонационное родство.

Сходство со стилем барочной оратории придает «Рай и Пери» использование типичных для Баха и Генделя приемов письма и жанровых черт: Пассакалия (№ 9), хорал «Святые слезы покаяния» (№ 24), фугато (№ 25) на тему с уменьшенной септимой. В оратории «Рай и Пери» Шуман предвосхищает отдельные черты позднего романтизма конца века с характерной тягой к классической стройности форм, ясности и уравновешенности высказывания, полифонической насыщенности музыкальной ткани. В сочинении «Рай и Пери» Шуман воплотил романтическую идею синтеза искусств, сочетая признаки оратории и оперы с чертами камерной вокальной лирики, при этом в совершенно неповторимой форме в каждом конкретном сочинении.

⁵⁵ Подробно о содержании оратории см. монографию: *Житомирский, Д.* Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. – М. : Композитор, 2000. – С. 300 – 305.

«Реквием Des-dur» (op. 148) написан на канонический латинский текст и традиционного состава исполнителей: квартет солистов, четырехголосного смешанного хора и оркестра. Сочинение это преимущественно хоровое – основным выразительным средством является хор, оттеняемый мелодичными соло или ансамблями солистов. Оркестр – с типичной для шумановского стиля опорой на струнные – выполняет функцию аккомпанемента, поддерживает голоса. Покоряет богатство и пленительное изящество мелодизма, прелесть акварельных тонально-гармонических красок. В то же время обилие разнохарактерного, контрастного материала в номерах придает сочинению известную мозаичность.

Обращение к традиционному жанру заупокойной мессы повлекло за собой значительную трансформацию образного мира музыки Шумана. Музыка реквиема излучает гармонию и покой, преобладают возвышенные, одухотворенно созерцательные настроения, мягкие мажорные краски. Спокойной, сдержанной манерой высказывания отмечены драматические вершины и спады тончайшей шумановской лирики. В отличие от величественно-монументального «Реквиема» Берлиоза или пышного оперного стиля «Реквиема» Верди, «Реквием» Шумана можно назвать лирико-поэтическим откровением, предвосхищающим отдельными своими чертами «Немецкий реквием» Брамса.

В «Реквиеме по Миньоне», небольшом сочинении, состоящем из шести номеров, хор участвует в пяти частях. Миньона – танцующая на канате девушка. «Это произведение, – писал Лист, – заслуживает самой высокой оценки, ибо в нем, Шуману удалось обогатить и без того совершенное мастерское произведение новой идеей, новыми удачно найденными штрихами»⁵⁶. Наиболее интересны третья и последняя части. В третьей части особенно впечатляют темы лирического плана, близкие по характеру к сольным произведениям композитора. Хор написан для смешанного состава и двух солистов, тональность C-dur – c-moll. Форма – двухчастная, основной принцип изложения – диалогический. В первой части – это диалог солирующей партии (тенора) и хора или диалог женского и мужского хоров. Во второй части – чередование соло сопрано или дуэта с хором. Хор написан в гомофонно-гармоническом складе. В основе первой части лежит порывистая, взволнованная мелодия, исполняемая партией теноров. Затем эта тема звучит у хора, дублируемая оркестром. Временами в связи с изменением интонационно-ритмической структуры мелодия приобретает воинственный характер. Вторая часть более спокойная, лиричная. Интонационно ее тема близка к основной теме первой части, но эмоциональный тонус ее совершенно иной. Она изложена в одноименном миноре (c-moll). Сопровождение, как и в первой части, типично для шумановской фортепианной фактуры.

⁵⁶ Лист, Ф. Роберт Шуман // Избранные статьи. – М., 1959. – С. 401.

В заключительном хоре (№ 6), несколько уступающим по музыке хоровым эпизодам третьей части, также наиболее интересны лирические моменты. По изложению хоры в этом сочинении гомофонно-гармонического склада с ярко выраженной мелодией, чаще всего в верхнем голосе; большое значение имеет сопровождение с выразительной, типично шумановской фактурой.

Это сочинение, связанное с каноническим богослужебным текстом, получает совершенно иную, гражданскую трактовку, навеянную личными, интимно-лирическими переживаниями.

Краткие выводы

Основной тенденцией романтизма является движение в сторону индивидуализма творческих почерков отдельных художников, пришедшие на смену стилевой организации классического искусства. Раскрыв в музыке богатство сердечных чувств во всем многообразии поэтических оттенков, композиторы-романтики ответили на идейные запросы передовых людей своего поколения. Они достигли идейной глубины и художественной силы, привнесли новое мировосприятие, выдвинули свои принципы воплощения тем, образов и конфликтов, характерных для романтической эстетики.

Произведения для изучения

Шуберт Ф. Месса «G-dur» (№№ 1, 2); *Шуман Р.* Реквием Des-dur (№ 1 «Requiem aeternam»). Реквием по Миньоне (№ 3 «Seht die mächtigen Flügel doch an!»). Оратория «Рай и Пери» (№ 6 «Doch seine Ströme sind jetzt rot»); *Мендельсон Ф.* Хор эльфов из музыки к драме «Сон в летнюю ночь»; *Лист Ф.* «Гранская месса» (№ 1 «Kulte»).

Задания для самостоятельной работы студентов

Репродуктивный уровень

1. Охарактеризуйте хоровое творчество Шуберта.
2. Назовите крупные вокально-симфонические произведения Ф. Листа.
3. Раскройте творческую деятельность Ф. Мендельсона в области вокально-симфонического жанра.
4. Назовите характерные черты музыки Р. Шумана.

Продуктивный уровень

1. Раскройте творческий почерк хоровых сочинений венского композитора-романтика Франца Шуберта – основателя лирико-романтической эпохи в музыке.
2. Осветите шубертовскую трактовку духовного жанра мессы на примере вокально-симфонического произведения «Месса G-dur».
3. Определите особенности музыкального почерка Ф. Листа, Ф. Мендельсона на примере их духовных хоровых сочинений.
4. Раскройте роль хоровой и вокальной музыки в творчестве Р. Шумана в контексте склонности композитора к взаимосвязи литературных и музыкальных образов.
5. Проанализируйте крупные вокально-симфонические произведения Р. Шумана с точки зрения проявления в них лирико-философских и психологических тенденций. Выявите в них особенности и специфичность композиторского стиля.

Творческий уровень

1. Сделайте сравнительный анализ крупных вокально-симфонических произведений разных стилистических эпох («Месса G-dur» Шуберта, «Высокая месса» Баха, «Торжественная месса» Л.В. Бетховена).

2. Выявите сходные и отличительные черты крупных вокально-симфонических произведений на примере кантатно-ораториального творчества Р. Шумана, Г.Ф. Генделя, И.С. Баха, венских классиков.

3. Определите черты жанра поэмы в вокально-симфоническом произведении Р. Шумана «Рай и Пери».

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РАЗДЕЛ 3. РОМАНТИЧЕСКАЯ ХОРОВАЯ МИНИЮТЮРА

Тема 7. Хоровая миниатюра в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана

Основные вопросы

1. Основные тенденции развития жанра хоровой миниатюры XIX века.
2. Формирование любительских хоровых обществ в Австрии и Германии.
3. Стилиевые особенности хорового письма Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона.
4. И. Брамс: традиции и новаторство хорового творчества

Цель

Изучить творчество композиторов-романтиков на примере хоровых миниатюр Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса.

Ключевые понятия

Хоровая миниатюра, хор a capella, песня, жанр песня-хор, традиция «лидертафель».

Камерно-вокальные жанры в западноевропейской музыке XIX века явились одной из форм воплощения ведущей тематики романтизма. Эта смена художественных направлений – следствие тех глубоких социальных перемен, которые вызвала Великая французская революция в обществе, в духовной жизни людей. Музыка получила социальную направленность. В бурлящей музыкальной жизни этого времени происходит изменение форм художественной деятельности, музыка выходит на улицы и площади к широким народным массам. Наступает расцвет городских театров, концертной эстрады. Выдвигается новый тип художника – общественного деятеля, стремящегося к выражению передовых идеалов. В послереволюционный период, разочарованные в результатах Великой французской революции, обманутые в лучших надеждах, художники обращаются к трагической теме разлада между духовным миром человека и действительностью. В атмосфере реакции, наступившей после поражения революции, рождается новое художественное направление – *романтизм*. Социальная критика становится одной из главных черт романтизма. Не находя духовного удовлетворения в окружающей действительности, художники часто идеализировали прошлое, наполняли новую жизнь мифы и легенды. Музыкальный романтизм наиболее отчетливо проявил себя во втором десятилетии XIX века. Творческий путь первых композиторов-романтиков Шуберта, Вебера – совпадает по времени с деятельностью Бетховена, завершавшего развитие классицизма. Однако, если Бетховен выдвинулся как художник в годы революционного подъема, то Шуберт и Вебер – в период общественно-политической реакции. Это обусловило разницу их творческих устремлений и позволило говорить о принадлежности этих композиторов к разному поколению. Вместе с тем позднее творчество Бетховена, в частности его струнные квартеты, вокальный цикл «К далекой воз-

любленной» и другие, во многом предвосхитили сочинения романтиков. В новой исторической обстановке представители музыкального романтизма продолжают живые традиции бетховенской музыки. Главная черта романтического метода – повышенная эмоциональная выразительность, первенство чувства над рациональным мышлением. Музыка романтиков – это, прежде всего, выражение их внутреннего мира. В творчестве романтиков главенствует тема лирической исповеди, полно и многогранно раскрывающей внутренний мир героя. Даже героическая тема получает у них личностное и патриотически-национальное преломление в отличие от объективированной трактовки классиков.

Образы природы, лирика, жанровое начало, экзотические мотивы – все это нашло отражение в романтической хоровой миниатюре. Камерная светская музыка была тесно связана с песенно-романсовой культурой Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, с характерным народно-песенным складом мелодии, функционально-отчетливой гармонической фактурой. Хоровые миниатюры композиторов-романтиков отличаются простотой и естественностью высказывания, детализированной отточенностью выражения. Они демонстрировали связь творчества с исполнительскими традициями, создававшимися в условиях любительского хорового искусства. Романтизм способствовал развитию жанров, связанных со словом: камерно-вокальной лирики и оперы, так как идеал романтизма – синтез искусства.

Франц Шуберт (1797 – 1828) – один из величайших мелодистов в истории музыкальной культуры. Центральное место в творчестве Шуберта занимает вокально-песенная лирика, в которой проявилась индивидуальность композитора. Песни Шуберта – это ключ к пониманию всего его творчества. Почти во всей своей музыке Шуберт опирался на образы и выразительные средства, заимствованные из вокальной лирики. Если о Бахе можно сказать, что он мыслил категориями фуги, Бетховен мыслил сонатно, то Шуберт мыслил *«песенно»*. *Песенность как принцип* – вот что существенно отличает Шуберта от его предшественников. Именно через песенность композитор акцентировал то, что не было главным в классическом искусстве – человека в аспекте его непосредственных личных переживаний.

Все компоненты шубертовской песни – мелодика, гармония, фортепианное сопровождение, формообразование – отличаются подлинно новаторским характером. Наиболее выдающаяся особенность шубертовской песни – ее огромное мелодическое обаяние. Шуберт обладал исключительным мелодическим даром: его мелодии всегда легко поются, великолепно звучат. Их отличает большая напевность и непрерывность течения: они разворачиваются как бы «на одном дыхании». Очень часто в них ясно обнаруживается гармоническая основа (используется движение по звукам аккордов). В этом песенная

мелодика Шуберта обнаруживает общность с мелодикой немецкой и австрийской народной песни, а также с мелодикой композиторов венской классической школы. Однако, если у Бетховена, к примеру, движение по аккордовым звукам связано с фанфарностью, с воплощением героических образов, то у Шуберта оно носит лирический характер и связано с внутрислоговой распевностью, «руладностью» (при этом распевы у Шуберта обычно ограничиваются двумя звуками на слог). Интонации распевные нередко тонко сочетаются с декламационными, речевыми.

Песня у Шуберта – это жанр многоплановый, песенно-инструментальный. Для каждой песни он находит абсолютно оригинальное решение фортепианного сопровождения. Так, в песне «Гретхен за прялкой» аккомпанемент подражает жужжанию веретена; в песне «Форель» короткие арпеджированные пассажи напоминают легкие всплески волн, в «Серенаде» – звучание гитары. Однако функция аккомпанеента не сводится лишь к изобразительности. Фортепиано всегда создает нужный эмоциональный фон к вокальной мелодии. Так, например, в балладе «Лесной царь» фортепианная партия с остинатным триольным ритмом выполняет несколько функций: характеризует общий психологический фон действия – образ лихорадочной тревоги; изображает ритм «скачки»; обеспечивает цельность всей музыкальной формы, поскольку сохраняется от начала до конца.

Разнообразны формы шубертовских песен, от простой куплетной до сквозной, которая была новой для того времени. Сквозная песенная форма допускала свободное течение музыкальной мысли, детальное следование за текстом. У Шуберта в сквозной (балладной) форме написано более 100 песен, среди которых «Скиталец», «Предчувствие воина» из сборника «Лебединая песня», «Последняя надежда» из «Зимнего пути» и т.д. Вершина балладного жанра – «Лесной царь», созданный в ранний период творчества, вскоре после «Гретхен за прялкой».

В поисках сюжетов для своих песен Шуберт обращался к стихам многих поэтов (около 600), очень различных по масштабам дарования – от таких гениев, как Гете, Шиллер, Гейне, до поэтов-любителей из своего ближайшего окружения (Франц Шобер, Майрхофер). Наиболее стойкой была привязанность к Гете, на тексты которого Шуберт написал около 70 песен. С юных лет восхищала композитора и поэзия Шиллера (более 50). Позже Шуберт «открыл» для себя поэтов-романтиков – Рельштаба, Шлегеля, Вильгельма Мюллера и Гейне. Тема личности сочетается с характерной для романтиков темой природы. Шуберта по праву считают основоположником романтической вокальной лирики (циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» на слова немецкого поэта В. Мюллера).

В разнообразном творческом наследии Шуберта хоровая музыка занимает довольно значительное место. Любовь к хоровой музыке пробудилась у Шуберта в детские годы и усилилась в период обучения в Конвикте (учебное заведение, школа-интернат, которая готовила придворных певчих). Здесь он впервые познакомился с хоровыми произведениями Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Как правило, хоры Шуберта невелики по масштабу. Среди них встречаются произведения, написанные в форме куплетной песни. К ним относятся восемь двух- и трехголосных песен для мужских или женских голосов в сопровождении фортепиано, двенадцать ансамблей для трех мужских голосов а capella, одиннадцать трехголосных канонов, пять дуэтов и другие произведения.

Хоровому письму композитора во многом свойственны черты, присущие хоровому стилю его современника Вебера. Значительный интерес в творческом наследии композитора представляют хоры для мужских голосов (свыше пятидесяти), что свидетельствует о глубокой связи с лидертафельными традициями мужского хорового пения. Тематика хоровых миниатюр и весь комплекс музыкально-выразительных средств хоров близки к его вокальным сочинениям. В частности, к таким известным песенным циклам, как «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь».

Ранние хоровые миниатюры композитора, также как и его песни этого периода, овеяны лирико-созерцательным настроением; преимущественная тематика этих сочинений любовная или пасторальная, музыкальный язык прозрачен и ясен. Написаны они, чаще всего в куплетно-строфической, простой двухчастной или трехчастной формах, невелики по объему. К таким хорам относятся миниатюры для мужского хора а capella, «Любовь», «Хоровод», «Ночь» (ор. 17). Хор «Хоровод» написан в куплетной форме. Ритмическая структура с паузами, разделяющими небольшие фразы, акценты на сильных долях, контрастная динамика, очень подвижный темп (*Vivace*), размер 6/8 – все это придает хору танцевальность, упругость. Хор «Любовь» написан в двухчастной репризной форме с заключением, основная тональность D-dur. Хоровая миниатюра отличается лиричностью, напевностью; выразительная тема, звучащая у первых теноров, становится интонационной основой всего сочинения. В репризе тема варьируется и повторяется в динамике *pp*. Хор «Ночь» написан в куплетной форме, основная тональность D-dur. Медленный темп, мягкие красочные гармонии, неторопливо развивающаяся мелодия, разнообразная динамика, преимущественно средняя тесситура – все это органически сочетает музыкальный и поэтический образы.

Хоры той же тематики и сходных музыкальных образов в сопровождении фортепиано, однако более сложных и развитых по форме, имеются в других опусах композитора, например, «Деревушка», «Соловей», «Власть любви» (ор. 11), «Весенняя песня», «Наслаждение природой» (ор. 16).

Хор «Соловей» написан в тональности D-dur в сложной двухчастной форме. Первая часть трехчастна с признаками куплетной вариационности. Она изложена в гомофонно-гармоническом складе. Для мелодии, звучащей в верхнем голосе, характерно волнообразное движение с постепенным увеличением диапазона вокальной партии. Третья строфа звучит в параллельном миноре доминанты (fis-moll) в чуть замедленном движении (*Tempo più tranquillo*) и представляет собой вариацию первой и второй строфы. Вторая часть резко контрастна первой. Меняется темп (*Allegretto assai tenuto*) и размер (6/8), появляются имитационно-полифонические элементы.

Хоровые миниатюры позднего периода отмечены печатью раздумий и философских размышлений. Их музыкальный язык более сложен и психологически углублен, форма становится развитой и сложной. К таким пьесам для мужского хора в сопровождении фортепиано относятся «Лунный свет» (слова Ф. Шобера) и «Прошлое в настоящем» (слова Гете).

Мужской хор «Прошлое в настоящем» является одним из самых интересных и сложных хоров Шуберта по разнообразию тематического материала, гармоническому изложению и приемам вокально-хорового письма. Основная тональность Des-dur. Это сочинение необычно для шубертовских хоров и по своей структуре. Она не укладывается в схемы, характерные для многих вокально-хоровых сочинений композитора. Романтическая свобода высказывания и как следствие, «сквозное» развитие – его основные черты. По тональному плану это произведение трехмерно: I часть – Des-dur (размер 6/8), II часть – A-dur (4/4), III часть – Des-dur (6/8), кода b-moll – Des-dur (2/4). В чередовании сольных и хоровых разделов намечается симметрия (a b b a). После небольшого фортепианного вступления звучит соло тенора. Мягкая, напевная мелодия с широкими ходами голоса, характерными для вокального письма композитора, баркарольный размер (6/8) и фактура сопровождения создают яркий, впечатляющий образ. Вторая часть резко контрастирует первой, и в темповом, и в тональном планах, изложена в трехчастной репризной форме, господствует в ней имитационно-полифонический склад письма. В среднем разделе есть характерные для охотничьих немецких песен-хоров призывно-роговые интонации. После репризы звучит кода, которая интересна своим имитационно-полифоническим изложением. Начинается она проведением темы в партии первых теноров. Тема волевая, энергичная, с большими,

несколько «угловатыми» скачками в мелодии; минорный колорит придает ей некоторую суровость. Тема переходит из голоса в голос, образуя изобретательное сплетение и перекрещивание в четырехголосии. Фортепианное сопровождение чутко следует за вокальным письмом: так, при сольном проведении темы оно прозрачно, спокойно, в последнем случае – тревожно, решительно.

Все хоровые миниатюры Шуберта, вне зависимости от тематики и настроения, обладают тем замечательным качеством, которое составляет главную ценность любого вокального сочинения – музыка и слово органически слиты воедино, одно дополняет другое. Гете и Шиллер – наиболее любимые поэты Шуберта, на их тексты написано большая часть вокальных и хоровых сочинений.

Мелодия, в полном смысле, является душой песен и хоров Шуберта. К особенностям мелодики вокальных сочинений композитора, в том числе и его хоров, относится ритмическая свобода голосов. Часто сочетаемая с резкими контрастами динамики и тесситурными трудностями, она представляет значительную сложность для хорового исполнения, что проявляется в многочисленных интонационных, ритмических и дикционных затруднениях. Одним из сильнейших выразительных средств в шубертовских хорах является контрастность. Довольно сложно найти хоровое сочинение, которое не заключало в себе две контрастные темы. В более поздних хорах встречаются три, четыре, или даже пять самостоятельных тем.

Разумеется, контрастность проявляется не только в тематической структуре хоров. Композитор использует контрасты темпов, размеров, тональностей, гармонии, динамики, склада вокально-хорового изложения. Так, обычно, если первая часть произведения написана в размере 2/4 или 4/4, то вторая часть будет написана в размере 3/4 или 6/8 («Соловей», «Весенняя песня», «Наслаждение природой»). Встречаются и иные комбинации, и соотношения размеров. То же относится и к темпу, если первая часть написана в умеренном или медленном темпе, то вторая часть всегда будет звучать в более оживленном темпе, и на оборот.

Из гармонических особенностей шубертовских хоров особо выделяются сопоставления одноименных ладов, а также мажора и параллельного минора. Довольно часто встречаются излюбленные романтиками терцовые сопоставления тональностей: в хоре «Вино и любовь» D-dur – B-dur, в хоре «Прошлое в настоящем» Des-dur – h-moll.

В хорах Шуберта обращает на себя внимание разнообразие музыкальных форм. Структура хоров прямо связана с развитием музыкального содержания. Стихотворный текст, содержащий один образ, соответственно воплощен и в музыке. Здесь нет особого контраста музыкального материала,

обычно такие хоры представляют собой запев и повторяющийся вариантный припев («Хоровод», «Ночь», «Песня гребцов», «Далекой»). В хорах, поэтический текст которых содержит несколько контрастных образов, форма более сложна и разнообразна («Прошлое в настоящем», «Охотничья песня», «Вино и любовь»). Обилие контрастных эпизодов в этих сочинениях, в первую очередь, обусловлено стремлением композитора предельно точно следовать за текстом. Подобная форма сквозной композиции получила название «durchkomponiertlied» («сквозная песня»).

Большинство хоровых произведений Шуберта выдержано в гомофонно-гармоническом складе с ведущей ролью мелодического голоса, сохраняя при этом относительную самостоятельность других хоровых партий. В более поздних хоровых сочинениях Шуберта находят значительное применение имитационно-полифонические элементы.

В хоровой музыке **Роберта Шумана** (1810 – 1856) нашли отражение черты, свойственные музыке композиторов-романтиков: созерцание красот природы, отражение народного быта, мира внутренних переживаний человека. Однако последняя тенденция находит в музыке Шумана значительно большую психологическую углубленность. Шуманом написано большое количество хоров а capella для различных составов. Интерес композитора к хоровой музыке объясняется и его хормейстерской деятельностью (он руководил несколькими хорами). В годы хормейстерской деятельности композитора (с 1846 по 1852) им было создано наибольшее количество хоровых сочинений; среди них песни для смешанного хора, ритуранели в форме канонов для мужского хора, «Прощальная песня» для хора с ансамблем духовых, «Рождественская песня» для сопрано, хора и оркестра, четыре тетради романсов и баллад для смешанного хора, мотет для двойного мужского хора с органом, охотничьи песни. Большая часть произведений Шумана написана для хора а capella. Создание мужских хоров, как у Вебера, Шуберта и Мендельсона объясняется известной традицией «лидертафель». По тематике и жанрам эти произведения очень разнообразны. Особенно много хоров лирического, шуточного, юмористического плана, но есть хоры философского характера, например, «Свет или тьма», ор. 59 № 1 на стихи К. Лаппе, и традиционные «Охотничьи песни» ор. 59 № 3 на стихи Э. Мерике, «В лесу» на стихи И. Эйхендорфа

Композитор обращается к поэзии таких авторов как Р. Бернс, И. Гете, Ф. Рюккерт, И. Эйхендорф, Э. Мериме. В подавляющем большинстве, это небольшие пьесы гомофонно-гармонического склада, написанные в куплетно-строфической форме, например, «Доброй ночи» ор. 59 № 4 и «Летняя песенка» ор. 146 № 4, обе на слова Ф. Рюккерта. Основной принцип изложения – диалогический (подобно хорам Шуберта и Мендельсона), с чередованием

солиста или вокального ансамбля и хора. Все средства музыкальной выразительности в хорах композитора служат одной цели – наиболее полному воплощению в музыке содержания и настроения поэтического текста.

По жанру хор «Доброй ночи» (As-dur), написанный для смешанного хора, представляет собой колыбельную песню. Поэтическому содержанию текста соответствует общий характер музыки, полный спокойствия и безмятежности. Динамика обозначена всего двумя нюансами: *p* и (в конце) *pp*. Темп медленный (Langsam), не меняющийся на протяжении всего хора. Изложение гомофонно-гармоническое, оживляемое репликами солиста (сопрано) и ответами хора. Структура хора предельно проста – это период, состоящий из двух предложений. Первое предложение заканчивается на доминанте (Es-dur), второй, в котором происходит отклонение в b-moll, заканчивается в основной тональности (As-dur).

Хоровая миниатюра «Ночная тишина» выражает чувства композитора, его мысли, переживания. Склад письма гомофонно-гармонический с элементами имитации. В элегической хоровой миниатюре слышен отголосок вальса; красочный, богатый гармонический язык отражает картину ночной природы. Почти полное господство динамики *p* и *pp* создают ощущение ночной тишины и полного умиротворения.

В современной исполнительской практике очень популярны хоры из цикла «Романсы и баллады для смешанного хора» op. 145, который композитор разделил на четыре тетради. Среди них, получили наибольшее распространение два хора шуточного, юмористического характера – «Кузнец» и «Гуси».

Хор «Кузнец» написан в тональности B-dur, в трехчастной форме. Очаровательный шуточный хор. Изложение его гомофонно-гармоническое, разнообразие ритмического рисунка в различных голосах, имитации в третьем куплете придают фактуре некоторую оживленность. Тема, с легким акцентом и мгновенным затуханием звучности (*fp*), усиливает игривый танцевальный характер музыки, а выдержанные в духе народной волынки (как педаль) квинты или октавы придают хору шуточный оттенок. Красочны и сопоставления мажора и минора; плавность мелодического и ритмического рисунка в средней части придают веселому танцевальному хору оттенок душевности, мягкой задумчивости.

Хор «Гуси» – развернутая композиция для смешанного хора a capella и квартета солистов, представляет собой остроумную шутку о пастухе Чимохо, безнадежно вздыхающем о своей возлюбленной девушке Бертолине. В этом хоре проявилось мастерство Шумана как хорового композитора. Средства вокальной выразительности использованы очень скупно, но исключительно умело. Так же как в «Кузнеце», скерцозная, подвижная музыка полностью соответствует шуточному тексту. Легкость, игривость подчеркнуты мелоди-

ческим и ритмическим рисунком. Шуточный характер оттеняется и другими выразительными штрихами, например, чередованием соло и хора, имитацией женских голосов мужскими, внезапной сменой динамики (*f* и *p*).

Тема 8. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Ф. Мендельсона, И. Брамса

Лучшую часть хорового наследия *Феликса Мендельсона-Бартольди* (1809 – 1847) составляют хоры а capella для мужского и смешанного составов. Эти сочинения написаны на стихи Гейне, Гете, Эйхендорфа, Уланда и других немецких поэтов. Часть из них издана с русским переводом текстов А. Ефременкова. Основной круг образов связан с просветленно-созерцательной лирикой, с большим или меньшим налетом сентиментальной чувствительности. Большая часть хоровой музыки композитора проникнута влиянием немецкой народной, в первую очередь городской песенной музыкальной культуры. Элементы народного творчества и лидерафельных исполнительских традиций ощущаются в мелодике, метроритме, в простой и ясной структуре хоровых сочинений. Большинство хоров Мендельсона написано в куплетной и куплетно-вариационной форме. Хорам а capella в целом свойственен большой лаконизм высказывания, чем хорам Шуберта. Это, в основном, хоровые миниатюры, такие как: «На юге», «Как иней ночью весенней пал», «Серенада», «Пастушья песня», «Беги со мной». Основной склад письма гомофонно-гармонический, иногда с использованием имитаций. Хоровой состав почти всегда четырехголосный, с сравнительно редкими *divisi*. Излюбленным приемом композитора является чередование сольных и хоровых эпизодов. Распространенной формой хорового изложения у Мендельсона является мелодическое движение одних голосов на фоне других (хоры: «На озере», «Предчувствие весны», «Среди зелени» и др.). При гомофонном складе хоров а capella Мендельсона в них достаточно широко используются элементы полифонии, главным образом имитационной. В смешанных хорах композитор часто применяет имитацию женским хором мужского, как в хоре «Ранняя весна» (ор. 59 № 2). В хоре «Лесные птички» (ор. 88 № 4), напротив, есть имитация мужским хором женского. Тембровое сопоставление мужских и женских голосов в сочетании с динамическими контрастами создает колоритность звучания. В отдельных хорах композитор использует форму канона, как, например, во второй части мужского хора «Любовь и вино» (ор. 55 № 5). В результате самостоятельного движения голосов образуется перекрещивание.

Хор «Грезы» написан в простой двухчастной безрепризной форме. Первая часть передаёт эпическое спокойствие величавой картины природы, написана в строго аккордовом, гармоническом складе; неторопливое движение,

плавная мелодия подчеркивают спокойный, созерцательный характер музыки. Вторая часть тонально неустойчива, для нее характерны резкие динамические контрасты и использование элементов имитационной полифонии. Протяженность части значительно увеличивается из-за имитационных построений, которые поочередно проводятся у женских и мужских голосов.

Хор «Охотничья песня» (ор. 59 № 6) написан в куплетной форме с характерными изменениями в третьем куплете. Появляется новый мелодический материал, происходит модуляция в одноименный мажор (h-moll – H-dur), в котором и заканчивается произведение. Смена минора одноименным мажором в какой-то степени связана с изменением поэтических образов. Вторая половина первого и второго куплетов значительно разрастается благодаря имитациям, в данном случае женский хор имитирует мужской.

Хоровая миниатюра «Серенада» овеяна образом покоя («Спи, друг милый, мир объемлет тихий, безмятежный миг») написана в тональности B-dur. Пример органического слияния поэтического текста и его музыкального воплощения. Спокойная, мягкая мелодия, с ниспадающими интонациями, компактное хоровое изложение, мягкие гармонии, тихая звучность (*p*, *pp*), разнообразие штрихов – все это способствует созданию музыкально-поэтического образа.

В первой половине XIX века, все большее распространение получают небольшие пьесы для хора в сопровождении фортепиано. Именно к таким произведениям относится мужской хор «Морское плавание» – один из самых очаровательных, поэтических хоров Мендельсона. Напевная мелодика, размер 6/8, гомофонно-гармоническая фактура, соотношение аккомпанирующих голосов и темы напоминают некоторые пьесы из знаменитого фортепианного цикла композитора «Песни без слов». После двух тактов вступления основная тема излагается у первых теноров. Для широкой, напевной темы характерны слабые окончания фраз, а для гармонического изложения – частое применение задержаний. Очень светло и свежо звучат окончания каждого куплета в одноименном мажоре. В двух первых куплетах достигнута акварельная звучность (в основном *p*, *pp*); третий куплет начинается более насыщенно (в основном *f*).

Значительная часть хоров Мендельсона написана без сопровождения. Но там, где оно имеется, его роль очень велика. Как и в хоровых произведениях Шуберта, сопровождение является важнейшим элементом музыкальной ткани. Творческий облик Мендельсона покоряет умиротворенной гармоничностью. Классицизм и романтизм скрестились, переплелись у него в редком единении. Прозрачная мелодичность, уравновешенность в

выражении чувств, филигранность и экономность отделки – всё это роднит его с классиками. Но в то же время, он был сыном своего времени: романтическому мироощущению отвечают и сочная красочность его звуковых пейзажей, и увлечение сказочной фантастикой, и интерес к народному искусству. Хоровая музыка Мендельсона основывается на немецкой народной, в первую очередь, городской музыкальной культуре. Влияние народных элементов ощущается в мелодике, метроритме (обилие танцевальных размеров), в простой и ясной структуре (преимущественно куплетная форма).

С народными формами исполнения связаны охотничьи, роговые интонации, широко бытовавшие в немецком хоровом пении. Многие хоры Мендельсона, как и Вебера, включают эти интонации, близкие звучанию валторн, например, три «Охотничьи песни» две для мужского хора (op. 50 и op. 120), и одна для смешанного хора (op. 59).

Традиции развития жанра хоровой музыки продолжил выдающийся немецкий композитор **Иоганнес Брамс** (1833 – 1897). В огромном творческом наследии композитора хоровая музыка занимает довольно большое место. Произведения для хора композитор писал, главным образом с 1856 по 1891 годы. Поводом для создания хоровых миниатюр послужила дирижёрско-хоровая деятельность с придворной капеллой в Детмольде и женским хором в Гамбурге. Интересно отметить, что именно Брамс стал единственным композитором-романтиком, сочинявшим довольно много хоров для женского состава. Из хоровых произведений первого периода для женского хора с сопровождением выделяются «Ave Maria» с органом (op. 12), песни в сопровождении двух валторн и арфы (op. 17), 12 песен и романсов с фортепиано, 24 обработки немецких народных песен с фортепиано. Среди сочинений для женского хора а capella – около 20 канонов. Для мужского хора были написаны 5 песен (op. 41), для смешанного состава – хоровой цикл «Песни Марии» (op. 22), псалмы, мотеты и другие духовные хоры.

Обычно, композитор писал свои произведения для определенного вида хора, то есть четырех-, пяти-, шести- или восьми реально звучащих голосов. По этой причине в его хорах почти не встречается *divisi*, даже в произведениях гомофонно-гармонического склада. Эпизодически можно встретить только октавные удвоения басовой партии на органном пункте. В пяти- и шестиголосных хорах композитор обычно делил альты и басы на две самостоятельные партии. В хорах Брамса мелодия часто звучит в верхнем голосе, в случаях, когда мелодия помещается в средних голосах (что для композитора является редкостью), верхний голос делится на две партии. Это относится как к полифоническим, так и к гомофонно-гармоническим

сочинениям, поскольку в его музыке всегда заключено полифоническое начало, которое образуется благодаря развитому голосоведению. Основой хоровых композиций Брамса являются народная музыка и старинная песня. Он углубленно изучал хоровую музыку прошлых веков и сборники с записями народных песен.

Для духовной музыки композитора характерно влияние старинной полифонии. Здесь сказываются черты стилизации музыки XVI века. Брамс, например, в трех духовных хорах для женских голосов op. 37, применяет различные виды канона: первый хор «O bone Jesu» – представляет собой канон в обращении у первых сопрано и вторых альтов; второй – «Adoramus te» – четырехголосный канон, в котором второй голос вступает в нижнюю кварту, третий – в нижнюю квинту и четвертый – в нижнюю октаву; третий – «Regina coeli» – канон в обращении между солирующими голосами (сопрано-альт). Впечатление старины создается также благодаря одинаково долгим ритмическим длительностям и простой строгой гармонии. В пятиголосных мотетах (op. 29) Брамс основывается на искусстве Баха. Первый из них – «Пришло спасенье к нам» начинается гармонизированным хоралом. Затем на мелодию каждого отдельного стиха дается fuga, причем голос, вступающий последним – первый бас – излагает тему в увеличении в виде *cantus firmus*'а. Второй мотет «Сотвори во мне» содержит две fugи, которым предшествует канон. Из других произведений духовного содержания, написанных в форме канона, представляет интерес «Духовное песнопение» (op. 30) – это двойной канон в нону, причем в теноре дается имитация сопрано, а в басу – альт; подобно этому «Мартовская ночь» (op. 44, № 12) является двойным каноном в сексту. В данном хоре смена мелодики и типа изложения носит изобразительный характер.

Влияние старинной музыки сказывается и на некоторых хорах светского содержания, например, в «Любви однообразна грусть» (op. 113, № 13), подражание известному «Летнему канону» XIII века английской полифонической школы. Для этого канона Брамс взял мелодию шубертовского «Шарманщика». Брамс, как и великие старые мастера, никогда не делал искусство контрапункта самоцелью. В этом главная особенность его полифонических композиций, хотя в некоторых ранних сочинениях, за стилизацией, не всегда видны индивидуальные черты стиля.

В произведениях для хора архаизирующие тенденции и близость к народной песенности отнюдь не всегда строго отделены друг от друга. Наротив, именно это сочетание позволяет композитору добиться особо привлекательного эффекта. Это отчетливо обнаруживается в цикле «Песни Марии» (op. 22). Средневековый обычай переносить мелодию в средний голос напоминают первая и третья части «Марии в церкви», в которых

главную мелодию излагает альт, в то время как сопрано ограничивается только колористическим сопровождением. Та же песня в своей средней части, в которой имитируется звон колоколов, являет черты восхитительного народного простодушия. Хор «Магдалина» производит впечатление старинной песни паломников, а последняя пьеса цикла, начинающаяся в размере 4/4 и затем переходящая на 3/4, воскрешает этим изменением ритма старую традицию народной танцевальной музыки. Характеристика, данная произведению самим автором и указывающая на то, что оно содержит пьесы «в духе старинных немецких церковных и народных песен», действительна для каждого отдельного номера.

Влияние народной песни сказалось, прежде всего, на светских хоровых произведениях композитора. М. Друскин в книге «Иоганнес Брамс» писал: «Брамс творчески подходил к фольклору. Он с возмущением выступал против тех, кто трактовал живое наследие народного творчества как архаическую древность. Его в равной степени волновали песни разных времен – старые и новые. Брамса интересовала не историческая достоверность напева, но выразительность и целостность музыкально-поэтического образа»⁵⁷. Обычно Брамс обрабатывал народные песни для хора в строфической форме гомофонно-гармонического склада, например, аранжировка замечательной песни «В ночной тиши» («In stiller Nacht»). Старинная песня «Крадется между туч луна» («Verstohlen geht der Mond auf») построена в куплетной форме по принципу запева-хор. В полифоническом складе сделана обработка «Утренней песни». Непосредственное влияние народной песни наблюдается во многих композициях Брамса, например, в «Песнях и романсах» (op. 44), среди которых преобладают пьесы в простом народном духе. Начиная с написанной в стиле грациозного танца «Песни любви», через песню «Жених» с имитацией веселых звуков рога и прелестную нежную «Баркаролу», вплоть до своеобразно печальной «Невесты», всюду царит непринужденность и естественность. Почти все песни написаны в куплетной форме.

Особое место занимают четыре мужских хора на слова К. Лемке (op. 41), где наблюдаются, как пишет М. Друскин, «единственная у Брамса попытка претворения традиций мужского пения «лидертафель»»⁵⁸. Это солдатские песни, то серьезные, то веселые по характеру, в которых композитор выражает свой пламенный патриотизм. Пожалуй, наиболее эффектны юмористическая «Маршировка» и полная предчувствий, пророческая «Смотри в оба».

⁵⁷ Друскин М. Иоганнес Брамс / М. Друскин. – М., 1969. – С. 97.

⁵⁸ Там же. – С. 138 – 145.

Лишь в очень небольшом количестве сочинений для хора Брамс делает попытку приблизиться к творчеству XIX столетия. К их числу можно отнести шестиголосную песню «Винета» (ор. 42, № 2) на слова К. Мюллера (в сопровождении фортепиано «ad libitum»). Хор написан в сложной трехчастной форме. Прием сопоставления одноименных тональностей на протяжении всего хора, мимолетные отклонения через побочные доминанты, использование низких ступеней лада подчеркивают романтический характер произведения.

В хорах позднего периода творчества Брамса исключительно важное место занимают полифонические формы, позволяющие наиболее точно отобразить содержание текста, например, в хоре «Когда вооруженный воин», «Смелое сердце» (ор. 93, № 6) на слова Гете. В народном духе сочинены песни на тексты из «Чудесного рога мальчика»⁵⁹, «Розмарин» (ор. 62, № 1) – в простой куплетной форме, «Из старинных песен любви» (ор. 62, № 2) – в куплетно-вариационной песни, а также отдельные хоры, например, «Девушка» (ор. 93, № 2) на слова З. Каппера – в простой двухчастной форме и «Потерянная Юность» (ор. 104, № 4) на слова И. Венциха – в двухчастной форме. Оба хора построены на тематическом контрасте. Во второй половине третьего творческого периода Брамс относится к народной песне уже не с прежним простодушием, так как здесь слишком властно проявляется собственная индивидуальность. Хор «Горбатый уличный скрипач» (ор. 93а, № 1) содержит еще многое от народной песни, но сквозное развитие и кричащие пустые квинты при словах «Вальпургиева ночь» придают ему черты современного реализма.

Подлинным романтиком композитор проявляет себя в смешанных хорах а capella. Хор «Ночь в лесу» (ор. 62, № 3) написан в куплетной форме, каждый куплет написан в простой репризной форме. В хоровом сочинении мастерски передается картина спокойствия в ночном лесу. Великолепно используются тембровые возможности певческих голосов, свобода голосоведения часто приводит к переkreщиваниям. Эта небольшая пьеса является ярким образцом вокально-хоровой звукописи.

Хор «Невеста ветра» (№ 6) написан в куплетной форме, где куплет – простая двухчастная форма с варьированным повторением второй части (a+v+v₁). В первой части куплета на фоне выдержанных звуков образуется светлое звучание трех верхних голосов (сопрано, альты, тенора). Во второй

⁵⁹ «*Волшебный рог мальчика. Старинные немецкие песни*» (*Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*) – сборник немецких народных песен, подготовленный и изданный в 1806 – 1808 годах в Гейдельберге двумя поэтами из гейдельбергского кружка романтиков – Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано. В сборник вошли песни разнообразных жанров – солдатские, монашеские, разбойничьи, бытовые, любовные. Обработка текста издателями в некоторых случаях означала его полное переписывание.

части куплета размер меняется с 4/4 на 3/4, что вносит заметный контраст, усиливающийся при повторении, когда вместо e-moll, неожиданно звучит E-dur.

Краткие выводы

Хоровое творчество композиторов-романтиков отражает исполнительские хоровые традиции тех лет. Создание большого количества произведений для мужского хора связано с организацией в Германии и Австрии «лидертафелей» – мужских любительских хоровых обществ-братств, деятельность которых определялась патриотическими целями. Композиторы раннего романтизма утверждают в западноевропейской хоровой литературе камерный жанр песни-хора. Тематика его преимущественно любовно-лирическая или пейзажно-созерцательная. По своему музыкальному языку эти песни-хоры близки к народной городской песне.

Произведения для изучения

Шуберт Ф. Хоры: «Баркарола», «Вино и любовь» («Die Wein und Liebe»), «Прошлое в настоящем» («Im Gegenwärtigen Vergangenes»), «Вера, надежда, любовь» («Glaube, Hoffnung und Liebe»), «Весенняя песня» («An den Frühling»), «Деревушка» («Das Dörfchen»), «Ночь» («Die Nacht»), «Соловей» («Die Nachtigall»); *Шуман Р.* Хоры: «В лесу» («Im Walde») op. 75 № 7, «Грезы» («Traumerai»), «Ночная тишина», «Вечерняя звезда», «Доброй ночи» («Gute Nacht»), «На Боденском озере» («Am Bodensee»); «Кузнец» («Der Schmidt») op. 145, № 1, «Охотничья песня» («Jägerlied») op. 59 № 3; *Мендельсон Ф.* Хоры: «Прощание с лесом» («Abschied vom Walde») op. 59, № 3, «Охотничья песня» («Die Jagdlied») op. 59, № 6, «Подснежник» («Die Primel») op. 48, № 2; *Брамс И.* Хоры: «В ночной тиши» («In stiller Nacht»), «Розмарин» («Rosmarin») op. 62, № 1, «Горбатый уличный скрипач» («Der bucklichte Fiedler») op. 93, № 1, «Виньетка» («Vineta») op. 42, № 2.

Задания для самостоятельной работы студентов

Репродуктивный уровень

1. Поясните значение термина «романтизм», определите предпосылки возникновения этого художественного направления.
2. Выделите средства музыкальной выразительности, характерные для хоровой музыки романтизма.
3. Перечислите хоровые миниатюры в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса.

Продуктивный уровень

1. Проанализируйте хоровое творчество Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона. Определите стилистику их хорового письма в контексте связи с традициями мужского ансамблевого пения («лидертафель»). Выявите основной круг тем и образов в хоровых миниатюрах композиторов-романтиков.
2. Раскройте сущность хормейстерской деятельности и «жизненных правил для музыкантов» Р. Шумана, дирижерской деятельности И. Брамса. Определите влияние их деятельности на создание хоровых произведений.

3. Охарактеризуйте особенности хорового стиля И. Брамса, выявите его связи с традициями старинных мастеров XVI века и музыкой И.С. Баха.

Творческий уровень

1. Раскройте философские и эстетические основы идейно-художественного направления «романтизм».

2. Определите особенности развития жанра хоровой миниатюры в творчестве композиторов-романтиков.

3. Охарактеризуйте исполнительские принципы романтической хоровой музыки.

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано фрагменты хоровых миниатюр Ф. Шуберта, Р. Шумана, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса, включенные в викторину.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

РАЗДЕЛ 4. ОПЕРНО-ХОРОВОЕ ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ XVII – XIX ВЕКОВ

Тема 9. Становление западноевропейской оперы

Основные вопросы

1. Зарождение и развитие жанра оперы. Значение хоровых сцен в операх зарубежных композиторов XVI – XVII вв.
2. Реформаторская деятельность в оперно-хоровом творчестве К.В. Глюка.
3. Жанровое разнообразие опер В.А. Моцарта. Приемы письма и принципы использования хора в драматургии опер «Идомея», «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро».
4. Симфоническая драматургия и психологизм хоровых сцен в опере Л.В. Бетховена «Фиделио».
5. Становление романтического стиля в оперном жанре К.М. Вебера «Волшебный стрелок», «Оберон».
6. Роль хора в развитии музыкальной драматургии опер Р. Вагнера «Лоэнгрин», «Летучий голландец», «Тангейзер», «Нюрнбергские мастерзингеры». Особенности лейтмотивной системы композитора.
7. Драматургические задачи хоров в операх Дж. Верди «Риголетто», «Аида», «Отелло».
8. Основные функции хоровых сцен в лирической опере Ш. Гуно «Фауст».
9. Народно-бытовые сцены в опере Ж. Бизе «Кармен».

Цель

Изучить оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XVII – XIX веков. Определить приемы хорового письма, функции и принципы использования хора в драматургии опер.

Ключевые понятия

Опера, опера-seria, опера-buffa, стиль bel canto, ария, речитатив.

Слово *опера* в переводе с итальянского означает «труд», «сочинение». Первоначально музыкальный спектакль называли «*dramma per musica*» – «драма на музыке» или «музыкальная драма». Первые оперы появились в Италии, во Флоренции на рубеже XVI – XVII столетий. Их авторы были участниками небольшого кружка любителей искусства, собиравшихся у богатых меценатов Джованни Барди и Якопо Корси. Кружок этот вошел в историю музыки под названием флорентийской камераты (от ит. *camerata* – кружок).

Первая опера, созданная во Флоренции, не сохранилась. Две другие появились почти одновременно и были написаны на один и тот же сюжет известного мифа об Орфее. Обе оперы назывались одинаково – «Эвридика». Музыка одной из них написал Якопо Перри, а другой – Джулио Каччини, автор текста – поэт Оттавио Ринуччини. Для первых флорентийских опер было харак-

терно господство речитатива, отсутствие арий и ансамблей, статичность действия.

Новый жанр развивался очень бурно и стремительно. Опыт флорентийцев перенимался в других итальянских городах, и уже очень скоро в истории оперы появились первые классические произведения. Их автором стал **Клаудио Монтеверди** (1567–1643) – итальянский композитор, имя которого стоит рядом с именами величайших художников и поэтов эпохи Возрождения. Благодаря Монтеверди опера превратилась в произведение прежде всего музыкальное: теперь музыка стала занимать не подчиненное, как это было раньше, а главное место. В отличие от однообразного речитатива Пери и Каччини, Монтеверди создал остро напряженный, драматический речитатив – с внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами. При этом Монтеверди не ограничился речитативом: в кульминациях своих опер он включал арии, где мелодия носила уже не декламационный, а певучий характер. Большое значение приобрел хор и оркестр, который подчеркивал значительность того или иного момента драмы. Все это позволило Монтеверди ярко раскрывать внутренний мир своих героев. Под воздействием поэтической лирики и поэтического слова в драме возникали образы изменчивых душевных состояний в их тончайших нюансах, и картины природы, преломленные через призму эмоционального мира поэта.

Композитор выступил во главе новой оперной школы, создав такие произведения, как «Возвращение Улисса» и «Коронация Пoppей». Подобно «Орфею» они относятся к жанру «*dramma per musica*», который стал исторически первым типом оперы. «Коронация Пoppей», созданная за год до смерти Монтеверди, это вершина всего его творчества. Сюжет оперы заимствован из «Анналов» (т.е. летописей) Тацита – крупнейшего историка Древнего Рима. Впервые за полвека существования оперного жанра на смену мифологии пришла историческая хроника, а богов и мифических героев вытеснили исторические личности. В оперной культуре XVII века еще не было произведения, которое, подобно шекспировским хроникам, воспроизводило бы реальные исторические события; вот почему «Пoppею» называют «первой оперой на исторический сюжет».

Монтеверди создал различные формы оперного сольного пения. В «Коронации Пoppей» намечены все формы оперных арий: декламационная, варьированная, двухчастная, ария «*da capo*», народная песня, а также сложились основные принципы оперной драматургии, которыми будут следовать большинство итальянских композиторов во главе с А. Скарлатти. «По правдивому воплощению жизненных конфликтов, по широте представленных в ней человеческих типов и ситуаций, по разностороннему раскрытию психологии действующих лиц, опера «Коронация Пoppей» не имеет параллелей в моцар-

товской опере. Возвышенное и бытовое, трагедийное и комическое, благородное и низменное переплетаются здесь с шекспировской силой обобщения»⁶⁰.

Реализм исторической драмы с галереей портретов и ярких типовых характеристик потребовали обогащения музыкальных средств, прежде всего, изменения состава оркестра. В ранних операх Монтеверди состав оркестра достигал свыше сорока инструментов, что по тому времени было явлением исключительным. В дальнейшем он сокращает состав, но вводит скрипки вместо виол, а также изобретает новые средства выразительности: *tremolo*, *pizzicato*; в вокальную музыку Монтеверди вносит эмоциональность, экспрессию, смелость ритмических оборотов. Знаменитый «Плач Ариадны» – образец новой манеры драматического пения, где глубина дыхания и пластика мелодического рисунка органично сочетаются с выразительностью драматической декламации. «Плач Ариадны» – монолог покинутой героини из оперы «Ариадна» – прототип всех арий-lamento последующих эпох. Это выдающееся произведение Монтеверди, давшее ему мировую славу, демонстрирует его новаторские принципы в отношении музыкального языка и, вместе с тем, преемственность нового стиля барокко с музыкой XVI века. Спустя шесть лет после первой постановки оперы Монтеверди сделал переложение «Плача Ариадны» для пятиголосного хора.

«В творчестве Монтеверди берут истоки почти все выразительные элементы оперы и большинство современных музыкальных форм. Ария и речитатив, трехчастная ария *da capo* и *basso ostinato*, ритмическая танцевальная остинатность и инструментальные ритурнели, варьированная куплетность и рондо, структура, основывающаяся на замкнутых номерах, и свободная декламационная сцена, драматические дуэты и хоры, построенные на диалогической основе, и такие же ансамбли декоративного плана, народно-песенные жанровые номера и виртуозная блестящая кантилена – по существу все важнейшие элементы оперной драматургии вплоть до лейтмотивов – были ясно намечены в его музыкальных драмах»⁶¹.

Созданный Монтеверди тип оперной арии *lamento* (жалоба, плач) быстро проник в оперу, ораторию и удерживался на протяжении всего XVII века.

К концу XVII века сложилась оперная школа в Неаполе, подытожившая историю столетнего развития итальянской оперы. Интересно, что неаполитанская опера оказалась особенно далекой от того идеала, к которому стремилась флорентийская камерата. Она сразу заявила о себе как произведение, в котором ведущей силой является не поэзия, а музыка, пение. Именно в Не-

⁶⁰ Конен, В. Этюды о зарубежной музыке / В. Конен. М., 1968. – С. 54.

⁶¹ Конен, В. Художник переломной эпохи – Клаудио Монтеверди // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. – М., 1968. – С. 51.

аполе утвердился тот вид оперного пения, который получил название *bel canto* (прекрасное пение), под которым понимается умение плавно, красиво исполнять певучую мелодию широкого дыхания (кантилену). Стиль *bel canto* требует от певца высшего мастерства – виртуозного владения дыханием, ровного звучания голоса во всех регистрах, блестящей техники. Пение это вызывало заслуженные восторги у слушателей.

Стиль *bel canto* способствовал расцвету *арии*, получившей явный перевес над речитативом. Неаполитанцы ввели в практику типовые арии, которые долгое время господствовали на оперной сцене. Сложилось несколько контрастных типов арий, связанных с наиболее часто встречающимися сценическими ситуациями: *lamento* (по-итальянски – плач, жалоба) – скорбные арии, арии патетические (страстные), бытовые, лирические, бравурные (шумные, бодрые), буффонные, арии мести.

Каждый тип опирался на свои выразительные приемы. Так, например, для *lamento* характерна опора на интонацию нисходящей секунды, передающую стон, рыдание. Первый классический образец этого типа арии – «Плач Ариадны» Монтеверди. Именно образы скорби, печали, воплощенные в ариях *lamento*, были у неаполитанцев наиболее глубокими и сильными.

Неаполитанцы усовершенствовали и *речитатив*, разделив его на два вида – аккомпанированный (*accompagnato*) и сухой (*secco*). В речитатив *secco* попадал весь информационный материал, который требовалось донести до слушателя. Если ария неизменно вызывала остановку действия, то сухой речитатив, напротив, его совершенно не задерживал, он быстро следовал за текстом. В мелодическом отношении он напоминал скорее разговорную речь, чем пение; исполнялся скороговоркой в очень свободной манере (с выделением отдельных слов, сменами темпа, выразительными паузами) – певец вел себя как драматический актер. Вот почему речитатив *secco* не мог сопровождаться оркестром, лишь отдельные аккорды клавесина помогали певцу держаться в тональности.

Аккомпанированный речитатив отличался большей напевностью и подобно арии звучал в сопровождении оркестра. Он часто использовался как вступление к арии. Нередко в таком речитативе передавались сложные душевные состояния, борьба различных чувств.

Таким образом, композиторы неаполитанской оперной школы четко определили и разграничили назначение основных оперных форм – арии и речитатива: ария концентрировалась на выражении какого-то определенного чувства, выражая отношение действующих лиц к происходящему, речитатив же развивал действие в диалоге или повествовании о каком-либо событии.

В рамках неаполитанской школы, прежде всего в творчестве *Алессандро Скарлатти*, сложился новый оперный жанр – *opera-seria* (итальянское *seria*

– серьезная). Типовыми особенностями этого оперного жанра были: мифологический или историко-легендарный сюжет с запутанной, нередко малоправдоподобной интригой и обязательной счастливой концовкой; знатное происхождение героев (это короли, полководцы, античные боги); ария, как центральная оперная форма.

Со временем в опере-seria утвердился настоящий культ певца-виртуоза, который мог диктовать композитору свои условия (один певец требовал, чтобы в любой арии обязательно были виртуозные пассажи, особенно хорошо ему удававшиеся, другой непременно хотел исполнить скорбную арию *lamento*, и пр.) В итоге опера-seria получила обидное прозвище – *концерт в костюмах*, поскольку цепь арий, воплощающих сильные чувства, часто была лишена логической связи друг с другом (всё, что относилось к собственно драме, быстро «проговаривалось», не вызывая интереса у публики).

Роль оперы-seria в развитии оперного жанра чрезвычайно велика: именно с ее появления начался подлинный расцвет оперного жанра, как произведения прежде всего музыкального. В то же время это было явление противоречивое, в котором всё больше усиливались кризисные черты.

В противовес опере-seria в 30-х годах XVIII века в Неаполе возникла *опера-buffa* – комическая, причем родилась она внутри серьезной оперы из так называемых *интермедий* – тех забавных комедийных сценок, которые вставлялись в оперу-seria для развлечения публики. Начало этому жанру положила «*Служанка-госпожа*» Перголези. В ней – всего три роли, причем одна – мимическая (Веспоне, слуга Уберто, не поет). Сюжет очень прост: ловкая молоденькая служанка Серпина хитростью женит на себе своего господина, старого холостяка Уберто. Успех этой веселой интермедии был настолько сенсационным, что она совершенно затмила серьезную оперу, в рамках которой исполнялась, в результате ее стали давать отдельно, как самостоятельное произведение.

Мастерами *buffa* были *Галуппи, Пиччини, Паузиелло, Чимароза*.

Из Италии опера очень быстро распространилась в других европейских странах, став уже к середине XVII века одним из самых популярных жанров. Различные итальянские оперные труппы с успехом гастролировали в Австрии, Германии, Англии, Франции, вызывая интерес к оперному искусству и пробуждая инициативу отечественных композиторов писать в новом жанре. С невероятным трудом пробивала себе дорогу *немецкая опера*. Она вызывала полнейшее равнодушие со стороны правящих кругов, которые признавали только искусство иностранцев, в первую очередь – итальянцев. Германию буквально заводнили приезжие артисты – певцы, дирижеры, композиторы.

Первая немецкая опера «*Дафна*» появилась в 1627 году. Ее автором был **Генрих Шютц**, один из самых выдающихся немецких композиторов. Кроме

«Дафны» предпринимались и другие попытки создания национальных немецких опер, однако этот процесс прерывается тридцатилетней войной. Лишь с 60-х годов XVII века начинается новый этап становления оперного искусства в Германии. В крупных немецких городах – Дрездене, Гамбурге, Лейпциге – открываются оперные театры, в которых, однако, прочно обосновываются итальянские оперные труппы, ставящие итальянские оперы. Единственное исключение – Гамбург, где оперному театру некоторое время удается сопротивляться итальянскому господству. Только там ставятся оперные спектакли на родном немецком языке.

Расцвет гамбургской оперы связан с именем талантливого немецкого композитора *Рейнгарда Кайзера*, произведения которого пользовались небывалым успехом. В своих операх Кайзер обращался к самым разным сюжетам: мифологическим, историческим, комическим. Среди его лучших опер – «Октавия», «Нерон», «Лейпцигская ярмарка». Влияние Кайзера испытали многие немецкие композиторы, вплоть до Баха и Генделя.

Однако постепенно и в Гамбургской опере назревает и усиливается кризис. Его яростно травит церковь, публика охладевает к ней, театр не делает сборов, сцену его заполняют итальянцы, и, в конце концов (к началу 40-х годов) оперный театр в Гамбурге перестал существовать. Немецким композиторам не оставалось ничего другого, как подобно Генделю искать признания на чужбине, сочиняя там оперы в итальянском стиле, или же применять свой талант вне оперной музыки.

Особая судьба постигла оперу в Англии. Англичане обычно не торопились перенимать европейские новшества. Музыкальный спектакль, полностью построенный на пении, долгое время не вызывал у них симпатий. Они предпочитали смешанные формы – драматические спектакли, где было много музыки, но основной упор делался на слово, актерскую игру. Была популярна и *semi-опера* (полуопера), основанная на сочетании музыки и разговорных диалогов.

Опыт итальянской и французской оперы очень умело использовал *Генри Перселл* (1658 – 1695) – английский композитор, представитель стиля барокко. Несмотря на включение стилистических элементов итальянской и французской музыки, Перселл признан одним из крупнейших английских композиторов. Перселл работал органистом Вестминстерского аббатства, а также был хранителем музыкальных инструментов. Он писал церковную музыку, оды, адресованные королю и королевской семье.

Самым известным его произведением была опера «Дидона и Эней» (1689), она была создана в содружестве с лондонским учителем танцев для «школы юных леди» мистером Джошуа Прист. Автором либретто был известный драматург Наум Тейт. В опере Перселла отражен античный миф о жизни

Энея, легший в основу поэмы Вергилия «Энеида». «Дидона и Эней» стала для Перселла первой полной оперой, которая была тесно связана с английской традицией театра масок. Учитывая возраст исполнительниц, Тейт в своем либретто сократил и упростил сюжет Вергилия. Опера была поставлена всего один раз при жизни автора по случаю выпуска учениц женского пансиона.

Оперу открывает пролог с появлением Венеры, Феба, нерида и пастухов, славящих богиню любви. Первое действие – встреча Дидоны и Энея, против любви которых выступают злые силы. Второе действие – сцена охоты, картина грозы, отчаяние Энея. Прощание Дидоны и Энея, гибель его кораблей, самоубийство Дидоны – основное содержание третьего действия.

Скромные возможности исполнительниц подсказали композитору жанр камерной оперы, где главное – раскрытие чувств героев. В своей опере Перселл соединил традиции английской драмы со сквозным музыкальным развитием итальянской оперы. Эта единственная английская опера без разговорных диалогов, в которой драматическое действие от начала до конца положено на музыку. Воздействие итальянской школы сказалось на внимании к сольному пению и использованию некоторых форм и приемов венецианских композиторов и Монтеверди. Влияние Люлли ощущается в благородной простоте хорового звучания и танцевальных эпизодах. По словам Ромена Роллана «Дидона» – лучший памятник английского оперного искусства и музыкальной культуры конца XVII века. Сцены прощания и смерти Дидоны было бы достаточно, чтобы сделать произведение бессмертным⁶².

Единственной страной, которая в XVII веке сумела оградить себя от влияния итальянского оперного театра, была Франция. Здесь сложилась своя, очень самобытная национальная оперная традиция и любой композитор – иностранец, желавший покорить Париж, был обязан не только писать исключительно на французский текст, но и следовать ряду установленных во Франции обычаев.

Первую попытку создания французской оперы предприняли поэт Пьер Перрен и композитор *Робер Камбер*. По их предложению в Париже был открыт публичный оперный театр Grand Opera.

Важнейшее значение для дальнейшего развития оперы имела реформаторская деятельность **Кристофора Виллибальда Глюка** (1714 – 1787) – выдающегося оперного композитора и драматурга, осуществившего во второй половине XVIII века реформу итальянской оперы-*seria* и французской лирической трагедии. Реформа Глюка явилась отражением просветительских идей. Глюк стал первым композитором, который сумел создать оперное искусство,

⁶² Роллан, Р. Опера в XVII в. в Италии, Германии и Англии. Гендель // Музыкально-историческое наследие: в 8 вып. – М., 1987. – Вып. 2. – С. 186.

созвучное современной ему эпохе. В его творчестве мифологическая опера, переживавшая острейший кризис, превратилась в подлинную музыкальную трагедию, наполненную сильными страстями и раскрывающую высокие идеалы верности, долга, готовности к самопожертвованию.

Основные положения своей реформы Глюк сформулировал в предисловии к «Альцесте». Его по праву считают эстетическим манифестом композитора, документом исключительной важности. Первым пунктом этого предисловия является вопрос о взаимоотношении музыки и драмы (поэзии) – что из них важнее в синтетическом искусстве оперы? Глюк в своем понимании оперы «шагал в ногу» со своим временем. Как истинный представитель эпохи Просвещения он стремился возвысить роль драмы, как главного выразителя содержания. Музыка же, по его мнению, должна подчиняться, сопутствовать драме.

Основная тематика реформаторских опер Глюка связана с античными сюжетами героико-трагического характера. Главный вопрос, движущий этими сюжетами – это вопрос жизни и смерти, а не любовных взаимоотношений между галантными персонажами. Если герои Глюка переживают любовь, то ее сила и истинность подвергается испытанию смертью («Орфей», «Альцеста»), а в ряде случаев тема любви вообще становится второстепенной («Ифигения в Авлиде») или совершенно отсутствует («Ифигения в Тавриде»). Зато отчетливо акцентируются мотивы самопожертвования во имя гражданского долга (Альцеста спасает в лице Адмета не просто любимого мужа, но и царя; Ифигения идет в Авлиде на алтарь из благочестия и ради сохранения согласия между греками, а сделавшись жрицей в Тавриде отказывается поднять руку на Ореста не только из родственных чувств, но и потому, что он – законный монарх).

Первая реформаторская опера Глюка – «Орфей» была поставлена в 1762 году в Вене. Античный сюжет о любви Орфея и Эвридики лег в основу либретто, написанного поэтом Р. Кальцабиджи. Действие оперы происходит в древней Элладе в доисторические времена; сюжет оперы взят из античного мифа. «Орфей» справедливо считается шедевром музыкально-драматического гения Глюка. В этой опере впервые столь органично музыка подчинена драматическому развитию. Речитативы, арии, пантомимы, хоры, танцы полностью раскрывают свой смысл в связи с действием, разворачивающимся на сцене, и, сочетаясь, придают всему произведению поразительную стройность и стилистическое единство.

Чудесная неповторимость «Орфея и Эвридики» в ее «итальянской» музыкальности. Драматургическая структура основывается здесь на законченных музыкальных номерах, которые подобно ариям итальянской школы, пленяют своей мелодической красотой и завершенностью. Господствующий эмоцио-

нальный колорит «Орфея» – нежная скорбь. Однако и в этой «чувствительной» опере уже ясно проявилась главная, героико-трагическая тема глюковско-го творчества. Композитор раскрыл ее через эмоциональный подтекст фантастической сцены в Аиде. Диалог между резкими возгласами фурий и трогательными интонациями Орфея олицетворяют типичную тему классической трагедии – столкновение человека и судьбы.

Хор из первого акта «О, если в роще сей унылой» исполняют пастухи и пастушки, которые вместе с Орфеем переживают его горе и сочувствуют ему. Скорбный характер музыки подчеркивается минорным ладом (с-moll), строгим аккордовым складом письма. Выразительное значение имеет остина-то аккордов в аккомпанементе, создающее впечатление траурного шествия. Печальная, плавная мелодия, с мягкими интонациями полутоновых вздохов, прерываемое паузами, полностью сливается с текстом. Уменьшенные сеп-таккорды, задержания придают музыке тревожно-взволнованный характер.

Двухчастная форма хора складывается из двух развернутых периодов. Симметричное построение фраз соответствует строгому классическому сти-лю. Вторая часть («О, пожалей несчастного супруга!») начинается более яр-кой мелодической фразой в мажоре, но вскоре снова возвращается первоначальное настроение глубокой грусти и скорби. Для хорового письма Глюка характерно строгое четырехголосие, плавное, удобное голосоведение, гомо-фонно-гармоническое изложение. Композитор добивался яркой мелодиче-ской и гармонической выразительности простыми и лаконичными средства-ми.

Доходчивая мелодия, прозрачайшая фактура, функциональная ясность гармоний определяют облик музыкального языка Глюка, который умел при помощи нескольких штрихов добиваться поразительных художественных эффектов. Так, например, настроение глубокой скорби в до-минорном хоре «Орфея» достигается с помощью одного характерного мелодического оборо-та – нисходящей секунды. Только бетховенский тематизм превзошел впо-следствии по всей замечательной концентрации мысли и героико-драматической выразительности глюковскую «благородную простоту»⁶³.

Тема 10. Оперно-хоровое творчество композиторов-классиков

Одним из самых популярных классических композиторов, оказавшим глубокое влияние на дальнейшую западную музыкальную культуру является величайший австрийский композитор и исполнитель-виртуоз **Вольфганг Амадей Моцарт** (1756 – 1791). По свидетельству современников, обладал феноменальным музыкальным слухом, памятью и способностью к импровизации.

⁶³ Конен, В. Этюды о зарубежной музыке / В. Конен. – М., 1968. – С. 120.

Уникальность Моцарта состоит в том, что он работал во всех музыкальных формах своего времени и сочинил более 600 произведений, многие из которых признаны вершиной симфонической, концертной, камерной, оперной и хоровой музыки. Наряду с Гайдном и Бетховеном, принадлежит к наиболее значительным представителям Венской классической школы.

«Идоменей» – опера, с типичным для этого жанра преобладанием больших виртуозных арий. Однако здесь ощутимо возрастает как значение речитатива в драматических эпизодах, так и роль оркестра в целом, в частности роль солирующих инструментов в сопровождении арий. Моцарт использует такие, не свойственные жанру оперы-seria формы, как терцет и квартет, большие массовые сцены и балетные сюиты.

В этой ранней опере хоры несут значительную драматургическую нагрузку. По принципам использования хора и приемам хорового письма Моцарт близок здесь к своему гениальному предшественнику Глюку.

Смешанный хор из первого акта оперы «Идоменей» («Der Friede lebe»), который следует после арий Илии и Адаманта, прославляет торжество любви. Светлый, жизнерадостный, ликующий хор изложен в гармоническом складе, форма его – трехчастная репризная. Середина, как это часто бывает в оперных хорах Моцарта, исполняется дуэтом солистов. Двойной мужской хор (с-moll) из первого акта интересен по своему составу и по сценическому замыслу. Критский царь Идоменей, возвращаясь со своими сподвижниками от стен Трои, попадает в бурю на море. Все средства хорового и оркестрового звучания направлены на создание драматической ситуации, передаче душевного волнения. Это и тревожные возгласы мужских голосов в высокой тесситуре, выраженные полутоновым движением в октаву, напряженные гармонические сочетания, звучание септим и секунд на сильной доле такта. Полны тревоги и оркестровое вступление к хору с использованием интервала тритона при большом усилении звучности. Бесперывное движение шестнадцатыми, секундовые сочетания, фигурации флейты пикало – все это подчеркивает драматическую ситуацию.

Одним из наиболее крупных оперных хоров Моцарта является заключительная хоровая сцена из первого акта (D-dur). Сцена представляет чередование хоровых и сольных (или дуэтных) номеров, причем хоровые номера выполняют роль рефрена. Иногда дуэт женских или мужских голосов сменяется квартетом солистов. Изложение хора – аккордово-гармоническое, но имеются парные имитации хоровых партий в дециму.

Хор из второго акта «Спит безмятежно море» (E-dur) служит полным контрастом мужского хора из первого действия. Характер музыки светлый, спокойный. Форма хора простая трехчастная: крайние части хоровые, средняя часть – соло Электры. Мажорная тональность, «баркарольный» размер 6/8,

ясные, прозрачные гармонии, плавное голосоведение – все эти средства музыкальной выразительности создают картину мерно колышущегося, безмятежного моря. В отдельных местах композитор прибегает к приемам изобразительности, а также использует парные имитационные переключки голосов. Резкая смена динамики (*f-p*) характерна для музыки венских классиков; оркестровое сопровождение дублирует хор.

Заключительный хор из второго акта («Спасайтесь, скрывайтесь, чтоб нам не погибнуть») для смешанного хора (d-moll). Этот яркий хор А. Серов относит к лучшим номерам оперы. Разгневанный обманом Идоменей, Посейдон посылает огромное чудовище, преграждающее путь кораблю. После небольшого оркестрового вступления, построенного на резкой смене динамики, мощно звучит унисонное вступление хора. Движение голосов вверх по звукам тонического трезвучия создает усиление звучания. К интересным хоровым приемам письма можно отнести и выразительные переключки всего хора и партии альтов. Преобладает звучание вводных уменьшенных септаккордов (d-moll, A-dur, g-moll). Все расширяющийся размах музыкальных «волн» в оркестре как бы иллюстрирует состояние взволнованности и напряженности. Хор трехчастен по структуре. Средняя часть имитационна, встречается характерный для вокального письма Моцарта дуэт в дециму. В отличие от экспозиции, в репризе в унисонном звучании хора дважды проходит тема, построенная на звуках ре-минорного трезвучия; в третий раз она звучит у сопрано и теноров. Завершается хор эффектными, постепенно замирающими восклицаниями. Разбушевавшаяся стихия успокаивается (в оркестре – *pp*). Последний возглас сопрано звучит, как эхо.

Хор из третьего акта «Тобою, несчастный, обет дан напрасно» (c-moll) – это один из самых драматических хоров оперы, напоминающий по образно-эмоциональному строю некоторые страницы «Реквиема» композитора. В музыке выражена скорбь народа и безутешное горе Идоменей, который должен принести в жертву Посейдону своего сына Идаманта.

«Хор народа и монолог главного жреца красоты поразительной и в пафосе почти равняется с лучшими вдохновениями Глюка», пишет А. Серов⁶⁴. Действительно, по глубине выражения скорби этот хор близок хору из «Орфея» Глюка «О, если в роще сей унылой», но у Моцарта – больше эмоциональной сдержанности и драматизма. Хор написан в трехчастной форме. Средняя часть – короткий речитатив главного жреца. Равномерное движение триолей в оркестре и относительно спокойное движение у хора, темп «Adagio» хорошо передают сдержанность чувств и сосредоточенность. Скорбь и взволнованность чувств подчеркнуты в оркестровом сопровождении хроматическим ходами, постепенным усилением звучности, острыми гармониями хоровых

⁶⁴ Серов, А. Моцарт: избранные статьи / А. Серов. – Т. 1. – М., 1950. – С. 403.

аккордов (частое использование уменьшенных септаккордов). Взрывом скорби звучат хоровые стенания-возгласы. Постепенно повышающаяся tessitura соответствует нарастанию чувства тревоги. Гармоническая ткань, октавные удвоения, и общий тонус оркестрового сопровождения предвосхищают драматические страницы сочинений Бетховена (первую часть «Лунной сонаты»). Моцарт очень убедительно использует разнообразные приемы хорового письма для передачи разных душевных состояний. Так, сосредоточенность передана унисонным звучанием всех голосов в средней tessiture, нарастание волнения – постепенным вступлением хоровых партий, начальные интонации которых построены на больших скачках (в септиму).

В комической опере «Свадьба Фигаро» следует выделить смешанный хор (D-dur) в первом акте и очень изящный маленький женский хор из третьего действия. «Прелестный женский хорик (G-dur, 6/8, *grazioso*), – писал о нем А. Серов. – Крестьянские девушки приносят графине цветы и музыка дышит розами и лилиями»⁶⁵. Этот хор звучит после дуэта солистов. Это характерный для хорового письма Моцарта прием.

Хор почти не используется в опере «Дон Жуан», исключение составляет хоровой рефрен после дуэта Церлины и Мазетто.

Немного хоров и в опере «Волшебная флейта». Следует отметить замечательный изящный мужской трехголосный хор в первом акте – хор рабов «Откуда приятный и нежный тот звон» (G-dur). Выразительный по мелодии, ритму и гармонии, он очень тонко сливается с текстом. Небольшие, типичные для финалов смешанные хоры торжественного характера имеются в первом и втором актах оперы. Ария Зарастро в начале второго акта сопровождается двумя небольшими фразами (четырёхтакты) мужского хора (жрецы). Четырёхтактным унисоном мужского хора завершается квинтет из второго акта. Во втором действии имеется мужской хор жрецов (D-dur), аналогичный по составу мужскому хору из первого акта (два тенора и бас). В финале оперы – небольшой смешанный хор «Слава священным» – очень живой, танцевального характера, гармонического склада изложения с подвижной партией сопрано.

Хоры не играют особой роли в драматургии опер Моцарта за исключением «Идоменей». Они чаще всего или иллюстрируют действие, или повторяют мысли, высказанные солистами. Хоры Моцарта отличаются прозрачностью фактуры, отточенностью мелодических линий, яркостью и разнообразием динамических оттенков. Многообразие типов хоров в оперном творчестве Моцарта обусловлено жанровым разнообразием опер, их содержанием и художественными задачами⁶⁶. «Оперно-хоровая музыка Моцарта отличается

⁶⁵ Там же. – С. 402.

⁶⁶ См. подробно: Локшин Д. Зарубежная хоровая литература. Вып. 2 / Д. Локшин. – М., 1966. – С. 22 – 30.

неподражаемым обаянием, высокой поэтичностью, вдохновенностью, «хрустальной прозрачностью стиля»⁶⁷.

Одним из самых значительных явлений в музыкально-драматическом искусстве XIX века была опера «Фиделио» *Людвига Ван Бетховена* (1770 – 1827). Опера в двух действиях, авторы либретто Йозеф Зоннлейтнер и Г. Ф. Трейчке; сюжет «Фиделио» (1805 – 1814) заимствован из оперы французского композитора П. Гаво «Леонора, или Супружеская любовь» на либретто Ж. Буйи (1763 – 1842). «Фиделио» – героическая опера, ее музыка отличается возвышенно-патетическим складом, напряженным драматизмом. Значительную роль играют в ней ораториальные сцены, чередующиеся с бытовыми, нередко комедийно окрашенными. Наряду с развернутыми музыкальными эпизодами – ариями, ансамблями, развитыми речитативами, в опере есть так называемая мелодрама (речь, сопровождаемая музыкой) и разговорные диалоги, связывающие «Фиделио» с традициями зингшпиля. Бетховен объединил в этой опере принципы различных школ: стиль глюковских трагедий и генделевских ораторий с чертами немецкого зингшпиля и французской оперы. Развитие оперного действия в целом напоминает излюбленную Бетховеном структуру героико-драматических симфонических циклов – «через борьбу от мрака к свету».

В основу оперы легло подлинное событие – самоотверженный подвиг жены политического узника, спасшей мужа от грозившей ему гибели. Действие было перенесено в Испанию XVII века, но современники без труда угадывали в опере отклик на революционные события. Драматизм, этический пафос, идея героического подвига, прославление чистоты и силы супружеской любви, мотив тираноборчества – все эти особенности сюжета были необычайно близки художественной индивидуальности Бетховена. Центральным персонажем оперы он сделал отважную и преданную Леонору, все помыслы которой направлены к одной цели – освобождению любимого супруга. Столкновение проникшей в подземелье Леоноры с Пизарро – кульминационный момент развития драмы. Мрачная фигура злобного Пизарро, мстительного, попирающего законы, стала олицетворением жестокой тирании. С большой выразительностью обрисован страдающий узник Флорестан – жертва ненависти преступного начальника тюрьмы. Действующие лица оперы отличаются одухотворенностью и героизмом.

В жанровых сценах опера близка оперному стилю XVIII века, но новаторство Бетховена заключается в том, что для отражения социально-трагической линии он использует средства симфонической драматургии. Оркестровая партия очень выразительно передает чувства героев. Декламационный характер музыки близок к Девятой симфонии.

⁶⁷ Рубинштейн, А. Музыка и ее представители / А. Рубинштейн. – М., 1921. – С. 17.

Заключительная сцена-кантата оперы – предшественница хорового финала Девятой симфонии. По-новому трактованы хоры в опере «Фиделио». Они поражают психологической правдивостью. Хор узников (финал I действия) принадлежит к потрясающим драматическим сценам мировой оперной литературы. Несчастные узники, лишённые света, выпущены человеколюбивым Рокко на прогулку, вопреки распоряжениям Пицарро. Они по-детски радуются солнечным лучам, но один из заключённых прерывает их мечты о свободе и счастье. Он напоминает товарищам о страже. Несчастные, вспоминая о своей доле, предостерегают друг друга: «Товарищи, тише». С огромной реалистической силой передан контраст между робкими возгласами дрожащих от страха заключённых и мощным гимном благодарности, в который они перерастают в конце второй сцены второго акта. Эта сцена разворачивается на площади перед крепостью. Музыка полна ликования и света. Народ поет о счастье любящих, о героизме супружеской любви. Леонора снимает цепи с Флорестана. Бетховен ввел в текст хора слова Шиллера из оды «К радости»: «Кто нашел себе милую подругу, присоединяйтесь к нашему ликованию». В этой сцене Бетховеном сделана первая попытка создать гимн радости, предвосхищающий финал девятой симфонии. Победа и торжество народа – основная сюжетная линия оперы⁶⁸.

Тема 12. Хор в опере периода раннего и позднего Романтизма

Создателем немецкой национальной романтической оперы, оказавшим огромное влияние на развитие не только немецкой, но и общеевропейской музыкальной культуры был *Карл Мария фон Вебер* (1786 – 1826). Расцвет творчества композитора падает на годы патриотического подъема в Германии, связанного с победой над Наполеоном.

Оперы Вебера «Волшебный стрелок», «Эврианта» и «Оберон» завоевали мировую известность. В 1820 году, после нескольких лет работы (которой сильно мешали обязанности Вебера как руководителя немецкого оперного театра в Дрездене), он закончил «Волшебного стрелка». Премьера оперы, состоявшаяся в Берлине 1821 года в новом немецком театре «Schauspielhaus», стала историческим событием. Либретто «Волшебного стрелка» написано приятелем Вебера, Киндом, по новелле из «Книги призраков» немецкого писателя Апеля. В создании либретто принимал деятельное участие сам композитор. Сюжет связан с типичным для немецкого и чешского сказочного фольклора образом «черного охотника», продавшего душу дьяволу. Зрители безошибочно почувствовали в новом произведении Вебера рождение национальной оперы. Шелест леса, звук охотничьих рогов, песни и танцы

⁶⁸ См. подробно: *Альшванг. А.* Людвиг Ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. – 5-изд. – М. : Музыка, 1977. – С. 184 – 206.

крестьян, образы немецких и чешских сказок – все для них ассоциировалось в этой опере с родной природой, с народным бытом, с национальными идеалами, ради которых они недавно воевали. Никогда прежде на оперной сцене жизнь и быт немецкого народа не были отражены с такой художественной правдивостью и поэтичностью, как в этом сказочном «зингшпиле». Переплетение народно-фантастических образов с реалистическими бытовыми картинками типично для литературного романтизма того времени. С новой литературой было связано и изображение изменчивых состояний внутреннего мира героев, и правдивая передача национального колорита, и поэтичность картин природы.

В операх Вебера развернутых и больших хоровых сцен не много, в основном это небольшие хоровые номера. Однако, размеры хоров, во многом зависят от масштаба и жанра оперы. Например, в опере «Волшебный стрелок» – хоры небольшие, в «Эврианте» – большой немецкой опере – более развернутые хоровые номера. Очень широко пользуется Вебер приемом сочетания солистов или ансамблей с хором. Содержанием и жанром оперы определяется не только размер, но и музыкальный язык входящих в нее хоров. В «Волшебном стрелке» хоры близки по своей мелодике и ритмике немецкой и чешской песне. Такова песня Килиана с хором, хор охотников из третьего акта, двойной хор из первого акта, заключительный хор. А хор подруг Агаты в третьем акте оперы чрезвычайно близок к народным танцевальным напевам. И форма его типична для народных песен: сольный запев и хоровой припев. Охотничьи, фанфарные мотивы, встречающиеся во многих хорах Вебера, связаны с «роговыми» интонациями и попевками, распространенными в немецком быту. Хоры охотников есть не только в «Вольном стрелке», но и в «Эврианте», и в ранней опере «Сильвана».

В волшебной-фантастической опере «Оберон» большое место занимают хоры пейзажно-изобразительного характера. Например, хор эльфов, открывающий первый акт, небольшой, но очень выразительный хор из второго акта («Sturm»). В последнем случае хор вместе с оркестром создает ярко изобразительную картину разбушевавшейся стихии.

В оперных хоровых эпизодах, композитор очень часто использует мужские составы. Вероятно, на это повлияло широкое распространение мужского «лидертафельного» пения. Даже в смешанных хорах роль мужских голосов значительнее, нежели женских. Нередко применяются неполные хоровые составы, чаще всего в таком виде: сопрано, тенора I и II, басы. В веберовских операх можно встретить двойные составы хоров (например, в первом акте «Волшебного стрелка» есть смешанный хор крестьян и мужской хор охотников) и даже тройные (в опере «Рюбецаль»).

В большинстве случаев вокально-хоровое изложение у Вебера удобно и рационально. Диапазоны используются умеренно, регистровое соотношение голосов обеспечивает естественный ансамбль. Хоровая фактура, преимущественно аккордово-гармоническая, полифонические эпизоды встречаются довольно редко.

Хор крестьян и охотников из первого акта оперы «Волшебный стрелок» написан в тональности F-dur в двухчастной репризной форме. Размер 6/8 придает музыке подвижность и легкость. Фактура хора гомофонно-гармоническая с небольшими имитациями. Интересен хоровой состав, используемый композитором: пьеса написана для двух хоров: первый хор – мужской (охотники), второй хор – смешанный (крестьяне). Первая часть начинается активными возгласами женского хора, которому отвечает мужской. Вторая часть (B-dur) основана на очень выразительной и напевной мелодии. В репризе контрапунктически соединяются обе темы: первая тема звучит в хоре охотников, вторая в хоре крестьян.

Хор подруг из третьего акта написан для солирующего сопрано и двухголосного женского хора (C-dur). По структуре и типу мелодики – это типичная куплетная народная песня. После оркестрового вступления звучит сольный запев, который проходит дважды. Подвижный темп, форшлаги на сильных долях подчеркивают танцевальный характер музыки. Хоровой припев состоит из двух фраз. Оркестровое заключение строится на интонациях припева.

Хор охотников, один из самых популярных оперных хоров Вебера, звучит в начале второй картины третьего действия. Это произведение получило настолько широкую известность, что очень часто исполняется как самостоятельный концертный номер. Князь Оттокар пирует с охотниками перед состязанием в стрельбе. Оркестровое вступление построено на «золотом» ходе валторны, и в музыке хора (мужской четырехголосный состав) слышатся фанфарные звуки охотничьего рога. Мелодия хора близка немецким народным песням. В. Конен приводит убедительное сравнение оркестрового начала хора охотников с народной песней, «прославляющей свободную жизнь охотников»⁶⁹. Народный склад отразился и в куплетной форме хора; Вебер использует характерный для народных песен прием мелодической вариантности, опирающейся на тонико-доминантовые гармонии (D-dur). Во второй части («промчится ли серна») нет характерных охотничьих интонаций. Аккордовое изложение с одинаковым ритмическим рисунком придает некоторую сдержанность, а отклонение в *fis-moll* – мягкость звучания. Припев написан в ярко выраженном танцевальном ритме.

⁶⁹ История зарубежной музыки. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XIX в. / В. Конен. – 3-е изд., доп. – М., 1972. – С. 218.

В нем снова появляются фанфарные попевки у квартета солистов на фоне повторяющегося звука в хоре. Оркестровое заключение подтверждает жизнерадостный характер всего хора.

Над оперой «Оберон» Вебер начал работать в 1825 году. Эта небольшая опера, сочинявшаяся очень быстро, уже смертельно больным композитором, содержит много музыкальных красот. Опера была написана по заказу дирекции лондонского театра Ковент-Гарден. Сочинение написано на английском языке и с учетом вкусов и предпочтений английской публики. Композитор мечтал переработать «Оберона» для немецкой сцены. Исправить недостатки либретто, написать разговорные диалоги вместо речитативов и тем самым добиться единства музыкального развития. Однако подобным планам не суждено было сбыться из-за смерти композитора.

Ряд превосходных по музыке страниц содержит эта опера, например, в хоре эльфов из первого акта, написанном в тональности F-dur для неполного смешанного хора (сопрано, альты, тенора), композитором используются разнообразные средства музыкальной выразительности для создания сказочного, фантастического образа. Завуалированная звучность, капризный характер, извилистый мелодический рисунок, красочная гармония и инструментовка, легкость и прозрачность, подчеркнутые звучанием неполного состава, без басов – все это отражает поэтический текст, создавая картину зачарованного царства и в целом дух народно-фантастической оперы. Отдельные, разделенные паузами аккорды в динамике (*pp*) звучат загадочно и таинственно. Хор написан в двухчастной репризной форме: первая часть заканчивается в тональности доминанты (C-dur), вторая часть мелодически более яркая. Большое впечатление производит контраст глубокого звучащего баса в оркестре (органный пункт на доминанте) и компактной, затаенной звучности хора. Лейтмотивом зачарованного мира являются переключки женских голосов хора и теноров на фоне загадочных, красочных оркестровых аккордов.

Хор огненных духов из второго акта написан для смешанного хора в тональности D-dur. Эта хоровая сцена, перемежающаяся отдельными репликами солистов, представляет собой яркую образную картину, эмоционально прямо противоположную хору эльфов. Хору поручены отдельные фразы речитативного характера, аккорды-восклицания. Этот хор интересен как пример умелого использования тембров различных голосов. Чередование отдельных хоровых партий и хора в целом усиливает красочность, образную выразительность романтической картины. Смешанный хор в высокой тесситуре вступает на вершине хроматической гаммы оркестра. Октавный унисон басов и альтов, а затем теноров и сопрано создает выразительный контраст. Мелодические линии поочередно

вступающих хоровых партий сменяются аккордами tutti в высокой тесситуре с острым ритмом (восьмые, прерываемые паузами) и гармонией (уменьшенный септаккорд). В хоровых эпизодах проявились и изобразительные моменты. В операх Вебера преобладают хоры жанрового типа с ярко выраженным национальным складом, обусловленным эстетикой романтизма.

Развитие немецкой романтической оперы завершилось грандиозными музыкальными драмами *Рихарда Вагнера* (1813 – 1883). Хоровое творчество Рихарда Вагнера наиболее полно представлено в его оперном творчестве: «Летучий голландец» (1840 – 1841), «Тангейзер» (1843 – 1845), «Лоэнгрин» (1845 – 1848), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1861 – 1867), «Парсифаль» (1877 – 1882). Хор играет важнейшую роль в развитии музыкальной драматургии вагнеровских опер и является органической частью идейно-смыслового и эмоционального развития спектакля. Вагнер был не только выдающимся композитором, но и дирижером, публицистом, талантливым драматургом (либреттистом своих опер).

В операх Вагнера воссозданы национальные черты немецкого народа, его старинные легенды, отражен сложный мир человеческих чувств и переживаний, даны живописные картины природы. В опере «Летучий голландец» впервые намечены характерные черты вагнеровской музыкальной драмы: применение лейтмотивов и усиление драматургической роли оркестра, а также стремление к преодолению законченных номеров и построению оперы отдельными сценами. Начиная с этой оперы, Вагнер отказывается от пятиактной «большой» оперы и обращается к трехактной. Материал для своих произведений он берет преимущественно из народных легенд и сказаний.

В оперных хорах, композитор применяет однородные, неполные и полные смешанные, «двойные» и «тройные» составы. Например, мужские хоры в опере «Летучий голландец», «двойные» («Лоэнгрин») и «тройной» «Тангейзер» хоры, реже – женские, а в «Парсифале» – детский (хор мальчиков). В «Мейстерзингерах» и «Парсифале» используются неполные смешанные хоры при составе: альты, тенора первые и тенора вторые. В смешанном хоре Вагнер редко придерживается строгого четырехголосия, как например, в известном свадебном хоре из оперы «Лоэнгрин». Обычно смешанные хоры у него строятся с *divisi* в мужских партиях. Начиная с оперы «Лоэнгрин» (1848), композитор довольно часто поручает пение мелодии двум хоровым партиям в унисон: альтам и тенорам. Слитность этих голосов в унисоне, с одной стороны, дает новую тембровую окраску, с другой, ровное звучание мелодии на всем протяжении диапазона. Высокие звуки свободно берутся альтами, низкие – тенорами. Подобный прием в

русской хоровой музыке использовал Глинка (хор гребцов из оперы «Иван Сусанин»).

Важнейшее средство музыкальной выразительности в операх Вагнера – его лейтмотивная система. В ее развитии хору отводится важнейшая роль. В одних случаях хор является носителем темы-образа (например, хор матросов из «Летучего голландца» или хор пилигримов из «Тангейзера»), в других – способствует изменению различных лейтмотивов оперы (например, темы Вальтера или двух тем мейстерзанга в «Мейстерзингерах»), в третьих – участником жанрово-бытовых сцен (например, свадебный хор из «Лоэнгрина», хор девушек из «Летучего голландца») или является персонажем фресковой зарисовки рыцарских времен (например, марш, сцена состязания певцов из «Тангейзера») ⁷⁰.

«Летучий голландец» («Der fliegende Holländer») – романтическая опера в трех действиях, либретто композитора. Премьера оперы состоялась в Дрездене 2 января 1843 года под управлением автора. В опере воплощена идея скитания мятежного человека, ищущего в условиях жестокого мира светлый идеал, любовь чистой сердцем женщины, способной искупить его от страшного заклятия странствия по свету. В опере причудливо сочетается фантастика с реальным бытом, а также видны первые шаги к освоению лейтмотивной системы. Опера «Летучий Голландец» стала началом реформаторской деятельности Вагнера. Применяя систему лейтмотивов, сохраняя в известной мере законченные вокальные номера, композитор объединяет их в большие драматические сцены. Большая часть музыкального материала оперы основан на трех лейтмотивах, которые характеризуют главные образы. Первый лейтмотив – лейтмотив «Летучего голландца» и бушующего моря, второй – лейтмотив любящей Сенты (тема искупления), третий – пляска норвежских матросов.

Хор матросов из первого акта и развернутый хор матросов из третьего акта построены на унисонных восклицаниях на фоне развитого оркестрового сопровождения, рисующего картину бури на море.

Во втором акте, после короткого вступления звучит один из самых известных оперных хоров Вагнера – четырехголосный женский «хор прях». В этом хоре также встречаются интонации темы искупления. Произведение написано в сложной трехчастной форме с оркестровым вступлением и эпизодом в средней части (диалог между экономкой и девушками). Мелодия хора изящна, сопровождение иллюстративно передает непрерывное движение – жужжание вращающейся прялки. Начало третьего акта оперы представляет собой развернутую хоровую сцену, состоящую из двух

⁷⁰ См. подробно и с музыкальными примерами в сб. : Зарубежная хоровая литература. Вып. 3. – М., 1975. – С. 29 – 56.

основных частей. В первой части (G-dur) участвуют норвежские матросы и девушки, во второй части – экипаж «Летучего голландца» и норвежские матросы. Первая часть сцены написана в сложной трехчастной форме с серединой разработочного характера: а, в, а₁, где а – хор норвежских матросов, в – разработочный эпизод, а₁ – реприза части. Для хора матросов характерна акцентированная остановка на слабой доле двухдольного такта, и постепенно повышающаяся тесситура. Фанфарные интонации в начале фраз придают хору блеск и эффектность. Разработочный раздел тонально неустойчив. Звучат лейтмотивы Сенты, «Летучего голландца» и тема норвежских матросов.

После динамизированной репризы звучит короткая модуляционная связка, которая вводит во вторую часть сцены. Эта часть также строится в сложной трехчастной форме. В первом разделе формы звучит гармонически острая, интонационно угловатая тема, которая почти вся проводится в унисон. Середина этого раздела является общей кульминацией сцены. Происходит столкновение норвежских матросов и экипажа «Летучего голландца». В заключение сцены звучат лейтмотивы голландца и искупления.

В опере «Летучий голландец» с большим мастерством применяются различные виды однородных составов. В мужских хорах преобладает одноголосие (тема экипажа «Летучего голландца»). Трех- и четырехголосие встречается преимущественно в эпизодах песенного характера («хор прях»). Для характеристики реальных персонажей применяется диатоника. Для характеристики экипажа «Летучего голландца» используется развернутая хроматическая система, как в одноголосии, так и в многоголосии. Фактура в хоровых сценах гомофонно-гармоническая, полифония не применяется, за исключением сцены столкновения, которая строится на принципах «полифонии пластов» с элементами политональности.

Либретто оперы «Тангейзер» (1844) Вагнер написал на основе старинных легенд. В него вошли предание о рыцаре-миннезингере XIII века, легенда о «Венериной горе» и сказание о состязании певцов в Вартбурге в замке ландграфа Тюрингского, покровителя музыкантов и поэтов. В центре этой романтической драмы – рыцарь-миннезингер Тангейзер, который нигде не может найти себе удовлетворения и покоя. Основной драматургический конфликт оперы «Тангейзер» построен на борьбе двух сил – нравственного христианского долга и чувственных наслаждений. Мятущемуся Тангейзеру противопоставляется возвышенный образ Елизаветы, ценою своей жизни искупившей вину Тангейзера. Каждый из миров имеет свой музыкально-интонационный образ. Хоры в опере не играют непосредственно действенной роли в развитии драматургического конфликта. В отличие от «Летучего голландца» в «Тангейзере» отсутствуют бытовые сцены.

В опере «Тангейзер» Вагнер воссоздает характерный для средневековья обычай паломничества в Рим за отпущением грехов. Паломники из немецких земель совершали свой долгий путь с пением народных духовных песен на родном языке. В хоре пилигримов во 2-й картине первого действия оперы использован выразительный прием включения в четырехголосную фактуру хорала унисонной мелодии, суровым колоритом напоминающую духовную песню, пример «жанрового слияния» (термин В. Цуккермана)⁷¹. Таким образом, Вагнер соединил черты старинной духовной песни и хорала. Именно хорал издавна стал в музыкальном искусстве художественно-выразительным средством для передачи возвышенных и серьезных чувств, сосредоточенных размышлений. Выразительные средства протестантского хорала использованы в хоре пилигримов свободно и разнообразно, благодаря чему в пределах небольшого эпизода композитор сумел дать яркое развитие образа. Начало хора имеет подчеркнуто строгое звучание. В пении пилигримов выражена отрешенность от радостей и красот земной жизни. Соответственно, здесь использованы черты хорала как жанра духовной музыки (размеренность ритмического движения, четырехтактовость, диатоничность). В музыке среднего раздела отражены напряженные переживания героя оперы таким образом, что при сохранении харальной фактуры, она теряет монументальный характер. В мелодии появляются нисходящие хроматизмы, а в хоровой фактуре – перекрещивания голосов, что делает звучание хора напряженным. Основной выразительный прием в музыке среднего раздела хора пилигримов – это октавный скачок с последующим хроматическим «ниспаданием» мелодии. В музыке заключительного раздела хора переданы чувства надежды на духовное обновление, подъем душевных сил. Здесь использованы мелодии подлинных хоралов. Таким образом, созданный Вагнером хор пилигримов обнаруживает глубокую внутреннюю связь с национальной традицией.

По-иному претворены традиции протестантского хорала в сцене возвращения пилигримов в 3-м действии, когда они получили прощение и полны радости и уверенности, в отличие от состояния Тангейзера. Слова странников обращены к родной земле: «Счастливый, могу я ныне глядеть на тебя, отчизна, могу радостно приветствовать твои милые долины». Тема любви к родине здесь закономерна в связи с жанром оперы и патриотическим подъемом в 1820 – 1840-е годы. Также закономерно и обновление черт протестантского хорала в этом хоре новыми средствами мелодической выразительности, свойственной немецко-австрийской хоровой песенности. Композитор отказывается от членения мелодии на четырехтакты, использует трехдольный размер, изменчивый ритм. Для передачи душевного состояния

⁷¹ Цуккерман, В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цуккерман. – М., 1964. – С. 40.

путников Вагнер использует широкие по диапазону и дыханию, «размашистые», волевые, решительные интонации, характерные для песен эпохи Реформации и Крестьянской войны. В основе темы хора пилигримов – восходящий квартовый скачок с последующим замещением и плавным распевным мелодическим оборотом, характерным для хоралов XVI века⁷².

Итак, мужественно-величавая мелодия хора пилигримов из третьего действия оперы «Тангейзер», созданная Вагнером на основе обобщения выразительных ритмоинтонаций, издавна бытовавших в народном хоральном пении, сразу стала популярна и быстро вошла в репертуар «лидертафелей» наравне с излюбленными народными песнями.

Во втором действии оперы (четвертая сцена) звучит торжественный марш-хор «Рады мы видеть». В этой сцене показано собрание гостей в замке ландграфа, прибывших на состязание певцов – миннезингеров. Пышность, праздничность отличают эту музыку – настоящий гимн во славу искусства. Хор написан в сложной трехчастной форме с кодой. Сначала тема звучит в оркестре, затем после трубных фанфар вступает мужской хор. Энергичная мелодия носит фанфарный характер, пунктирный ритм, яркая тональность H-dur придает блеск звучанию первой части. Хоровую партитуру дублируют духовые инструменты, усиливая густоту тембра мужских голосов.

Средняя часть начинается вступлением женского хора. Мелодия сопрано, несмотря на пунктирный ритм, отличается напевностью, широтой, в то же время в партии альтов сохраняются фанфарные попевки и ритм марша. Эпизод заканчивается в *fis-moll*. Второй эпизод средней части снова начинают мужские голоса («Да, здесь слышат своды клич веселый»). Упругая, активная тема проходит поочередно у всех партий хора. Следующий эпизод – маршевое трио («Рады мы, рады видеть») строго аккордового склада. Минорные гармонии (*fis-moll*, *h-moll*, *e-moll*, *a-moll*) придают трио мягкость и теплоту. В конце средней части снова звучат фанфары, восстанавливается H-dur. Реприза и кода сливаются в ликующий финал, где звучит хоровое *tutti* в дублировании оркестра. Динамическая реприза строится на принципах «полифонии пластов».

В сцене состязания хор отражает реакцию слушателей на выступление певцов, воспевающих, каждый по-своему, силу любви. Так, положительную оценку получает у гостей выступление Вольфрама фон Эшенбаха, пропевшего о божественно «чистой» любви («Ты прав! Прекрасна песнь твоя!»). Выступление Тангейзера, который поет гим богине Венере, подарившей ему восторг истинной любви, сначала вызывает у присутствующих удивление, а затем возмущение и гнев. В целом, сцена

⁷² Подробно см. в ст.: *Гамрат-Курек, В.Г.* Вагнер и протестантский хорал // Рихард Вагнер : статьи и материалы. – М., 1974. – С. 94 – 135.

состояния певцов является уникальной по величине даже для Вагнера: она занимает по времени одну четвертую часть оперы. Заканчивается сцена приемом резкого контраста: на кульминации хора рыцарей, бросающихся на Тангейзера, чтобы поразить его мечом, за кулисами раздаётся пение а'капелла женского хора (младших пилигримов) – символа искупления и прощения греха. Хоры второго действия написаны в гомофонно-гармоническом складе с *divisi* в отдельных партиях.

Вагнер вошел в историю как великий оперный реформатор. Он стремился к полному синтезу музыки и драмы, музыки и поэзии. Это стремление привело его к отказу от законченных оперных номеров, к преобладанию речитативного начала, к системе лейтмотивов. Вагнер создал театр в Байрейте, в котором и поныне ставятся его оперы и проводятся знаменитые музыкальные фестивали. Вагнер оказал огромное влияние не только на развитие музыкального театра, но и на некоторые принципы программного симфонизма.

Джузеппе Верди (1813 – 1901) – итальянский композитор, с его творчеством связан расцвет итальянского оперного искусства. Занимался у дирижёра и композитора В. Лавиньи. В 1836 возглавлял филармоническое общество в Буссето. В 1839 в Милане была поставлена первая опера Верди – «Оберто, граф Бонифачо», тепло принятая публикой. Следующая опера – «Король на час, или Мнимый Станислав» (1840) не имела успеха. Известность Верди принесли оперы «Набукко» («Навуходоносор», 1841) и «Ломбардцы в крестовом походе» (1842). Проникнутые героико-революционным пафосом, эти оперы встретили восторженный приём в Италии, стремившейся сбросить иго австрийских поработителей. В операх Верди слушатели улавливали намёки на современные политические события, зачастую спектакли сопровождалась политическими манифестациями. С 1842 по 1849 годы Верди создаёт 13 опер, в том числе «Эрнани» (1844), «Аттила» (1846), «Макбет» (1847), «Битва при Леньяно» (1849), «Луиза Миллер» (1849) – оперы бунтарского, романтического направления, наполненные яркими событиями, пышностью, эффектами. Патриотические настроения Верди нашли отражение также в гимне «Звучи, труба», написанном во время Революции 1848 по предложению Дж. Мадзини (на текст Г. Мамели).

Величественные хоры «Набукко» не оторваны от действия, а органически входят в драматургию оперы. Одним из лучших эпизодов оперы является знаменитый хор уведённых в рабство евреев из 3-го действия «Ты прекрасна, о Родина, наша» (перевод текста «Лети, моя мысль, на золотых крыльях к далеким холмам»). Этот хор являлся, можно сказать, национальным гимном Италии; под его музыку народ прощался с великим маэстро. Певучая широкого дыхания мелодия хора, в стиле итальянского бельканто проходит в уни-

сон всего хора в тихом звучании *pp* на фоне арпеджированных аккордов в оркестре, звучит проникновенно и передает чувства любви народа, находящегося в изгнании, к своей родине. Середина построена на контрасте звучащих, патетичных аккордов хора и выразительных декламационного характера музыкальных фраз на *pp*. В динамическом развитии этого хора, разрастающегося от *pp* до мощного *ff* и вновь возвращающегося к исходной звучности, чувствуется нечто новое; здесь налицо сильный драматический темперамент молодого композитора. Динамическая реприза усиливается взволнованными мотивами у струнных в оркестре.

Мировое признание получили оперы, созданные Верди в 50-е годы XIX века: «Риголетто» (1851, по драме В. Гюго «Король забавляется»), «Трубадур» (1852), «Травиата» (1853, по драме А. Дюма-сына «Дама с камелиями»). В этих операх романтические тенденции уступают место яркому реализму, углублённому психологизму. В центре внимания композитора судьбы простых людей (Виолетта, Риголетто, Азучена), социальное неравенство, сословные предрассудки. Зачастую реалистическое искусство Верди принимает острую критическую направленность.

Опера «Риголетто» была задумана по мотивам пьесы Виктора Гюго «Король забавляется». Пьеса была запрещена цензурой как подрывающая авторитет королевского двора. Итальянское либретто было написано Франческо Мария Пиаве, сотрудничавшим с Джузеппе Верди много лет. По требованию цензуры, исторический король был заменён неким герцогом, а безобразный шут Трибуле – Риголетто. Трагедия придворного шута, скрывающего свою трепетную нежность к дочери, ставшей жертвой любовной интрижки легкомысленного герцога, стала основным стержнем драмы. Хор придворных «Тише, тише» (вторая картина первого действия) является центральным эпизодом в сцене похищения дочери Риголетто – Джильды. Драматизм усиливается тем, что шут, обманутый придворными герцога, сам помогает им в этом. Приглушенно, таинственно звучит мужской четырехголосный хор. Короткие, отрывистые фразы гармонического склада исполняются *pianissimo*, *staccato*, *sotto voce*, создавая впечатление осторожных, крадущихся движений в темноте. Хор написан в сложной двухчастной форме с кодой. Вторая часть («Если только похитим красотку») является дальнейшим развитием первой, ее продолжением. Тональные сдвиги (Ges-dur, B-dur) вносят новые краски в звучание хора. Придворные, желая отомстить Риголетто за его насмешки над ними, чувствуют, что это им удастся, и еле сдерживают свою радость. Верди мастерски передает их чувства, используя смену тональностей, подвижную динамику (*crescendo* и *diminuendo*, *forte* – *subito piano*). Особенно это ярко выражено в коде («И пусть он, кто так над нами вечно злобно насмехался»), которая выдержана в основной тональности (Es-dur).

Очень выразительны короткие нисходящие секвенции («Тише, тише, не шумите») по целым тонам (G-dur, E-dur, D-dur), которые вместе с заключительной фразой («Без шума, тихо, осторожно мы красотку унесем») изображают удаляющихся похитителей. Музыка хора придворных отличается яркой мелодией, красочностью, изобразительностью.

Опера «Травиата» (1853) была написана на либретто Франческо Мария Пиаве по мотивам романа «Дама с камелиями» А. Дюма-сына. Необычной для оперной постановки того времени был выбор главной героини – куртизанки, умирающей от неизлечимой болезни. Как и в «Риголетто», «Трубадуре», Верди в «Травиате» в центр драмы помещает персонаж, отвергнутый обществом. В основу романа «Дама с камелиями» были положены автобиографические записи, главным персонажам оперы соответствуют реальные прототипы. Прототипом Виолетты стала знаменитая парижская куртизанка Мари Дюплесси, считавшаяся не только очень красивой, но также и весьма умной женщиной.

Хор в опере применяется для того, чтобы оттенить драму основной героини: например, 1-е действие, картина шумного веселья на вечере у Виолетты, вальсовые ритмы застольной вакхической песни; хоровая сцена из 3-го действия, рисующая карнавальное празднество, в вальсовом ритме, брызжущая весельем и беспечностью подчеркивает и углубляет трагизм ситуации.

В операх 50-60-х гг. Верди, в связи с ростом национально-освободительного движения, вновь обращается к историко-героическим сюжетам, связывая воедино личную драму героев с общественно-политическими событиями: «Сицилийская вечерня» (1855), «Симон Бокканегра» (1881), «Бал-маскарад» (1859). В 1862 по заказу петербургского Мариинского театра написал оперу «Сила судьбы» (1869). В 1866 работал для парижского театра «Гранд-Опера» над оперой «Дон Карлос» (1884). В 1870 по заказу из Египта Верди создал оперу «Аида» (1871), являющуюся одной из вершин итальянского оперного искусства. Пышная восточная экзотика, торжественные марши и шествия, придающие опере характер блестящего, помпезного спектакля, сочетаются в ней с глубоким психологизмом (тонко разработаны характеристики главных героев).

Создание «Аиды» связано с предложением со стороны египетского правительства написать оперу для нового оперного театра в Каире в ознаменование открытия Суэцкого канала. Сюжет был разработан известным французским ученым-египтологом Огюстом Мариеттом по старинной египетской легенде. В опере раскрывается идея борьбы между добром и злом, любовью и ненавистью. Человеческие страсти, надежды сталкиваются с неумолимостью рока, судьбы. Впервые этот конфликт дан в оркестровом вступлении к опере, где сопоставляются, а затем и полифонически совмещаются два ведущих лейт-

мотива – тема Аиды (олицетворение образа любви) и тема жрецов (обобщенный образ зла, рока).

По своему стилю «Аида» во многом близка «большой французской опере» большими масштабами (4 действия, 7 картин), декоративной пышностью, блеском, «зрелищностью», обилием массовых хоровых сцен и больших ансамблей, большой ролью балета, торжественных шествий.

Вместе с тем, элементы «большой» оперы сочетаются с чертами лирико-психологической драмы, поскольку основная гуманистическая идея усилена психологическим конфликтом: все главные герои оперы, составляющие любовный «треугольник», испытывают острейшие внутренние противоречия. Так, Аида считает свою любовь к Радамесу предательством перед отцом, братьями, родиной; в душе Радамеса борется воинский долг и любовь к Аиде; между страстью и ревностью мечется Амнерис.

Сложность идейного содержания, акцент на психологическом конфликте обусловили сложность драматургии, которая отличается подчеркнутой конфликтностью. «Аида» – поистине опера драматических столкновений и напряженной борьбы не только между врагами, но и между любящими.

В опере значительное место отводится хорам. Так, хор девушек открывает второй акт оперы «Кто там с победой к славе», по сценарию он сопровождает облачение Амнерис по случаю праздника победы и встречи с любимым. Поэтому общее звучание хора прозрачное, радостное, пронизано ожиданием любви. По жанру это лирический хор, состоящий из двух куплетов, состоящих из трех разделов. В начале хора звучит развернутое вступление арфы, переходящее затем в аккомпанемент. Основной напев построен в форме диалога, вступление голосов имитационное – звучит торжественный марш. Вторая тема более мягкая, лирическая (B-dur) («Приди, чело украсим мы»). Пение девушек-рабынь в конце каждого куплета прерывается страстными фразами Амнерис: «Мой милый, приди моё блаженство, приди, моя любовь, мне сердце успокой».

Центральное место в драматургии оперы занимает финал второго действия. «Это одна из грандиозных массовых сцен в итальянской оперной литературе – хоровая фреска, драматургический узел оперы и в то же время кульминация театральной пышности, блеска и богатства красок. В этой монументальной картине участвуют, кроме основных действующих лиц, несколько больших хоров, духовой оркестр на сцене, балет. Безупречная стройность формы здесь логически вытекает из развития действия»⁷³.

Обилие участников объясняет многотемность финала: в его основе множество тем самого различного характера: торжественный гимн «Слава Египту», певучая тема женского хора «Лавровыми венками», победный марш, ме-

⁷³ Соловцова, Л. Джузеппе Верди / Л. Соловцова. – М., 1981. – С. 293.

лодию которого ведет труба соло, зловещий лейтмотив жрецов, драматическая тема монолога Амонасро, мольба эфиопов о помиловании и т.д. Множество эпизодов, составляющих финал второго действия, объединяются в стройную симметричную конструкцию, состоящую из трех частей. Первая часть трехчастна, она обрамляется ликующим хором «Слава Египту» и суровым пением жрецов, основанном на их лейтмотиве. В середине же звучит знаменитый марш (соло трубы) и музыка балета. Вторая часть контрастирует крайним своим драматизмом; ее образуют эпизоды с участием Амонасро и эфиопских пленников, молящих о помиловании. Третья часть – динамическая реприза, которая начинается с еще более мощного звучания темы «Слава Египту». Теперь она объединяется с голосами всех солистов по принципу контрастной полифонии.

Опера «Отелло» (1892) – высшее реалистическое достижение Верди, одно из лучших произведений мировой оперной классики. Литературный первоисточник принадлежит Шекспиру, любимому писателю Верди. Еще в 1881 году Арриго Бойто представил Верди полный текст либретто. Верди приступил к осуществлению замысла лишь в 1884 г., заставив Бойто многое переделать в либретто. Композитор сумел передать подлинный дух шекспировской трагедии, хотя в опере выпущено ряд побочных моментов и сцен, разворот событий дан более сжато и стремительно, противопоставления характеров и драматических ситуаций резче обозначены. Внесен ряд дополнительных эпизодов (дуэт Отелло и Дездемоны в конце 1-го акта, «кипрский хор» во 2-м). Музыкальная драматургия «Отелло» развивается стремительно и напряженно. Верди окончательно порывает с принципами номерной структуры: действие распадается на сцены, но переходы между ними сглажены. В сцены сквозного развития композитор включает и ариозно-песенные эпизоды, и хоровые, и ансамблевые номера. Прекрасный пример такого «врастания» песни в драматургию оперы – «Застольная песня» Яго с хором, которая является узловым моментом сцены и имеет значение драматургического толчка, влияющего на весь дальнейший ход событий.

Замечательного интонационного единства при богатстве музыкальных образов достигает Верди в грандиозной вокально-инструментальной сцене бури, служащей прологом в опере. Хор используется не только в создании музыкального пейзажа – картины бури (как в сцене грозы в опере «Риголетто»), но вводит в драму и дает выразительные характеристики Яго и Отелло. Разнообразными средствами композитор создает реалистическую народно-массовую картину. Реплики солистов и отдельных хоровых групп свободно сочетаются с плотными, густыми звучаниями всего хора; тревожные возгласы людей, следящих за штормом, злорадство Яго, молитвы народа о спасении Отелло, радостные приветствия и славление полководца. Гомофонная

фактура в конце расцветается имитационными переключками, передающими чувство радости людей: «Победа! Спасение!». При видимой свободе развертывания сцена драматургически организована, обладает логикой построения, развивается как единая динамическая линия, состоящая из трех малых волн. Кульминация первой волны – сумрачный и грозный унисон мужских голосов «Горе тем, кто в эту бурю»; вторая – молитва хорального склада «Грозный лев святого Марка», наиболее развитая и яркая тема сцены. Тема молитвы – суровая и мужественная; аккордовый склад, громкая звучность, четкий ритмический рисунок, связанный с маршевой ритмикой, лапидарный мелодико-гармонический облик (сопоставление натуральных трезвучий разных ступеней лада). Вместе с тем мелодия хора обладает чертами песенности. Сочетание напевности мелодий с энергией маршевых ритмов – особенность, присущая мужественным хоровым темам опер Верди, начиная с «Набукко». В этой особенности сказывается его близость к народным истокам и ощущается дыхание героической эпохи и связано с ее революционными песнями-маршами. Третья волна сцены бури – возгласы хора в наиболее напряженный момент действия (разбивается корабль Отелло) выливается в самую высокую кульминацию: соло Отелло, за которым следует спад динамической линии (народ славит Отелло). Хор трактован в сцене бури и как колористическое средство – суровые его звучания усугубляют тревожную атмосферу. Вместе с тем хор выполняет также и роль косвенной характеристики Отелло.

Таким образом, уже в первой сцене Верди придает хорам многообразные драматургические функции. В остальных хоровых сценах эти функции сохраняются и к ним прибавляются еще новые. Так, хор «Пламя пылает» выполняет роль «отстранения», разделяя две напряженные сцены – сцену бури и «Застольную». По изяществу, тонкости оркестровой и хоровой звукописи, легкости и ажурности фактуры этот хор напоминает знаменитый хор работниц из первого акта оперы «Кармен».

В третьей сцене первого акта – «Застольная» и дуэт также участвует хор. Эта сцена контрастна сцене бури во всем, в том числе и в плане взаимосвязи героя и народа. Хоровая партия лишена самостоятельности; в «Застольной» хор вторит Яго, став послушным орудием в его руках. Как и в сцене бури, хор выполняет роль косвенной характеристики героя. Хор кипрских жителей во втором акте выполняет ту же драматургическую роль – раскрывает облик Дездемоны, а также играет роль «отстранения» двух драматических диалогов. В этом хоре Верди проявляет чудеса изобретательности в нахождении новых декоративных деталей, колоритных вариантов звучания, выявляя выразительность разных хоровых групп (хоровые педали, остигатное скандирование слов, напевные подголоски).

Верди сочетает сквозное развитие с внутренней завершенностью центральных драматургических моментов. В этой связности развития велика роль как вокального, так инструментального фактора. Верди нашел в Отелло идеальное соотношение между речитативно-декламационным и песенно-ариозным началом. Мелодическая щедрость Верди не иссякла, и он не отошел от народно-песенных истоков. Ярче стал гармонический язык, подвижнее тональный план, колоритнее и разнообразнее стал оркестр, не потерявший своих индивидуальных качеств – сочного звучания чистых тембров, ярких сопоставлений контрастных групп, мощной динамики.

В историю музыки Верди вошёл как реформатор оперного искусства, крупнейший композитор-реалист. Идеино-художественное богатство, гуманистическая направленность творчества, связь с национально-демократической культурой Италии обусловили непреходящее историческое значение Верди, сделали его оперы популярными во всём мире. Основываясь на принципах итальянского бельканто, Верди насыщает вокальную мелодику своих опер ярким драматизмом, героическими интонациями. Композитор значительно изменил характер и структуру традиционной итальянской оперы. Стремясь к слиянию песенно-ариозных и декламационных принципов, он создал свой «смешанный» вокальный стиль, послуживший основанием для свободных форм монолога и диалога в опере. Важнейшим звеном драматургического развития становятся у Верди большие вокальные сцены. В лучших операх Верди существенную драматургическую нагрузку несёт оркестр, однако, для композитора незыблем приоритет вокального начала.

Шарль Гуно (1818 – 1893) – французский композитор, музыкальный критик, писатель-мемуарист, основатель жанра французской лирической оперы. С 1845 в течение нескольких лет занимал должность органиста, затем капельмейстера одной из церквей Парижа. В 1852 – 1860 был директором парижского объединения хоровых обществ «Орфеон». В 1870 – 1875 жил в Лондоне, где основал общество «Хор Гуно» (ныне Королевское хоровое общество). Гуно – автор 14 опер (2 из них не окончены), в том числе «Сафо» (1850), «Лекарь поневоле» (1857), «Филемон и Бавкида» (1859), «Царица Савская» (1861), «Ромео и Джульетта» (1865); кантат, в том числе «Галлия» (1871); музыки к спектаклям («Мещанин во дворянстве» Мольера, «Улисс» Понсара, «Жанна д'Арк» Барбье и др.); многочисленных духовных произведений (месс, реквиемов); симфонических сочинений; романсов и песен, фортепианных пьес и др.

Вершина творчества Гуно – опера «Фауст» (1859) на либретто Жюль Барбье и Мишеля Карре, основанное на первой части «Фауста» Гете. Глубокое философское содержание гетевского «Фауста» лишь поверхностно затронуто в опере Гуно. Любовная драма Маргариты заняла первенствующее положение

ние, оттеснив на второй план центральные у Гете образы Фауста и Мефистофеля. Поэтому в Германии опера называется по имени героини – «Маргарита». Но эта драма раскрыта в музыке человечно и правдиво, на широком фоне жизни, с реалистическим художественным совершенством.

Гуно утверждал, что оперный драматург должен быть мастером музыкального портрета. В «Фаусте» он полностью овладел этим искусством. Его портреты главных действующих лиц психологически правдивы и обрисованы разнообразными красками.

Опора на бытующие жанры – основа демократизма музыкального языка Гуно. В частности, он изобретательно применяет вальсовое начало (в народных сценах 2-й картины I акта, в куплетах Зибеля, «арии с жемчугом» Маргариты и т.д.). Бытующие жанры особенно широко использованы при воссоздании жизненного фона драмы. Таковы идиллически-пасторальные напевы хора, вторгающиеся в размышления Фауста о бренности бытия (в интродукции), замечательные народные сцены на площади (в обеих картинах I акта), воинственный хор солдат и т.п. Вообще в опере воплощено большое разнообразие картин жизни. Действие разворачивается на площади, улице, в саду – им противопоставлены келья ученого, церковь, тюремная камера. Таки-ми контрастами определяется не только чередование картин, но и развертывание действия внутри них, что способствует музыкально-сценической выразительности оперы, придает ее развитию живой, действенный темп.

Давая внутренне завершенные музыкальные номера, Гуно обнаруживает незаурядное мастерство в свободном, непринужденном построении крупной оперной формы. Выдающийся образец этого искусства – 2-я картина I акта, где на фоне сцен народного веселья происходит завязка драмы – встреча Фауста с Маргаритой, Мефистофеля с Зибелем. Динамика действия, смена сценических эпизодов объединены и обобщены средствами музыкальной выразительности. Здесь использована концентрическая форма, в центре которой находится эпизод любовного признания Фауста. Картина же в целом объединена вальсовым началом. Сочетание народно-жанровой характеристики и поэтичности придает музыке этой картины большое обаяние.

Хоровые сцены в опере выполняют различные функции: создание фона (красочная картина народного гуляния ярмарки в начале первого действия и сцена вальса с хором в конце действия – многоголосный хор); контраста (хор молящихся в сцене перед храмом с Маргаритой из второго действия; финальный хор в сцене смерти Валентина из третьего действия); косвенной характеристики героев (хор солдат из третьего действия).

Сильное воздействие на творчество композитора оказала музыка немецких романтиков: Шуберта, Шумана и Мендельсона. Творчество Гуно оказало за-

метное влияние на многих французских композиторов – Ж. Бизе, Ж. Массне, Л. Делиба и др.

Реалистические традиции французской музыки второй половины XIX века нашли продолжение в оперном искусстве *Жоржа Бизе* (1838 – 1875). Композитор начал работать над оперой «Кармен» в 1874 году. Сюжет ее заимствован из одноименной новеллы французского писателя Проспера Мериме, написанной в 1845 году. Содержание новеллы претерпело в опере существенные изменения. Опытные литераторы А. Мельяк и Л. Галеви мастерски разработали либретто, насытив его драматизмом, углубили эмоциональные контрасты, создали выпуклые образы действующих лиц, во многом отличные от их литературных прототипов. Хозе, изображенный писателем как мрачный, гордый и суровый разбойник, в опере приобрел иные черты: крестьянский парень, ставший драгуном, показан простым, честным, но вспыльчивым и слабохарактерным человеком. Образ волевого, мужественного тореадора Эскамильо, едва намеченный в новелле, получил в опере яркую и сочную характеристику. Еще более развит по сравнению с литературным прототипом образ невесты Хозе Микаэлы – нежной и ласковой девушки, облик которой оттеняет необузданный и пылкий характер цыганки. Существенно изменен и образ главной героини. Кармен в опере – воплощение женской красоты и обаяния, страстного свободолобия и смелости. Хитрость, воровская деловитость – эти черты Кармен новеллы Мериме в опере были устранены. Бизе облагородил характер своей героини, подчеркнув в нем прямоту чувств и независимость поступков. И, наконец, раздвинув рамки повествования, авторы оперы ввели в действие колоритные народные сцены. Жизнь темпераментной, пестрой толпы под жгучим солнцем юга, романтические фигуры цыган и контрабандистов, приподнятая атмосфера боя быков с особой остротой и яркостью подчеркивают в опере самобытные характеры Кармен, Хозе, Микаэлы и Эскамильо, драматизм их судеб. Эти сцены придали трагическому сюжету оптимистическое звучание.

Премьера «Кармен» состоялась в Париже 3 марта 1875 года и успеха не имела. Автора обвинили в безнравственности: свободное проявление чувств героев – простых людей из народа – претило ханжеской буржуазной морали. Одним из первых среди великих современников Бизе музыку «Кармен» оценил П. И. Чайковский. «Опера Бизе, – писал он, – шедевр, одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи. Лет через десять «Кармен» будет самой популярной оперой в мире». Эти слова оказались пророческими. Если в 1876 году «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, то за рубежом – в Вене (1875), Петербурге (1878) и многих других городах Европы ее успех был поистине триумфальным. В Париже постановка «Кармен» была

возобновлена в 1883 году в редакции Э. Гиро, который заменил разговорные диалоги речитативами и добавил балетные сцены в финале оперы, взяв музыку из других произведений Бизе.

Музыка в опере, полная жизни и света, ярко утверждает свободу человеческой личности. Глубоко правдив драматизм столкновений и конфликтов. Герои оперы обрисованы сочно, темпераментно, во всей психологической сложности характеров. С большим мастерством воссоздан национальный испанский колорит и обстановка действия драмы. Сила оптимизма «Кармен» – в неразрывной внутренней связи героев и народа.

Начало первого акта безмятежно и ясно. Богаты движением и красками вступительные народные сцены: хор солдат «Оживленную толпою все снует и бежит» из первого действия и задорный марш мальчишек «Вместе с новым караулом встанем на свои места» изображают веселых, праздных юношей на площади в Севилье, которые ждут выхода работниц табачной фабрики. Этот образ ярко воплощен в музыке хора. Подвижная, упругая мелодия построена на сдержанных полутоновых интонациях. Дробление сильной доли, синкопы, акценты придают несколько танцевальный характер музыке, как бы изображая пружинистую походку самодовольных молодых людей. Прозрачная хоровая фактура (двухголосие сменяется унисонами, короткими имитационными попеvками), камерная звучность, легкое оркестровое сопровождение позволяют передать интимность момента – ведь солдаты переговариваются между собой. После небольшого речитатива сержанта хор повторяется и третий раз звучит в конце сцены.

Хор работниц «Гляди, как струей дымок улетает» является примером необычайной красочности и изобразительности в оперно-хоровой музыке. Светлая, прозрачная музыка хора овеяна грустными мыслями девушек о непрочности счастья. Мелодия полетная, зыбкая, как струйки дыма, то движется вверх, то, как бы заворачивается в кольца закругленными фразами. Имитационное изложение голосов является средством изобразительности. Этому служит и тональный план хора. Основная тональность – E-dur. В первой части (форма хора трехчастная с кодой) одно построение модулирует с H-dur, второе – в As-dur. Средняя часть хора звучит в cis-moll, изменяется характер музыки, она становится острой, угловатой. Минорный лад придает ей печальный оттенок. Реприза начинается с проведения первоначальной темы каноном альтов и сопрано в тональности Es-dur. Смена тональности происходит путем энгармонической замены звуков. С помощью таких смелых модуляций и сопоставлений ладов музыка хора, сверкая и переливаясь яркими разнообразными красками, находится в непрерывном гармоническом движении и развитии. Прозрачная, легкая фактура, размер 6/8, придающий вальсообразный характер движению, и оркестровое сопровождение, то дублирую-

щее мелодию хора, то создающее для нее зыбкий, мерцающий фон. Хор заканчивается пятиголосным аккордом, тающим в тишине (*pppp*).

Опера «Кармен» явилась новым этапом в развитии зарубежной оперно-хоровой музыки благодаря двухплановости ее образно-смысловой драматургии, в которой произошло перерастание народных сцен из фона личной драмы в равнозначную с ней драматургическую линию, что проявилось во взаимодействии хоровой музыки и сольных партий.

Краткие выводы

В связи с рождением оперы XVII века европейская музыка переживает радикальный перелом стиля. На смену монументальным формам хорового искусства приходит новый тип оперного музыкального тематизма, предназначенного для пения солистов. Склад письма становится гомофонным на фоне гармонического сопровождения, а в музыкальной форме складывается репризная трехчастность.

В Неаполе утвердился новый вид оперного пения, который получил название *bel canto* (прекрасное пение). Этот стиль способствовал расцвету арии, получившей явный перевес над речитативом.

Оперно-хоровое творчество зарубежных композиторов XVII – XIX веков отличается богатством и разнообразием жанров. В операх возрастает роль хора, он становится одним из действующих лиц, принимая активное участие в происходящих событиях и в создании структурно-масштабных сцен, играющих большую роль в драматургии.

Произведения для изучения

Монтеверди Кл. «Плач Ариадны» («*Lasciate mi morire*») из оперы «Ариадна», *Перселл Г.* Песня матросов «Эй, моряк! Поднимаем якоря!» («*Come away, fellow sailors*») (1 д.) и финальный хор «Скорбя, поникли два крыла» («*With drooping wings ye Cupids, come*») из оперы «Дидона и Эней» (3 д., 4 к.); *Глюк К.В.* Хор пастухов и пастушек «*If here, where all is dark and silent*» из 1 д. оперы «Орфей и Эвридика»; *Моцарт В.А.* Хор № 15 «Спит безмятежно море» («*Placido è il mar*») и заключительный хор № 18 «Бегите, спасайтесь» («*Corriamo, fuggiamo*») из 2-го действия оперы «Идоменей»; № 21 хор девушек из 2-го действия «Мы сегодня рано встали» («*Recevette, o padroncina!*») из оперы «Свадьба Фигаро»; хор слуг из финала 1-го действия «Как чудно, как звонко» («*Das klinget so herrlich*»), заключительный хор «Только храбрым слава» («*Heil sei euch Geweihten*») из 2-го действия оперы «Волшебная флейта»; *Бетховен Л.В.* Хор узников «*O welche Lust!*» из финала 1-го действия оперы «Фиделио»; *Вебер К.М.* № 15 хор охотников («*Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen*») из 3-го действия оперы «Вольный стрелок»; *Вагнер Р.* Хор прях «*Summ und brumm*» из оперы «Летучий Голландец» (№ 6, 2 акт), хор «Слава искусству» («*Freudig begrüßen wir die edle Halle*») (2 акт, 4 сцена), хор пилигримов «Мой край родной» («*Beglückt darf nun dich, o Heimat*») (3 акт, 2 сцена) из оперы «Тангейзер», свадебный хор «*Treulich geführt ziehet dahin*» из 3-го действия оперы «Лоэнгрин»; *Верди Дж.* Хор пленных иудеев «Лети, мысль, на золотых крыльях» («*Va, pensiero, sull'ali dorate*») из 3-го действия оперы «Набукко», хор девушек «Кто там с победой к славе» («*Chi mai fra gl'inni*»

e i plausi») (2 д., 1 к.), хор «Слава Египту и Богам» («Gloria all'Egitto, ad Iside») (финал 2 д., 2 к.) из оперы «Аида», хор придворных «Тише, тише» («Zitti, zitti») из 1-го действия оперы «Риголетто», кипрский хор «Dove guardi splendono raggi» из 2-го действия оперы «Отелло»; *Гуно Ш.* Сцена вальса с хором «Ainsi que la brise legere» из 1-го действия, хор солдат «Dèposons les armes» из 3-го действия оперы «Фауст»; *Бизе Ж.* Хор мальчиков «Avec la garde montante» из 1-го действия, хор табачниц «Гляди, как струей дымок улетает» («La cloche a sonné») из 1-го действия, хор контрабандистов из 3-го действия оперы «Кармен».

Задания для самостоятельной работы студентов

Репродуктивный уровень

1. Раскройте понятие «опера», опишите истоки ее зарождения.
2. Назовите оперы К. Монтеверди, Г. Перселла, Х. Глюка, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, К.М. Вебера, Р. Вагнера, Д. Россини, Дж. Верди, Ш. Гуно, С. Монюшко, Б. Сметаны.
3. Перечислите хоры и хоровые сцены в операх К. Монтеверди, Г. Перселла, Х. Глюка, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, К.М. Вебера, Р. Вагнера, Д. Россини, Дж. Верди, Ш. Гуно.

Продуктивный уровень

1. Раскройте историю становления оперного жанра на примере творчества К. Монтеверди, А. Скарлатти, Г. Шютца, Г. Перселла.
2. Проанализируйте драматургическую роль хора в структурно-масштабных сценах оперы К.В. Глюка «Орфей и Эвридика».
3. Определите роль и место хора в операх В.А. Моцарта «Идомей», «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро».
4. Раскройте особенности драматических сцен оперы «Фиделио» Л.В. Бетховена.
5. Охарактеризуйте романтический стиль хоровых номеров опер К.М. Вебера «Волшебный стрелок», «Оберон».
6. Проанализируйте хоровые сцены в операх Р. Вагнера «Лоэнгрин», «Летучий Голландец», «Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры».
7. Определите драматургические задачи хоровых сцен в операх «Набукко», «Риголетто», «Аида», «Отелло» Дж. Верди.
8. Перечислите основные функции хоровых сцен в лирической опере Ш. Гуно «Фауст».
9. Раскройте драматургическую линию народно-бытовых сцен в опере Ж. Бизе «Кармен».

Творческий уровень

1. Раскройте принципы оперной драматургии на примерах опер К. Монтеверди «Орфей», «Коронация Поппеи». Перечислите, созданные композитором, формы оперного сольного пения.
2. Проанализируйте реформаторскую деятельность в оперно-хоровом творчестве К.В. Глюка.
3. Определите роль и место оперы-seria, оперы-buffa, semi-оперы в развитии оперного жанра.

4. Раскройте принципы оперной и симфонической драматургии на примере героической оперы Л.В. Бетховена «Фиделио».

5. На примере опер К.М. Вебера «Вольный стрелок», «Оберон» назовите характерные черты немецкой национальной оперы в контексте ее связей с литературным романтизмом.

6. Охарактеризуйте особенности реформаторской деятельности Р. Вагнера, раскройте суть его лейтмотивной системы на примере оперы «Летучий Голландец».

7. Определите историческое значение оперного творчества Дж. Верди, охарактеризуйте созданный композитором «смешанный» вокальный стиль и особенности драматургического развития на примере опер «Набукко», «Риголетто», «Аида», «Отелло».

8. Назовите черты реалистические традиции французской оперной музыки на примере произведений Ш. Гуно «Фауст», Ж. Бизе «Кармен».

Каждый студент должен исполнить голосом или на фортепиано фрагменты хоровых произведений из опер Перселла Г. «Дидона и Эней», Глюка К.В. «Орфей», Моцарта В.А. «Идоменей», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта», Бетховена Л.В. «Фиделио»; Вебера К.М. «Вольный стрелок», Вагнера Р. «Тангейзер», «Лоэнгрин»; Верди Дж. «Набукко», «Аида», «Риголетто», «Отелло», Гуно Ш. «Фауст», Бизе Ж. «Кармен», Сметаны Б. «Проданная невеста», включенные в викторину.

РАЗДЕЛ 5. ЗАРУБЕЖНАЯ ХОРОВАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА

Тема 12. Хоровое творчество композиторов-импрессионистов

Основные вопросы

1. Общая характеристика хоровой музыки XX века: основные художественные направления, течения: экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм.
2. Импрессионизм в музыке XX века. Творчество К. Дебюсси и М. Равеля.
3. Французская хоровая музыка XX века; искусство содружества молодых композиторов «Шестерка».
4. Пауль Хиндемит; стилистические особенности его хорового творчества: романтический цикл шести хоровых миниатюр на тексты поэта-символиста Р. Рильке.
5. Музыкальный театр Карла Орфа. Сценическая кантата «Кармина Бурана». Педагогическая система композитора, новаторство композиторской техники.
6. Творческий портрет Джорджа Гершвина. Американская национальная опера «Порги и Бесс», главная идея, драматургия произведения, разнообразие приемов и стилистических особенностей хорового письма в массовых сценах.
7. Английская музыка XX века. Творческий портрет Б. Бриттена. Хоровой цикл «Пять песен цветов» на стихи английских поэтов.

Цель

Расширить музыкально-теоретические познания студентов в области музыкального авангарда, характеризующегося бурной экспериментальной фазой развития европейской музыки, итогом которой стали важные открытия, исторически преходящие новации, художественные тенденции, принадлежавшие разным композиторским направлениям, течениям, стилям, вошедшим в историю музыкального искусства XX века.

Ключевые понятия

Атональность, додекафония, импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, неофольклоризм, полистилистика, политональность, серийная техника, сонористика.

Историки зарубежной музыки XX века (Коллер, Дибелиус, Остин, Вернер) едины в том, что примерно с конца 1900-х годов наступает бурная экспериментальная фаза развития европейской музыки, продлившаяся около двадцати лет. Итогом ее стали радикальные изменения в музыкальном языке, системе жанров, композиционных средствах. Это была первая волна музыкального авангарда, несшая с собой и принципиально важные открытия, и исторически преходящие новации, принадлежавшие разным композиторским именам, вошедшим в историю. В ореоле художественных открытий выдвинулись имена композиторов «Шестерки», нововенцев, Хиндемита, Бартока. Эти имена знаменовали собой принципиально новые ориентиры в искусстве. Ведущими эстетико-стилевыми течениями 20 – 30-х годов стали экспрессионизм, неоклассицизм, «новый динамизм», неофольклоризм.

Экспрессионизм возник на культурной почве Вены в недрах позднего романтизма, унаследовав от него и усилив свойственную ему субъективность высказывания, стремление проникнуть в психологические тайники сознания. Музыкальный экспрессионизм миновал период так называемой свободной атональности и вступил в период додекафонии. Додекафония была главным итогом композиционных исканий Шенберга – итогом, к которому тот пришел совместно со своими учениками, Бергом и Веберном, во многом руководствуясь общими с ними идеями. Впоследствии этот метод сочинения применялся по-своему каждым из трех представителей Нововенской школы.

Экспрессионизм распространял и распространяет духовные импульсы, выходящие далеко за пределы периода, когда он сформировался. XX век – век опустошительных мировых войн, национальной и расовой розни, насилия над личностью, отчуждения, век катастроф, экологических бедствий – создал почву для того, чтобы экспрессионистские тенденции получили продолжение в разных стилях и индивидуальных манерах. У экспрессионистов многому научились Хиндемит, Барток, Онеггер, Мийо, Бриттен. Добавим, что и додекафония как техника письма, отделившись от экспрессионистского мировоззрения, стала одной из распространенных композиторских техник, к которой, так или иначе, прибегают композиторы самых разных направлений.

Неоклассицизм – полярная противоположность экспрессионизму. Если экспрессионизму свойственна острая субъективность высказывания, то неоклассицизму – подчеркнутая объективность его, «внеличностность», и если экспрессионизм отличает эмоциональный «перегрев», то неоклассицизм – «переохлажденность». Основная черта неоклассицизма – обращение из современности, минуя эпоху романтизма, к эпохам классицизма и барокко. Причем барокко теперь более всего привлекает композиторов, которые берут самые типичные формулы старинной музыки – ритмические, мотивные, риторические и т.д., вводят их в контекст своего стиля, отталкиваясь от них, перерабатывая, адаптируя. Использование элементов «чужого» стиля вносит момент «отстранения» личного начала, создает диалог нынешней и прошлой эпох.

Неоклассицизм в разных культурах имел вполне определенный смысл возрождения традиций национальных мастеров: во Франции – Люлли, клавесинистов, французского инструментализма XVII – XVIII веков; в Италии – Вивальди, Корелли, Скарлатти; в Германии – прежде всего Баха и Генделя, а также Шютца; в Испании – Моралеса, Виттория и др.; в Англии – верджинелистов и Перселла.

Неофольклоризм более типичен для малых стран центральной Европы — Венгрии, Польши, Чехословакии, Румынии, Болгарии, Югославии. Суть этого течения – использование, в ряде случаев и открытие, древнейших слоев

фольклора (прежде всего обрядового) и фольклора географически труднодоступных, глухих уголков, а главное, то, что народный музыкальный материал не подчиняется мажоро-минору и другим принципам европейской профессиональной музыки: из самого этого материала выводятся новые принципы – голосоведения, фактуры, инструментализма и т.д., причем цитирование, бывшее ранее нормой, уступает место свободному комбинированию фольклорных элементов. Отсюда и само название направления, включающее приставку «нео», которая указывает на качественную новизну течения по сравнению с предшествующей эпохой романтизма. Не довольствуясь народным творчеством как предметом любования и воспевания, композиторы придают обрядовому действию, культу далеких предков некий непреходящий и актуальный смысл, заряжая архаические попевки и наигрыши острой динамикой современного прочтения «вечных» проблем. Представители этого течения – Яначек, Барток, Энеску, Шимановский, Карл Орф – развивались вполне независимо друг от друга.

Следует особо сказать о *джазе*, о том, как проходило освоение его европейской музыкой. Оригинальная музыкальная культура, возникшая на американской почве вследствие соединения негритянского фольклора и местной бытовой музыки, с 90-х годов XIX века в своих разных проявлениях (стиль кантри, спиричуэле, блюз, регтайм и др.) все более и более притягивала к себе композиторов Старого Света. В 10 – 20-х годах XX века, регтайм и джаз оказывают влияние на европейские бытовые жанры (фокстрот, шимми и т.п.), композиторы вводят джазовые элементы и в «серьезные» жанры – сонату, балет, концерт, камерные произведения, даже в симфонию и оперу. Более того, в послевоенной Европе джаз становится одним из общекультурных символов «нового образа жизни», века машинерии, урбанизма, перенапряжения нервов, безудержной развлекательности, спорта и мюзик-холла.

Музыкальное искусство XX века – явление сложное и противоречивое. Эволюция музыкального искусства XX века характеризуется: стремительным усложнением музыкального языка; изменением всей системы музыкально-выразительных средств; синтезом различных музыкальных культур: европейской, восточной, африканской, американской; усложнением проблемы взаимодействия традиционных и новаторских устремлений; усилением значения социально-культурной проблематики.

На первое место в музыке XX века выходит ритм. Использование остроакцентных ритмов, синкоп, остинато, смешанных и переменных размеров – всё это придаёт особое эмоциональное ощущение современной музыке, создавая различные ассоциации. Наряду с усложнением музыкального языка, гармонии, обострением ритма, в музыке XX века происходит переосмысление тембра, который выдвигается на первый план и становится важнейшим факто-

ром интонационной выразительности. Для современной музыки характерна красочность, яркость, экзотичность звучания.

Импрессионизм в Музыка. Творчество К. Дебюсси и М. Равеля

Музыкальный импрессионизм (от фр. *impression* – впечатление) – музыкальное направление, аналогичное импрессионизму в живописи и параллельное символизму в литературе, сложившееся во Франции в последнюю четверть XIX века – начале XX века, прежде всего в творчестве Эрика Сати, Клода Дебюсси и Мориса Равеля.

Музыкальный импрессионизм в качестве предшественника имеет, прежде всего, импрессионизм во французской живописи. У них не только общие корни, но и причинно-следственные отношения. И главный импрессионист в музыке, Клод Дебюсси, и особенно, Эрик Сати, его друг и предшественник на этом пути, и принявший от Дебюсси эстафету лидерства Морис Равель, искали и находили не только аналогии, но и выразительные средства в творчестве Клода Моне, Поля Сезанна, Пюви де Шаванна, Анри де Тулуз-Лотрека, Эдуарда Мане, Огюста Ренуара, Дега, Сислея, Писсаро и др.

Молодых художников сближал новый подход к технике живописи. Они стремились передать на холсте непосредственное впечатление от природы, мгновенно схваченное ее состояние. Излюбленными темами их творчества были пейзажи в разное время суток при различном освещении (например, в картинах К. Моне «Руанский собор», «Сток сена»). Их живопись отличается солнечной, светлой цветовой гаммой, а новая живописная техника основана на свободной игре чистых тонов. Интерес к передаче мимолетного состояния, переменчивости роднит живописный и музыкальный импрессионизм.

В музыке импрессионизм складывается в конце XIX, на рубеже XX века, и, в основном, во французской музыке. Он также связан с поиском новых тем, образов и значительным обновлением выразительных средств. По известному выражению Малларме, композиторы-импрессионисты учились «слышать свет», передавать в звуках движение воды, колебание листвы, дуновение ветра и преломление солнечных лучей в вечернем воздухе. Основные темы – картины природы и жанровые сценки (отсюда и обращение к фольклору). Окружающий мир в музыке импрессионизма раскрывается сквозь увеличительное стекло тонких психологических рефлексий, едва уловимых ощущений, рождённых созерцанием происходящих вокруг незначительных изменений.

Импрессионисты создавали произведения искусства утончённые и одновременно ясные по выразительным средствам, эмоционально сдержанные, бесконфликтные и строгие (чистые) по стилю. Значительно богаче стало гармоническое и тембровое окрашивание тем. Импрессионистская гармо-

ния характеризуется резким повышением колористического, самодовлеющего компонента звука.

Это развитие происходило под воздействием множества внешних влияний, в том числе: французского музыкального фольклора и новых для западной Европы конца XIX века систем музыкального построения, таких как русская музыка, григорианский хорал, церковная полифония раннего Возрождения, музыка стран Востока, негритянских спиричуэлс США и др. Это проявилось, в частности, в использовании натуральных и искусственных ладов, элементов модальной гармонии, «неправильных» параллельных аккордов и т.п.

Клод Дебюсси (1862 – 1918) – единственный классик импрессионизма в музыке, хотя в его творчестве сильно ощущается также влияние символизма⁷⁴, а в последние годы – характерно обращение к классическим жанрам и формам. Клод Дебюсси был одним из самых интересных и ищущих художников своего времени, он всегда искал новые пути совершенствования своего мастерства, изучал творчество современных ему музыкантов-новаторов – Листа, Грига, композиторов русской школы – Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. В стремлении к обновлению французской музыки Дебюсси опирался и на опыт ее классиков, а именно на творчество Рамо и Куперена.

В симфонической прелюдии Дебюсси к «Послеполуденному отдыху Фавна», повествующей о любовных переживаниях древнегреческого лесного бога фавна на фоне знойного, упоительного летнего дня, используется колористический прием хорового звучания. Суть замысла Малларме – представить мечту, грезу как особую реальность. Типично символистская образная сфера – утонченные, истаивающие образы, ускользающие видения, неуловимость и многозначность – великолепно переданы в музыке Дебюсси. Признаки классического симфонизма почти исчезли: отсутствует динамика образных сопоставлений, конфликтность развития, тематическая разработка. Вместо них – тонкая игра гармонических и оркестровых красок, мягких и чистых. Это прозрачное звучание флейты, затем гобоя, английского рожка, валторн. Атмосферу любовного томления, пленительной неги подчеркивает волшебный тембр арфы и «античных» тарелочек. Общая композиция сочинения выстраивается как серия тембровых вариаций на первоначальную флейтовую тему (свирельный наигрыш грезящего фавна). В «Фавне» раскрылось всё богатство дарования Дебюсси, неисчерпаемость его творческих фантазий и выразительных средств.

Композитор широко использовал разнообразные последовательности септаккордов и нонаккордов, сочетание хроматики с диатоникой, ярко выраженная колористическая направленность, тончайшие нюансы – всё своеобразие музыки Дебюсси было очень необычным для своего времени.

⁷⁴ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М., 1978. – 232 с.

Помимо гармонии своеобразен оркестр композитора. Его партитура отличается изяществом рисунка, обилием деталей. Центр тяжести Дебюсси переносит со струнных на духовые инструменты. Он сопоставляет тембры, различные приемы звукоизвлечения, изобретает красочные сочетания и т.д. Поэтому его оркестр поражает тембровым разнообразием, переливчатой звучностью, характерностью колорита.

В этот период композитор создает романсы на стихи поэтов-символистов: Ш. Бодлера (романсы, вокальные поэмы), П. Верлена (на тексты которого Дебюсси написал многочисленные романсы, среди них – юношеская «Мандолина», два цикла «Галантных празднеств», цикл «Забытые ариетты»), П. Луиса («Песни Билитис») и др.

Сочинения периода расцвета отличает импрессионистская образность, тяга к изобразительности. Эти черты в творчестве Дебюсси связаны, прежде всего, с воплощением в музыке образов природы. Дебюсси очень любил природу, о ней он говорил как о высшем источнике вдохновения, считал близость к ней – критерием творчества. Он выступал за создание особого вида музыки на открытом воздухе, которая способствовала бы слиянию человека с природой. В этом тоже видна взаимосвязь с художниками-импрессионистами, которые отказались от работы в ателье и вышли на пленэр – под открытое небо, на воздух, где им открылись новые живописные мотивы, а главное – иное видение форм и красок.

Музыкальные аналогии импрессионистической живописи можно найти и в области выразительных средств Дебюсси, прежде всего в гармонии. Это – общепризнанная сфера новаторства композитора. На первом плане здесь волшебная красочность и изысканность. Дебюсси был прирожденным колористом. Пожалуй, это первый композитор, для которого звуковой облик произведения был предметом особой заботы. Колористична его гармония, которая привлекает самым звучанием – сонорностью. Функциональные связи ослаблены, тяготения тонов и вводнотоновость не имеют существенного значения. Отдельные созвучия приобретают некоторую автономность и воспринимаются как красочные «пятна». Часто используются застывшие гармонии, аккордовые параллелизмы, чередование неразрешающихся диссонансов, модальные лады, целотоновость, битональные наложения. Трактовка человеческого голоса как инструмента оркестра проявляется в вокализах с широкими интервальными скачками и изощренными ритмами.

На примере его хоровых миниатюр «Три песни на слова Шарля Орлеанского» «Ночь», «Тамбурин», «Зима, ты злобных чар полна» можно наблюдать нетрадиционный характер тематизма – это своеобразный мотивный тематизм, нанизывание и сопоставление микротематических образований. Нетипична квадратность, ослаблены моменты кадансирования, завершенности

фраз, что создает впечатление импровизационности и требует от исполнителя чуткости в передаче стиля. В хоровой оркестровке Дебюсси подтверждает свое мастерство тонкой звукописи. Так же как художники-импрессионисты добивались поразительных световых и цветовых эффектов техникой чистых цветов, так и Дебюсси использует «чистые» тембры в хоровых миниатюрах, например, соло альты в «Зиме». Композитор придает также большое значение сонорной стороне музыки, выступая как замечательный колорист. Богатство ритмических формул, прихотливость ритма также связана с передачей изменчивости состояний природы, неуловимости ее мгновений (например, хор «Зима», «Ночь»). Для хора характерен особый ритм – с постоянным нарушением метрических устоев, избеганием четких акцентов, темповой свободой. Ритмика Дебюсси отличается капризной зыбкостью, стремлением к преодолению власти тактовой черты, подчеркнутой квадратности. Сочетание дуолей и триолей в одновременном звучании разных хоровых партий представляет трудность для исполнителя.

Импровизационность, изменчивость образов, стремление композитора воссоздать «мгновения», отражается и на форме произведений, с размытостью контуров, завуалированностью граней разделов и рождает ощущение свободного становления формы в процессе исполнения. Темп в хоровых произведениях меняется на протяжении всего произведения, отражая изменчивость настроения. Даже в классическом «Тамбурине» первоначальный темп «умеренно» претерпевает ускорение во второй части. При обозначении темпа композитор почти всегда делает ремарку о характере исполнения произведения, например, «*moderato espressivo*». Богат не только темповой план, но и фразировка, и штрихи, и динамика, например, в хоре «Зима». Интересен состав хора «Тамбурич». Это – соло меццо-сопрано и неполный смешанный хор, в котором звучит колористический аккомпанемент в виде хорового остинато, имитирующего ударный инструмент тамбурич и *divisi* во всех хоровых партиях.

Для фактуры его хоровых сочинений характерно движение параллельными комплексами (интервалами, трезвучиями, септаккордами). В своем движении такие пласты образуют с другими элементами фактуры сложные полифонические сочетания. Возникает единая гармония, единая вертикаль.

Не менее своеобразны мелодика и ритмика Дебюсси. В его произведениях редко встречаются развернутые, замкнутые мелодические построения – господствуют краткие темы-импульсы, сжатые фразы-формулы. Мелодическая линия экономна, сдержанна и текуча. Лишенная широких скачков, резких «выкриков», она опирается на исконные традиции французской поэтической декламации. Так, например, в хоре «Тамбурич» Дебюсси воскрешает старинный жанр в духе любимого композитора Рамо. «В творчестве Рамо жила чис-

то французская традиция, сотканная из чарующей, хрупкой нежности, из верного выражения чувств, из точной декламации в речитативе. Нужно искать забытые национальные традиции, начиная с XVI века в контрапункте, который мы свели к схоластическим упражнениям, а старые мастера французского Ренессанса так хорошо умели заставить меня улыбаться», – замечал Дебюсси⁷⁵.

«Три песни» Дебюсси на стихи Шарля Орлеанского для хора а capella впитали в себя не только неповторимое индивидуальное своеобразие художественной манеры композитора-импрессиониста, но и с необычайной силой подчеркнули народные традиции шансон (chanson), национальное начало его хоровой музыки. Полное пластичное слияние стихов и музыки прямо ассоциируется с искусством многоголосной французской песни XVI века, выраженной чарующим красочным языком импрессионизма.

Морис Равель (1875 – 1937) является достойным продолжателем великих традиций французской музыки, композиторов Рамо и Куперена, Бизе и Сен-Санса. Главная особенность стиля Равеля – сочетание импрессионистской образности и одновременно – классичности стиля, стройности формы, ясности и рельефности тематизма, точности и строгости рисунка.

Хоровые сочинения Мориса Равеля – уникальное явление в сфере творческого наследия композитора-импрессиониста. Пройдя через страшные годы Первой Мировой войны, его воззрения не утратили новизны, яркости, самобытности музыкального языка.

В годы войны Равель сочинил «Три песни» для хора а capella (1916). Они написаны на собственный текст Равеля, близкий к фольклорному. В хорах Равель использует типичные ладовые, интонационно-ритмические, структурные закономерности французского фольклора. Мелодика песен настолько напоминает народную, что они скорее похожи на обработки. Благоговей перед фольклором, М. Равель, тем не менее, избегал цитатно-этнографического использования народных мелодий. Как правило, это – строгая обработка (гармонизация) народной мелодии или – свободное сочинение в фольклорном духе. «Три песни» написаны в стиле французской хоровой песни chanson XVI века. Однако, в цикле Равель соединяет фольклорную традицию с традициями французской хоровой песни chanson XVI века, образуя как бы тип «песни в контрапунктической обработке»⁷⁶.

«Три песни» образуют своеобразный триптих: скорбную песню-легенду «Три чудо-птицы райских кущ» обрамляют бержеретта (старинная французская танцевальная песенка пасторального характера) «Николетта» и рондо

⁷⁵ Дебюсси, К. Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси. – М.; Л., 1964. – С. 177 – 178.

⁷⁶ Симакова, Н. Многоголосная chanson и форма ее претворения в музыке XV – XVI вв. // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки. – М., 1978. – С. 310.

«Больше в лес мы не пойдем». Все песни разнохарактерны. Первая – типа невинной бержеретты, которая неожиданно оборачивается едкой сатирой, ибо юная Николетта предпочла «утехам любви» толстый кошелек уродливого старого господина. Песня близка жанру «пастурели» с характерным легким и игривым характером. Музыкальное прочтение композитора представляет собой легкое скерцо и имеет куплетно-вариационную форму. «Николетта» открывается квинтовым ходом от тонического звука *сi*, который тут же секвентно перемещается на секунду вверх. Параллелизмами октав композитор подчеркивает это перемещение (*соль-диез* вносит дорийский оттенок в *h-moll*). Данную мелодию можно характеризовать как тему-рефрен, которая проходит во всех голосах на протяжении всего произведения и имеет разную гармонизацию: от простых параллельных трезвучий до форшлагов при появлении «уродливого, старого господина».

Аккордово-гармонический склад изложения часто используется композитором как утолщенная монодия. Но принцип дублирования решен им своеобразно: в «Николетто» мелодия дублирована партиями басов и альтов в октаву, кварту. Однако в партии тенора дан другой вариант мелодической попевки. Квинтовый скачок заменен секстовым, что приводит к возникновению резко звучащих диссонансов кварто-секундового соотношения. В «Николетто» этот прием хорового изложения вместе с фактурным варьированием – один из способов передачи текста.

Второй хор – «Три чудо-птицы» – лирическое, трогательное сочинение, проникнутое глубокой печалью. Нельзя не услышать в нем прямого отклика на события Первой Мировой войны с ее горестями и утратами. Равель воплотил свои переживания, о которых рассказывают его письма, в музыке высокой простоты и искренности. Сочинение написано в жанре *complain* – песни-жалобы. Рефрен «Далеко на войне мой милый» определяет характер песни – печальный и суровый с характерным для этого жанра финалом – готовности девушки разделить участь любимого: «Птица, вонзи мне в сердце клюв – Пусть умрет и мое!». Традиция *complain* переосмыслена Равелем и жалоба более поэтична, звучит искренне, приближаясь к любовной лирической песне.

В фактуре хора «Три чудо-птицы», хотя и присутствует дублирование, но на первый план выступает соединение самостоятельной вокальной мелодии и хорового сопровождения, ритмически контрастного вокальному голосу, но интонационно являющегося его вариантом. В этом проявилась подголосочная полифония, характерная для народного творчества и по-своему оригинально воплощенная традицией разнотемной *chanson* XVI века.

Особой красочностью отличаются квинтовые, квартовые параллелизмы, «утолщения» мелодической линии в секунду или септиму. Другая важная

черта – широкое применение септ- и нонаккордов. Например, гармонической основой песни «Три чудо-птицы» являются септаккорды и их обращения. Их общий принцип – наличие тоновых или полутоновых диссонансов. Эта характерная особенность «фонизма» равелевской гармонии, которая отличается изысканной красочностью, терпкостью и одновременно, мягкостью звучания.

Хор «Рондо» («Больше в лес мы не пойдем») написан для смешанного состава и имеет яркий, искромётный характер. Музыка полна живости и задора, приобретает местами характер скороговорки. Композитор использует прием народного исполнительства, так называемое «parlando» (говорком). В произведении происходит диалог между «старухами и стариками», «девушками и юношами». Рондо как жанр восходит к французской хороводной песне – танцу с движением по кругу и куплетным возвращением музыки. Велика роль красочных ладотональных эффектов в «Рондо». Наряду с фактурным, ладотональное развитие во многом способствует динамизации песни.

Тонкая детализация текста осуществляется фактурными, темброво-динамическими средствами, приемами ладогармонического и интонационного развития. В фактуре «Рондо» отражена как жанровая специфика народной ронды, так и некоторые приемы старинной полифонической техники, такие как переключки соло и хора, противопоставление различных хоровых групп. В дальнейшем, фактурное развитие основано на утолщении монодии путем дублирования интервала кварты.

Оригинальность цикла «Три песни» обусловлена своеобразным синтезом фольклорной и импрессионистской тенденций. Обновление музыкальных средств, индивидуальная манера письма Равеля, его тонкий вкус и мастерство, опирающееся на особенности фольклора, его национальный характер, являются главной чертой неофольклоризма как стиля. В песнях Равеля метроритмическая остинатность, как принцип организации формы, проявляет себя в повторности кратких «ритмоформул». Равелевский метод работы с мелодией также лежит в новом переосмыслении фольклора. Среди основных принципов этого метода – принцип «открытости» темы, ладовая, метроритмическая, звуковысотная вариантность.

Новизна тематизма определила и новый подход к принципам организации формы, главный из которых – вариантность преобразования мотива, при котором существенную роль играют ладогармонические средства. Ладовая переменность – характерная черта стиля композитора.

Важную роль хор играет в опере «Дитя и волшебство» (1925). В сочинении композитор обращается к детской тематике. В опере, обращенной не только к детям, но и к взрослым, Равель восстает против духовного ожесточения ребенка и показывает, какое целительное действие на него оказывает природа сказки, содержащие глубокие моральные истины. Возможно, Равель высту-

пают против разрушительных последствий войны в душах людей и одновременно против возрастающей урбанизации жизни в 20-е годы, несущей осуждение человечности в человеке.

Либретто оперы написала популярная писательница Габриель Колетт. Автор музыки назвал свою оперу «лирической фантазией в двух актах». При всей кажущейся наивности этой сказочной истории композитор прибегает к сложным музыкально-творческим решениям. В опере резко контрастны различные стилевые пласты, которые сталкиваются в данной партитуре. Равель достаточно смело смешивает стили, тем самым открывая путь к «полижанровым» формам музыки второй половины XX века.

Хор участвует во втором акте – картине ночного сада. В ней царит живая природа: деревья, соловей, стрекоза, лягушка, белка, летучие мыши... «Волшебство» оперы заключается не столько в ее фантастических сценах, сколько в воздействии жизни, природы и населяющих ее сил на душу ребенка. Вся картина решена как цепь вальсов – серьезных и комических, элегичных и скерцозных⁷⁷.

Заканчивается опера подобием многоголосного мадригала, славящего добрые чувства, проснувшиеся у ребенка. Музыка его прозрачная, нежная, удивительно тонко передает атмосферу доброжелательности и тепла. Полифоническое изложение несколько не утяжеляет звучание, и хоровая ткань остается ажурной и легкой. Переменный размер вносит в музыку оживление и разнообразие. В хоровой фактуре использованы политональные эффекты, различные колористические приемы: вокализация, говорок, шепот⁷⁸.

Творчество Дебюсси и Равеля всколыхнуло всю музыкальную жизнь Европы. Оно как бы «расковало» композиторов, раздвинуло рамки традиционных норм техники письма, вызвало к жизни много новых художественных течений.

Тема 13. Неоклассический период в хоровой музыке западноевропейских композиторов XX столетия

Франсис Пуленк (1899 – 1963) – одна из наиболее значительных фигур среди французских музыкантов минувшего столетия. Он вошел в историю музыки как участник творческого союза «Шести». В «Шестерку», в которую входили Артур Оннегер, Дариус Мийо, Жорж Орик, Луи Дюрей, Жермен Тайфер, Франсис Пуленк был самым молодым, едва перешагнувший порог своего двадцатилетия.

⁷⁷ См. подробно: Смирнов, В. Морис Равель и его творчество / В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – С. 154 – 159.

⁷⁸ Равель, М. Хоры / сост. Б. Тевлин. – М., 1975. – С. 3 – 67.

Пуленк развивает в своем творчестве неоклассические черты. Яркое национальное начало в его музыке сочетается с опорой на классические традиции французского искусства. Камерно-вокальное творчество композитора снискало ему славу «французского Шуберта». Поразительное мастерство, с которым Пуленк музыкальными средствами добивается предельной выразительности текста, оттеняет малейшие нюансы человеческой речи. Он замечательный лирик и мелодист, стремился к выразительности интонации, ясности гармонии, тональной определенности, строгости и стройности формы. Композиторский стиль Пуленка сформировался, с одной стороны, под влиянием классической музыки Гайдна Моцарта, Скарлатти, французских клавесинистов, с другой стороны – И. Стравинского.

В 30-е – 40-е годы расцветает лирический талант композитора. Он с увлечением работает в жанрах вокальной музыки: пишет песни, кантаты, хоровые циклы. В лице Пьера Бернака композитор обрел талантливую интерпретатора своих песен. С ним в качестве пианиста он много и успешно гастролировал по городам Европы и Америки на протяжении более чем двадцати лет. Большой художественный интерес представляют хоровые сочинения Пуленка на духовные тексты: «Месса соль мажор», «Литании к черной Рокаматурской богородице» для женского хора и органа, «Четыре мотета на время покаяния», «Лик человеческий». Позднее – в 50-е годы будут созданы также «Stabat mater», «Gloria», четыре рождественских мотета. Все сочинения – очень разноплановые по стилю, в них отразились традиции хоровой музыки Франции различных эпох – от Гийома де Машо до Гектора Берлиоза.

Среди сочинений Пуленка – кантата «Засуха» для смешанного хора и оркестра, написанная на слова Эдуарда Джеймса. Четыре части кантаты – «Саранча», «Покинутая деревня», «Обманчивое будущее», «Скелет моря» рисуют стихийное бедствие, постигшее людей. Некогда плодородная долина опустошена, она стала пристанищем и царством саранчи. Опустевшие, жаждущие склоны долины политы лишь слезами ушедших людей. Властная рука засухи стерла следы человеческого жилья, ее дух носится над безмолвной землей, иссушенной, как пустая раковина. Текст поэмы местами натуралистичен, намеренно используются сравнения и эпитеты, вызывающие у читателя отталкивающее впечатление. Образы поэмы символичны, их нельзя принимать прямолинейно. Дата создания кантаты (1937) – невольно заставляет вспомнить потрясшие мир испанские события, трагедию которых Пикассо запечатлел в картине «Герника». Образ всепожирающей Саранчи, злобный вихрь засухи, оставляющий за собой мертвое пространство, настойчиво перекликаются с пришедшими в движение темными силами гитлеризма.

В «Засухе» Пуленк показывает себя опытным мастером, в совершенстве владеющим особенностями хорового письма. Он использует сложный инст-

румент человеческих голосов в самых разных вариантах: хоровое tutti, divisi всех партий, особенно в момент кульминаций; разнообразные переключки как отдельных групп, так и солистов; чередование партий, близких по тембру (тенора – альты), или противопоставление разных (басы – сопрано); унисоны с оркестром, превосходные прозрачные и невесомые хоралы а'капелла. Удобная тесситура позволяет хору прозвучать в полную силу.

Стиль письма кантаты преимущественно гармонический, но включение всевозможных переключек оживляет музыкальную ткань. Богаты гармонические краски, относящиеся не только к области аккордики, но и к мелодическим построениям, среди которых множество музыкальных фраз, построенных в духе старинных напевов, архаических ладов или григорианских хоралов. Не выставляя знаков альтерации при ключе, Пуленк наполняет оркестровую партию всевозможными хроматизмами, нередко совмещая в одновременном звучании расщепленные тона.

Наряду с моментами намеренно архаическими в кантате присутствуют и самые современные гармонические построения. Пуленк пользуется разного рода хроматическими, резко диссонирующими аккордами и последовательностями, вводит параллельное движение нонами и септимами, внезапно вторгающиеся громоздкие созвучия. Обостренно экспрессионистическими приемами, введением хроматических диссонирующих аккордов Пуленк добивается поставленной цели – изображения ужасной катастрофы, трагедии.

Следуя за стихотворным текстом поэмы, рисующей картину бедствия, Пуленк часто меняет метр, чуть ли не потактно. Не избежал автор и некоторых изобразительных приемов, таковы оркестровое вступление и остинатные фигуры в аккомпанементе, имитирующие полет саранчи; колокольные набатные звоны (первая часть); вступление из второй части рисует мерную маршевую поступь покидающего деревню населения; прием аллитерации (главным образом в тексте) – подчеркиваются свистящие и шипящие слоги, которые являются выразительным штрихом в обрисовке самой засухи.

Форма отдельных частей кантаты довольно мозаична. Первая часть «Саранча» составлена из нескольких контрастирующих друг другу эпизодов (деление четкое – паузы, остановки и т.д.), включающих в себя оркестровое вступление, хоровые разделы tutti, соло, диалог – по настроению то напряженные, то успокоенные. В других частях присутствуют элементы репризности, часто неточной. Таково оркестровое обрамление второй части, а также строфическая форма третьей, где точно повторяется – каждый раз терцией выше – лишь первая фраза – дальнейшее развитие обновляется. Большое место во всех частях занимают коды и заключения-послесловия. В финальную часть цикла, не повторяя дословно темы предыдущих частей, Пуленк вводит мелодии, родственные звучавшим ранее, причем автор сохраняет первона-

чальную последовательность тем. Первый раздел финала, выдержанный на органном басу, содержит реминисценцию из «Саранчи»; второй – почти повторяет мелодию из «Покинутой деревни»; третий раздел напоминает тему «Обманчивого будущего». Отвлеченность образов поэмы (поэт не уточняет ни места, ни времени действия) не мешает реалистическому восприятию их, а живописующая музыка композитора дает выпуклое и образное толкование мыслей поэта, как бы переводя их на более понятный слушателю язык. Трагическая по содержанию, рисующая огромное народное бедствие, кантата не оставляет чувства тоски и безысходности: этому во многом способствуют напористость и активность музыки, элементы трагического гротеска в образе Засухи, стремительное динамическое развитие. Полная драматического пафоса музыка кантаты оставляет глубокое и сильное впечатление⁷⁹.

Годы второй мировой войны Пуленк проводит в осажденном Париже и в своем загородном особняке в Нуазе, разделяя со своими соотечественниками все тяготы военной жизни, глубоко страдая за судьбу родины, своего народа, родных и друзей. Горестные мысли и чувства этого времени, но также и веру в победу, в свободу отразила кантата «Лик человеческий» для двойного хора а capella на стихи П. Элюара, заимствованные из сборника «Поэзия и Правда. 1942». Поэт французского Сопротивления Элюар создавал свои стихи в глубоком подполье, откуда тайно под вымышленным именем переправил их Пуленку.

На титульном листе партитуры композитор написал следующие строки: «Посвящаю Пабло Пикассо, работой и жизнью которого я так восхищаюсь». Эта надпись символически олицетворяет союз трех современных художников-гуманистов Франции – Поля Элюара, Франсиса Пуленка и Пабло Пикассо.

Кантата «Лик человеческий» (в русском переводе Вс. Рождественского) повествует о тяжелых и трудных годах фашистской оккупации, отражает глубокие чувства и переживания французского народа. В художественной концепции кантаты отражается мир человека в условиях войны с акцентированием мотивов христианской веры, любви и гражданской свободы. Пуленк выстраивает драматургию на пересечении двух пластов: драматического и лирического. Сквозными жанрами в кантате являются хорал, песенность, марш. Тем самым определяются образно-драматургические линии: вечность (хорал), народ (песня), трагедия и борьба (марш). Их воплощение позволяет выдвинуть гипотезу: в художественной концепции кантаты выделяются три образные сферы: образы-состояния (№ 1, 3, 6); образы-эмоции (№ 4, 8); образы-движения (№ 2, 5, 7). Кантата состоит из восьми частей: «Из прожитых

⁷⁹ См. подробно: И. Медведева Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – С. 109 – 115.

мною вёсен», «Люди здесь собрались», «Тише, чем тишина», «Будь терпеливой», «Смеясь над небом и планетой», «Страшна мне ночь», «В чёрном небе нависла туча», «Свобода».

Музыка этой восьмичастной кантаты, при всем высоком полифоническом мастерстве ее автора, кажется простой и прозрачной; каждое слово звучит с неизменной рельефностью, будь то в распеве или в речитативе. В кантате нет солистов, это как бы коллективный голос народа. Разнообразие достигается переключкой и чередованием отдельных хоровых партий, групп и двух хоров, в кульминациях, сливающихся в мощные tutti. Автор постоянно разделяет басовые и сопрановые партии. В кульминационный момент (заключительный раздел части «Свобода») количество голосов достигает шестнадцати за счет дополнительного деления партий, чаще же звучит двенадцатиголосная гармоническая вертикаль. Сложность исполнения заключается также в полифонической насыщенности ткани, в трудностях интонационно-гармонического языка и певческой техники.

Широкая суровая мелодия, омраченная густым тембром низких голосов (басы) и темной тональностью h-moll, начинает повествование. Первая часть – крик отчаяния: «Из прожитых мною весен эта всех страшнее была...» Но постепенно рождается и крепнет надежда: «Все же среди людей есть друзья... И мы сильны, когда мы вместе...». Эта фраза звучит уже как отзвук будущего гимна. Голоса хоровой партитуры получают самостоятельность, очень часто превращаясь в мелодизированные партии.

Почитанию памяти умерших бойцов посвящена следующая картина кантаты, особенно сложная для исполнения: в быстром темпе возникают шелестящие созвучия малой и большой секунд или двух больших секунд подряд, постоянно чередуются вступления хоров, меняется размер. Создается впечатление бормочущей, шепчущей слова молитвы по умершим толпы людей. В этом номере появляется лейтмотив, который прозвучит еще дважды – в 3 и 7 номерах.

Далее открывается пейзажная картина: «в темном забвенье мрака... тонкий яд сонных цветов... ночь насылает на спящих». Начало очень тихое, в низком регистре, с мощным динамическим нарастанием и спадом; окончание хоральное, на нежном светлом аккорде Es-dur. Пуленк не избегает, а может быть, намеренно соединяет аккорды с параллельными квинтами и октавами.

«Будь терпеливой, дорогая... Готовь же для отмщенья мое рождение в мир», – обращаются к своей родине поэт и композитор в четвертой части; чувством спокойной уверенности и надежды проникнута эта музыка, убедительно звучат ее начальные строки, построенные на троекратном повторении лейттемы. Женские голоса в унисон очень тихо повторяют призыв к терпению (мужские голоса вторят им с закрытым ртом). Только в самом конце

призыв к мщению вызывает внезапный взрыв хоровой звучности. «Будь терпелива, дорогая» – единственная в цикле часть, написанная без применения полифонических средств, выдержанная в гармоническом плане; ее исполняет один хор.

Недвусмысленная насмешка над «мудрецами-завоевателями» проскальзывает в следующем номере – «Смеясь над небом и планетой», где композитор вновь обращается к приемам хоровой переключки. Он перебрасывает пласты гармонических вертикалей последовательно, то в один, то в другой хор, делая пометку на партиях исполнителей: «очень сухо», такой прием еще больше подчеркивает в музыке характер издевки. В этой части – три куплета, средний носит характер разработки, композитор проводит тематические звенья в разных тональностях.

Едва ли не лучшей страницей партитуры является шестая часть «Страшна мне ночь» – протяженная сопрановая мелодия, сопровождаемая еле слышным звучанием остальных партий, напоминает нежную печальную песню. Каждая хоровая партия имеет самостоятельную распевную мелодию.

Напористая хроматическая тема следующей части – «В черном небе нависла туча» – обличает силу зла. Поэт сравнивает эту силу со змеей, которая ползет, «словно жалом угрожая и шипя». В музыке такое сравнение передано характером самой темы (начало части представляет собой экспозиционный раздел фуги), извилистой и переменчивой. Тема с хроматизмом на расстоянии затрагивает 16 различных по нотации звуков. Изменчивость подчеркивается также и частой сменой лада. Хоры возбужденно переключаются терпкими вертикальными комплексами. Ползучие линейные напластования, символизирующие мрак и горе, внезапно прерываются. Еле слышно, издали доносится светлая, приглушенная песнь надежды, она постепенно крепнет, превращаясь в лучезарный гимн, имитирующий колокольный звон. Наконец, заключительная, восьмая часть со знаменитыми стихами, прославляющими Свободу, воспринимается как восторженная ода – предвестница победы.

Два номера, завершающих кантату, создают два противоречивых образа – врага и Родины, порабощения и свободы; в этом сказывается желание автора показать их с наибольшей яркостью. Финальная часть цикла – это кульминационная точка всего развития, ликующий апофеоз, гимн Свободе⁸⁰.

Хор «Грусть» на стихи Элюара из цикла «Семь песен» (1936) – прекрасный образец вокальной лирики Пуленка. Необычайной нежностью, трепетностью пронизана музыка, чутко отзывающаяся на каждое слово – малейшая смена настроения отражается в ней. Обращает на себя внимание постоянная игра мажора-минора, их сопоставление, что характерно для стиля Пуленка.

⁸⁰ См. подробно: И. Медведева Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – С. 130 – 139.

Хоровые голоса мелодизированы. Можно выделить несколько основных типов построения мелодии: короткая лаконичная фраза или предложение, составленное из небольших попевок, с простой интерваликой и большим количеством пауз, в довольно узком диапазоне, как бы кружащаяся мелодия, опевающая одну или две опоры: другой тип – широкая, распевная мелодия, охватывающая большой диапазон, идущая на одном дыхании. Форма хора складывается из цепи различных эпизодов, объединенных общностью настроения, ладово-интонационной структуры, органично сплетающихся в прозрачную музыкальную ткань. В формообразовании Пуленк чаще всего отталкивается от текста, и это часто рождает некоторую «рваность» формы, создающую определенную сложность для исполнения его хоров. Однако, контрастность эпизодов всегда психологически оправдана, заставляет слушателя постоянно пребывать во внимании. Композитор очень свободно пользуется метром. Порой размер меняется в каждом такте, также довольно часто меняется и темп. Большое внимание Пуленк уделяет паузам, выписывая их очень тщательно. В своих произведениях композитор мастерски использует весь широчайший спектр возможностей хора, учитывая тесситурные и тембральные особенности партий, сочетая сольные и тугийные эпизоды. Очень внимателен композитор к выставлению штрихов, ремарок и динамики. Кроме привычных авторских указаний темпа и нюанса, мы находим у Пуленка такие ремарки, как «чисто и светло», «нашептывания», «вспышкой», «глухо», «светло, но без грусти» и др.

Отдельные короткие фразы речитатива (в хорах «Грусть», «Белый снег») поражают разнообразием ритмики, богатством метрических и смысловых акцентов. Освоение речитатива в связи с темброво-фонической основой хорового многоголосия, проявилось в четкой детализации фактуры, ритмики, нюансировки («Грусть», «Белый снег», «Мари»).

В творчестве Пуленка наблюдается тенденция соединения трех основных типов хоровой фактуры: монолинейной (унисонной); хоральной, трансформирующей песенные признаки жанрового стиля; полифонической (имитационной). Пуленк соединяет классический и свободный типы письма. Свободный стиль изложения у Пуленка органично вбирает приемы классического хорового письма. Композитор почти не использует колористические приемы. Для него главное – поэтический текст, он стремится к детализации, подчеркиванию отдельных слов особыми гармоническими и мелодическими красками.

Хоровые произведения Пуленка требуют большого мастерства исполнителей. В музыке этого композитора есть все: и благородный лиризм, и юмор, и задушевность. По словам Асафьева, музыке Пуленка «присущи ясность, здравость мышления, задорный ритм, искренняя веселость и радость жизни,

меткая наблюдательность, эластичность и мерность движений, чистота рисунка, сжатость и конкретность изложения – все эти качества чисто французского искусства»⁸¹.

Пуленк – автор опер: «Груды Терезии» (1943) на основе фарса Апполинера, «Диалоги кармелиток» (1953 – 1956), двух моноопер: «Человеческий голос» (1958) и «Дама из Монтекарло».

«Моя музыка – это мой портрет», – говорил Франсис Пуленк. Действительно, каждое из произведений композитора являет как бы часть его характера и облика. «Музыка Пуленка отражает его взгляды, ум, манеру читать стихи, вспоминать, его меланхолическое настроение либо радость жизни... Тому, кто не знает литературных или музыкальных вкусов Пуленка, достаточно послушать его музыку: она ненавидит Мореаса, передает страстную любовь к Аполлинеру и превыше всего ставит поэзию Элюара. В музыке Пуленка сквозит любовь к живописи Ренуара и Дюфи, Брака, Клее и Шагала; что касается музыкальных вкусов, то они таковы: Витторио и Монтеверди, Моцарт и Шуберт, Шуман и Шопен, Мусоргский и Скарлатти, Мати и Стравинский... Но музыка Пуленка не довольствуется только похожестью, она сама – поэзия»⁸².

Артур Онеггер (1892 – 1955) – выдающийся французский композитор, один из наиболее прогрессивных художников современности, создатель интеллектуального философского искусства. В его творчестве переплетаются традиции двух национальных культур – французской и немецкой. Перу Онеггера принадлежит свыше 150 сочинений, множество критических статей по различным животрепещущим вопросам современного музыкального искусства, а также три музыкально-публицистические книги. В последние годы жизни композитор получил всемирное признание, был почетным доктором Цюрихского университета, возглавлял ряд авторитетных международных музыкальных организаций.

Патриотическая французская оратория «Жанна д'Арк на костре» (1935) оказалась особенно созвучной настроениям эпохи – кануна Второй мировой войны и французского Сопротивления. Она была задумана, по словам Онеггера, как «грандиозная народная фреска» и воспринималась современниками как массовое представление в духе вновь популярных в то время празднеств Великой Французской революции 1789 – 1794 годов, развертывавшихся на площадях Парижа с участием и в присутствии тысяч людей.

В основе сочинения – поэма поэта-мистика П. Клоделя. В сюжете есть черты символизма и мистицизма, но они растворяются в народных сценах, кото-

⁸¹ Медведева, И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М., 1969. – С. 206.

⁸² Медведева, И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М., 1969. – С. 204.

рым композитор уделил большое внимание. Оригинален тип музыкальной драматургии. «Жанна д'Арк» – это монументальное театрализованное произведение, в котором сочетаются оперная многоплановая, богатая контрастами драматургия и крупный ораториальный штрих: синтез средневекового представления, народного театра и баховских «Страстей». Построение драмы Клоделя напоминает средневековые мистерии с их аллегорическими фигурами.

Оратория рисует последние часы жизни национальной героини Франции, картины, проносящиеся в ее сознании перед гибелью. Жанна д'Арк, молодая крестьянская девушка, возглавившая борьбу французского народа против английских захватчиков (XV век), была предана церковью и осуждена как еретичка на сожжение.

Прием «наплывов» в драматургии произведения взят из кино, при этом, «кадры» сгруппированы так, что народные сцены оказались в центре произведения, рядом с эпизодами, рисующими Жанну в деревне. Тем самым акцентируется идея слитности Жанны с народом. Если массовые сцены написаны в оперной традиции, то другая особенность «Жанна д'Арк» привносит в оперу черты драматического спектакля: роль Жанны – разговорная и поручена драматической актрисе. В диалогах Жанны и брата Доминика комментируется действие, хотя сама героиня в основных сценах не участвует – они проходят перед ее взором. В этой двухплановости действия – и влияние кино, и эпоса, и философское обобщение.

Образ Жанны на эшафоте является «рефреном» спектакля, после каждого эпизода действие возвращается к исходному пункту. Однако ни трагизм этого образа, ни гибель героини не создает в музыке настроения мрачной безысходности. Яркая сцена народного праздника, посвященного победе Франции в войне, богатство и разнообразие показа жизни народа озаряют своим светом подвиг Жанны, и личная драма становится оптимистической трагедией.

Необходимо отметить еще одну особенность драматургии «Жанны» – контрастные эпизоды следуют один за другим без перерыва, причем начало одного накладывается на конец другого, иного по содержанию. Этот прием называется драматургией стретт, наложений. Такое сквозное действие усиливает динамику, напряженность развития, ускоряет его темп.

С характеристикой Жанны связаны два основных лейтмотива произведения – мотивы народной песни «Тримазо» и колокольного звона, олицетворяющего образы Катерины и Маргариты. Оба они постоянно переплетаются контрапунктически: представление о добрых святых Катерине и Маргарите в сознании наивной крестьянской девушки ассоциируется с детскими играми и обрядами культа этих святых.

Вершиной оперы-трагедии является финал «Жанна в пламени». Сцена заполнена толпой, которая делится на две части. Одни выкрикивают проклятья колдунье, другие твердо верят в ее непогрешимость. Тревожные ритмы хорového фугато «обвинителей» сталкиваются с взволнованной страстной мелодией сочувствующих. На кульминации широкая волна нарастания прерывается мрачной темой смерти. Вокруг столба разгорается пламя. Звучит песнь францисканцев, служителей «священного огня» («Гори, брат наш, огонь»). Напряжение снова растет и достигает предела в момент, когда пламя скрывает девушку от глаз присутствующих. Полны страха, трогательной беспомощности и страдания слова Жанны: «Этот страшный большой огонь будет моим брачным одеялом!».

Величавым спокойствием проникнута заключительная тема хора, подобно колыбельной, убаюкивающей Жанну. «Самая большая радость – умереть за тех, кого любишь» – повторяются слова простой мелодии; красочные модуляции расцвечивают и обогащают ее. В последний раз торжественно-благоговейно звучит голос соловья – голос надежды и мира.

Нельзя не обратить внимания на важную особенность финального хора. В сценах, связанных с реально происходящим («Жанна на эшафоте»), Жанну окружала враждебная толпа, требующая ее казни. (Хоры, воздающие должное Жанне как национальной героине Франции – лишь в прологе, где они имеют философский подтекст; жанровые народные сцены, расположенные в центре оперы-оратории, имеют к Жанне косвенное отношение, как картины прошлого). И вот в финале окружающая Жанну толпа становится сочувствующей! Таков реальный результат развития одной из важнейших драматических линий оперы-оратории – линии народа⁸³.

«Жанна на костре» – подлинно народное произведение, которым Онеггер воздвиг достойный памятник национальной героине Франции.

Пауль Хиндемит (1895 – 1963) – крупнейший немецкий композитор, один из признанных классиков музыки XX века. Будучи личностью универсального масштаба (дирижер, исполнитель на альте и виоле д’амур, теоретик музыки, публицист, поэт – автор текстов собственных произведений), Хиндемит был столь же универсален в своей композиторской деятельности.

Значительный интерес представляет хоровой цикл на тексты немецкого поэта-символиста Райнера-Марии Рильке, написанного в 1939 году. Особый стиль французских стихотворений Рильке во многом определил музыкальный стиль и форму хоров а capella («Лань», «Лебедь», «Если все проходит», «Весна», «Зимой», «Фруктовый сад»). Внешне стихотворения просты – рифмованные, двух- или трехстрочные. Их образное содержание определяется в основном восхищением совершенством природы, прославлением любви, пе-

⁸³ См. подробно в кн.: *Раппопорт Л.* Артур Онеггер / Л. Раппопорт. – М. ; Л., 1967. – 304 с.

ред могуществом которой даже смерть оказывается бессильной. Формы хоров – строфические, но типичное образное строение стихотворений часто обуславливает наличие формы второго плана – трехчастной с контрастной серединой.

Хиндемит разработал свою собственную ладовую систему. Главным аккордом этой системы является квартаккорд, представляющий собой последовательность, как правило, чистых кварт; но квартовые структуры представлены в фактуре хоров не только в «вертикальной плоскости» – часто звуки квартаккорда становятся интонационной основой мелодии – так, в интонации вступительной попевки первого хора «Лань» заложен «генетический код» всего цикла, поскольку она состоит из звуков квартаккорда.

Метроритмическая и темповая организация также имеют большое значение в образном плане цикла. Например, в хоре «Лебедь» темп (*Lento*) придает музыке текучий, еле подвижный характер. Медленный темп и паузы придают хору воздушность и легкость в создании прекрасного образа. Это светлая, живописная и поэтическая картинность, передаваемая композитором, в «прозрачности» фактуры, в преобладании тихой динамики с частым использованием подвижных нюансов, олицетворяющих зыбкость и изменчивость отражения образов в человеческой душе.

Мелодии этих хоров опираются на изысканные гармонии, неожиданно меняющиеся, как блики света. Часто голоса движутся параллельными квинтами и квартами, что придает особую остроту звучанию. Романтический цикл, состоящий из шести миниатюр, отличается линейным голосоведением, современным музыкальным языком и отражает черты стиля неоклассицизма в творчестве Хиндемита.

Говоря об особенностях позднего стиля Хиндемита можно сказать, что явно заметно тенденция к усилению роли полифонической фактуры. Если в ранних мужских хорах или шести хорах на стихи Рильке композитор использовал имитационную технику, то в мадригалах и, в особенности, в мессе полифонические приемы заметно усложняются. От приемов эпохи раннего многоголосия (фобурдона, органума, гимеля) до канонических имитаций, канонов, фугато и даже двойной фуги (раздел «Amen» в части «Gloria») в мессе.

Одна из главных особенностей его стиля – инструментальная природа хоровой фактуры. Отсюда вытекают такие, часто встречающиеся в его музыке, приемы, как игра с плотностями звучностей. Особенностью построения его форм является постоянная смена фактур, причем фактуры меняются не хаотично, а скрупулезно разрабатываются, словно звенья одной цепи. Как и в бетховенских сочинениях, в произведениях Хиндемита уже в первых тактах заложена квинтэссенция всего музыкального материала произведения.

Что касается жанровой системы, то хоровая музыка не стала исключением среди других сфер композиторской деятельности Хиндемита, укладывающейся в русло неоклассицизма. О причинах тяготения к шансону, мадригалу или фуге не раз говорил в своих статьях и выступлениях сам композитор. Обращаясь к старинным жанрам, композитор занимался не просто стилизацией. На основе уже существующих традиций он создавал новый, современный музыкальный язык.

Тема 14. Музыкальный театр Карла Орфа

Карл Орф (1895 – 1982) – немецкий композитор, дирижер, музыковед, педагог. Орф внес неопределимый вклад в область детского музыкального воспитания. Уже в молодые годы, в период основания им в Мюнхене школы гимнастики, музыки и танца, Орф был одержим идеей создания педагогической системы. В основе ее творческого метода – импровизация, свободное музицирование детей в сочетании с элементами пластики, хореографии, театра. «Кем бы ни стал в дальнейшем ребенок», – говорил Орф, – «задача педагогов воспитывать в нем творческое начало, творческое мышление... Привитые желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка». Созданный Орфом в 1962 году институт музыкального воспитания в Зальцбурге стал крупнейшим интернациональным центром подготовки музыкальных воспитателей для дошкольных учреждений и общеобразовательных школ. Педагогический опыт Орф обобщил в пятитомном сочинении «Музыка для детей и юношества». Совместно с немецким мастером Карлом Мендлером Орф создал специальный доступный инструментарий для детей (особые ксилофоны, металлофоны и другие ударные инструменты), позволяющий ввести элементарное музицирование на всех ступенях обучения детей музыке. Эта педагогическая система популярна во всех странах мира⁸⁴.

Музыкальный театр Орф определил направленность творчества композитора. Черты современной драмы и античной трагедии, итальянской комической оперы и средневековых мистерий составляют основу театральных постановок Орфа. Своей целью он считал создание универсального театра, понятного всем во всех странах.

Подлинный успех и признание принесла Орфу премьера сценической кантаты «Кармина Бурана» для хора, солистов, танцоров и оркестра (1937), ставшей впоследствии первой частью триптиха «Триумфы». В основу этого сочинения были положены латинские и немецкие песни и стихи из бенедиктбойернской рукописи XIII века, изданные И.А. Шмеллером. «Кармина Бурана» (название старинного песенного сборника поэтов XII – XIII веков) яв-

⁸⁴ См. об этом подробно в кн.: Ритмическое воспитание К. Орфа / под ред. Л.А. Баренбойма. – Л. : Музыка, 1970. – 160 с.

ляется литературным памятником Германии эпохи раннего Возрождения. Орф создал кантату на стихи средневековых миннезингеров, вагантов и голиардов (бродячих певцов). Любовные и застольные песни составляют содержание этого необычайно колоритного, оригинального и вместе с тем глубоко народного произведения.

Начиная с этой кантаты, Орф настойчиво разрабатывает новый синтетический тип музыкально-сценического действия, сочетающего в себе элементы оратории, оперы и балета, драматического театра и средневековой мистерии, уличных карнавальных представлений и итальянской комедии масок. Именно так решены и следующие части триптиха «Катулли кармина» (1942) и «Триумф Афродиты» (1950 – 1951).

Первая из кантат триптиха – «Кармина Бурана» живописным музыкально-хореографическим «действием» передает образы сменяющихся в жизни удач и неудач, счастья и несчастья. Их пестрое мелькание, словно кадров фильма, символизирует непрерывное движение «колеса фортуны», сменяющего жизнь и смерть. Затем в музыке в соответствии с поэтическим текстом появляются образы комического характера, лирические и другие.

Неумолимо совершает свой оборот колесо фортуны, в центре которого вращающаяся фигура богини с традиционной повязкой на глазах, а перед сооружением, на котором установлено это колесо – толпа ряженых – взывающих, заклинающих, молящих. Ручку колеса крутит, с одной стороны, ангел с белыми крыльями, а с другой – черт. Здесь все средневековые маски – черти, монахи, нищие. Так проиллюстрировал первый хор пролога «Фортуна – повелительница мира» – пожалуй, самый знаменитый эпизод всего произведения. «Колесу фортуны» посвящен пролог кантаты и ее заключительный хор, но сквозное действие «мотива судьбы» ощущается фатально и неуклонно на протяжении всего сочинения. Судьбе, правда, с большой и убедительной силой противостоит бурно развивающийся мотив любви: от смутного ее предвкушения в первой части – через пиршество цветущей любви – к ее высшей кульминации в торжественном гимне Венере. Но внезапное вторжение Судьбы в образе «колеса фортуны» в конце кантаты непреложно сообщает нам имя победительницы.

В первой части кантаты «Раннею весной» (десять музыкальных номеров) с калейдоскопической быстротой меняются кадры-картины, основная эмоциональная тональность которых – буйное кипение молодости, радостное «выплескивание» своих чувств через песню и танец, пластинку и экспрессию движения. Оркестр рисует туманные просторы весенних полей, далекие крики птиц. Одноголосный напев «Весна приближается» («*Veris leta vacies*» № 3), оттененный колоритными пустотами параллельных квинт, звучит как таинственное заклинание весны в старинном обряде. Задумчивая неторопли-

вая мелодия лишь слегка расцвечена звуками челесты и флейт. «Лес зеленеет» («*Floret silva*», № 7) – восторженное прославление весны, любви, радости. Музыка наполнена светом, звоном, все искрится, переливается радужными красками и кружится в темпераментном танце. Характерна для Орфа частая смена размеров: 3/4; 2/4; 4/2; 3/4 – вносит большое ритмическое разнообразие в звучание хора. Лирическая нежная тема женского хора построена на короткой попевке. Необычна проста хоровая фактура произведения: двух-, трехголосие, иногда удвоенное, движение параллельными терциями и трезвучиями. Форма образуется из коротких, отличных друг от друга эпизодов.

Вторая часть – «В таверне» («*In taberna*») решена в сумрачных, гротесковых тонах. За длинным столом сидят с кружками бесшабашные кутилы и бродяги. На первом плане поэт, в застольной песне провозглашающий свой девиз – грустить и радоваться без ханжества, преступая без сожаления ненавистные законы прописной морали. Это фрагмент «Исповеди» Архипоэта Кёльнского, где автор обращается к своему покровителю – архиепископу кёльнскому с шутливым покаянием. По своему музыкальному облику этот монолог – «Пылая внутри» («*Estuans interius*», № 11) – напоминает несколько банальную патетическую арию в итальянском духе, однако решительные и волевые ритмы подсказывают ассоциации с маршевыми песнями наших дней. Соединение различных стилистических признаков (черты оперной арии, массовой песни и даже интонации католической секвенции «*Dies irae*») создает здесь пародийный эффект, который далее усиливается и подчиняет себе все эпизоды «Таверны».

Во второй части кантаты развивается неотступное гипнотизирующее движение с остинатными ритмами. Особенно своеобразно «агрессивное» синкопирование в хоровых рефренах «Песни жареного лебедя». Заключительный хор пьяниц «Сидя в таверне» («*In taberna quando sumus*», № 14) завершает «всеобщую литургию» откровенными куплетами. Для хора характерна пульсация восьмыми длительностями, которые внезапно обрываются, будто вся разбушевавшаяся компания проваливается сквозь землю.

Хоровая звучность кантаты богата и разнообразна: унисоны, многозвучные аккорды, удвоения; метроритмическая структура очень изменчива. Средства выразительности у Орфа отличаются исключительной простотой: преимущественно диатоническая мелодия и гармония, частое мелодическое одноголосие, простые песенные формы. Гармонический язык Орфа одновременно и сложен, и прост, так как воспринимается он легко, не настораживая слуха непривычностью. И только при анализе партитуры можно обнаружить, как необычно сложна технология кажущейся простоты. Все мелодии «Кармины Бурана» так или иначе связаны с песенностью – либо с народной, либо с по-

пулярными церковными напевами, пародийно переосмысленными композитором, либо с бытовой музыкой современного города⁸⁵.

Основная масса мелодического материала, используемого Орфом, с точки зрения ее ладовых свойств может быть отнесена к области диатоники, выходящей за пределы мажоро-минорной системы, то есть – к «модальной» музыке. Меньшая часть мелодического материала – песенно-танцевальные темы, заимствованные или сочиненные в духе южнонемецкого фольклора и городской песни, – относится к области чистого мажора и минора. Темы этого рода имеют правильную периодическую структуру, четкие метроритмические схемы, терцовый склад мелодии с частыми затактами. Много примеров такого рода дает «Кармина Бурана».

Часто у Орфа проявляется стремление к гармонизации мелодии созвучиями, казалось бы, далекими от основной тональности, которая, однако, все время подчеркивается органным пунктом, что иногда создает предпосылки для образования политональности. В гармоническом языке композитора большую роль играют эмансипированные созвучия, не включенные в гармоническое движение. В моменты драматической, иронической, юмористической выразительности Орф не чуждается обильных наслоений неаккордовых звуков в аккордах терцового строения и свободно применяет в различных ситуациях кварто-квинтовые созвучия с их обращениями. При этом тонально неопределенные сочетания нередко выступают в роли тоники. В особых условиях гармонического стиля Орфа интервал октавы, например, приобретает гармоническую напряженность, в то время как малая септима употребляется без разрешения как устойчивый и даже тоникальный интервал. Устойчивыми становятся некоторые диссонирующие аккорды, построенные из кварт и секунд.

Орф – один из самых крупных мастеров современного оркестра. Музыка Орфа никогда не служит звуковым фоном. Она сама – игровой элемент представления, всегда связана с движением исполнителя. По сравнению с классическими для большого оркестра, Орф очень много места отводит декоративным звучностям: различным звенящим, вибрирующим тембрам, шелестящим, создающим эффекты всплесков, звонких капель, журчания, бульканья, треска, разнообразных четко фиксированных ударов и т.п. В этом сказывается влияние сценической фантазии Орфа. Его стремление к зримой и слышимой материальности образов. Музыканты отмечали гипнотическую силу музыки Орфа, которая сделала имя ее автора всемирно известным. Сочинения Орфа вошли в репертуар театров многих стран Европы, Азии, Америки.

⁸⁵ Подробный разбор «Кармина Бурана» см. в ст.: *Браиловский, М. Жанровые и поэтические истоки «Триумфов» Карла Орфа // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 71 – 77.*

Выдающиеся заслуги Орфа в области музыкального искусства снискали всемирное признание. Он был избран членом Баварской академии искусств (1950), академии Санта-Чечилия в Риме (1957) и других авторитетных музыкальных организаций мира⁸⁶.

Тема 15. Хоровое творчество композиторов различных национальных школ (США, Великобритания)

Джордж Гершвин (1898 – 1937) – американский композитор и пианист-импровизатор, виднейший представитель симфоджаза. Он внес огромный вклад в становление музыкальной культуры США, будучи автором первой национальной американской оперы.

Джордж Гершвин – создатель американской национальной оперы, композитор, в творчестве которого эстрадные песни и шоу соседствуют с самобытными симфоническими партитурами. В его сочинениях слушатели впервые ощутили национальный аромат и самобытность американской музыки. Ярчайший мелодический дар, глубокое постижение и творческое преломление многоязычного фольклора Америки, интерес ко всему новому – всё это характерно для Гершвина.

Вершиной творчества композитора стала опера «Порги и Бесс» – первая подлинно американская опера XX века. Замысел оперы возник ещё в начале 30-х годов, когда композитор познакомился с пьесой Д. Хейуарда «Порги». Гершвин стремился максимально правдиво отразить в опере жизнь негритянской бедноты, рабочих посёлков американского Юга, духовный мир своих героев, своеобразие их быта.

Первая в истории американской культуры опера представляет собой реалистическую бытовую народную оперу-драму. Герои оперы – негры. В романтически приподнятых интонациях ведётся повествование о судьбе двух бедных влюблённых – душевно мятущейся Бесс, доверчивого и доброго инвалида Порги. Их характеристики предельно выразительны и эмоциональны.

В этой опере отобразилось богатство полученных композитором жизненных впечатлений. Ему удалось выработать свой самостоятельный стиль, органично впитавший разные стилистические пласты серьёзной, лёгкой и джазовой музыки, своеобразие негритянского фольклора. Музыкальный язык оперы разнообразен: от величавых напевов спиричуэла до чарующих лирических блюзов, магических джазовых ритмов. Арии и дуэты композитор приближает к песням.

В музыке Гершвина то и дело встречаются черты, указывающие на его связь и с американским фольклором, и с американской эстрадой. Музыкаль-

⁸⁶ См. подробно в кн.: История зарубежной музыки. Учебник для музыкальных вузов / Составление и общая редакция В.В. Смирнова. – Вып. 6. – СПб. : Композитор, 2010. – С. 523 – 573.

ная культура Америки сложилась на основе разнообразных фольклорных источников. Продолжительное время бок о бок существовали индейские, английские, немецкие, французские, еврейские, африканские, венгерские, китайские, японские мелодии. Подобной пестроты фольклора не знает ни одна другая страна. Хейувард ярко и правдиво изобразил жизнь негров-бедняков, обитателей грязных улочек и лачуг. Чтобы глубже узнать жизнь среды, которую ему предстояло воплотить в опере, а главное, ощутить первозданную стихию национальной негритянской музыки, Гершвин прожил несколько месяцев в бедном негритянском местечке, где вдумчиво изучал местные нравы, музыкальные традиции.

В опере «Порги и Бесс» впервые в истории музыкального театра США негры показаны с глубоким уважением и сочувствием. Композитор не затушевывает слабостей своих героев. Однако он искренне верит в их духовные возможности, с симпатией показывает стремление к счастью.

Гершвин выстраивал драматургию своей оперы, минуя оперные традиции. В количественном отношении хоровые эпизоды занимают большую часть произведения. Помимо многочисленных самостоятельных номеров, хор сопровождает все сольные высказывания, принимает непосредственное участие в действии, радуется и печалится с героями, судит их поступки.

Гершвин использует разнообразные приёмы, значительно обогащающие представление об оперных хорах: это и своеобразные эффекты вокального и речевого «детонирования – скольжения», энергичные ритмы и дополнительные детали ритмической акцентности (притопывания и хлопки); ритмические возгласы и вздохи или напротив, экстатические выкрики хора «вразрез» с установившимся ритмическим движением, наконец, потрясающие динамические контрасты – *crescendo* с глissандированием всего хора. Вокальные партии отличаются исключительным разнообразием и яркой характерностью. В основе языка оперы – живое и непосредственное речевое интонирование. В работе над оперой композитор основывался на обширном круге национально-бытовых жанров: комедий, элементов джаза, трудовых негритянских песен и уличных напевов. Но ведущая роль в ней принадлежит блюзам, спиричуэлам – негритянских молитвенных гимнов и псалмов. Сольный и хоровой речитатив, пение-говор, иногда переходит в экспрессивную вокальную манеру, а порой «соскальзывает» в разговорную речь. Некоторые хоры написаны в стиле свободно преломленных негритянских духовных гимнов «спиричуэлс». Так, например, трагическая сцена оплакивания убитого моряка, для которой характерно восходящее хоровое глissандо на фоне нисходящих хроматических аккордов, в мелодии – пентатонические обороты причитания. Музыкальная картина молитвы во время бури также поднимает на большую художественную высоту хоровой стиль этих негритянских песен. Для нее ха-

рактерна подголосочная полифония, звучание хора а capella, ритмическая структура протестантского хорала и т.п.). Этот эпизод, благодаря музыкальной выразительности, становится одной из высших кульминаций оперы и ярчайшей характеристикой духовного мира негритянского народа. Некоторые хоры из оперы представляют собой жанровые сцены, полные народного веселья и юмора. Таким является хор из второго действия «Как тут усидеть» – весёлое шествие на пикник. Жители рыбацкого посёлка, забыв на время свои горести, веселятся, поют и танцуют. Яркая, темпераментная музыка изобилует характерными для негритянского джаза синкопами и акцентами; встречается сложный ритм. В музыке ясно ощущается родство с негритянским фольклором: нисходящие хроматические ходы, чередование аккордов тоники и низких VI и VII ступеней.

Черты фольклора органично сливаются с музыкой европейского склада. Композитор настолько прекрасно владеет афроамериканским фольклором, что его музыка лишена черт этнографичности. Опера привлекает великолепной театральностью, редкой свободой от условностей оперного жанра. Здесь сохранены особенности драматического театра: динамика и целеустремлённость сюжетного развития, сценических ситуаций, и, прежде всего, огромная роль диалогов в раскрытии образа. Омузыкаленная разговорная речь образует один из самых важных элементов драмы Гершвина. Опера отличается правдивым изображением человеческих страстей и новизной выразительных приёмов.

Хоры в «Порги и Бесс» составляют бытовой фон оперы и дают многогранную характеристику обездоленному, но жизнелюбивому и талантливому негритянскому народу.

Бенджамин Бриттен (1913 – 1976) – один из наиболее значительных композиторов XX века. Колоссальна его роль в английской культуре: он возродил отечественную музыку, в которой не было крупных явлений в течение почти двухсот лет, после смерти Генделя. В его творчестве представлены практически все музыкальные жанры от оперы до фортепианной миниатюры. Бриттен прославился как пианист, дирижер и крупнейший общественный деятель – организатор фестивалей музыки разных эпох в городе Олсборо. Творчество композитора тесно связано с жизнью Англии; он большой знаток народных песен и поэзии, блестящий мастер национального хорового искусства.

Для смешанного хора а capella Бриттен написал цикл «Пять песен цветов» на стихи английских поэтов: «Нарциссы», «Последовательность четырех прекрасных месяцев» (слова Р. Херрика), «Болотные цветы» (сл. Д. Крэба), «Вечерний первоцвет» (сл. Д. Клера), «Баллада о зеленом ракичнике». Тема цветов перекликается здесь с символистской эстетикой, в которой образ цве-

тов играл очень большую роль. Хоры цикла представляют собой образцы тончайшей акварельной звукописи и «воссоздают традицию английского мадригала XVII века (Уилби, Морли, Уилкса), в русле которой выдержаны и образы этого цикла, тяготеющие к светлой пасторальности»⁸⁷.

Среди хоровых произведений Бриттена есть произведения, написанные специально для детских голосов. Это «Рождественские песни» и «Короткая месса» для хора мальчиков. Вместе со смешанным хором дети поют и в «Весенней симфонии». В своем творчестве композитор всегда опирался на классическое наследие (особенно музыку английского композитора XVII века Генри Перселла) и соединил традиции с современным музыкальным языком, чертами разных стилевых течений: неоклассицизма и экспрессионизма.

Краткие выводы

Процесс новаций затрагивает также область ритма, тембра, артикуляции и динамики, фактуры, формы и т.д. С радикальным пересмотром тональных основ выступает Нововенская школа, провозглашая «эмансипацию» диссонанса от консонанса и утверждая способ «композиции на основе двенадцати соотнесенных лишь между собой тонов» – серии с ее транспозициями как единственного материала сочинения и по горизонтали, и по вертикали.

Весьма сложные процессы развития идут в опере и других вокально-симфонических жанрах. Меняется понимание театральности, динамики действия; опера взаимодействует как с другими музыкальными жанрами – ораторией, кантатой, песней, так и с другими видами искусства – драматическим театром, кинематографом. Перелом, произошедший в композиторском мышлении в музыке XX века приоткрыл завесу над огромной музыкально-исторической эпохой и значительно раздвинул границы нашего музыкального восприятия.

Произведения для изучения

Дебюсси К. Три хора на стихи Шарля Орлеанского: № 1. «Ночь! Лунный свет в твоём окне» («Dieu! Qu'il la fait bon regarder!»), № 2. «Я тамбурина слышал звон» («Quant j'ai ouy le tabouri»), № 3. «Зима, ты злобных чар полна» («Yver, vous n'estes qu'un villain»); *Павель М.* Цикл «Три песни»: № 1. «Николетта» (Nicolette), № 2. «Три чудо-птицы» («Trois beaux oiseaux du Paradis»), № 3 «Рондо» («Ronde»); *Пуленк Ф.* Хоры а capella: «Грусть», «Белый снег» («Les anges dans le ciel»), «Мари», кантата «Лик человеческий» (№ 1 «Из прожитых мною весен», № 4 «Будь терпеливой», № 5 «Смеясь над небом и планетой», № 6 «Страшна мне ночь», № 8 «Свобода»), кантата «Засуха», хор № 1. «Покинутая деревня» («Le village abandonne»); *Онеггер А.* Финал оратории «Жанна д Арк на костре», сцена 11. «Жанна в пламени» («Jeanne en flammes»); *Хиндемит П.* Шесть хоров на стихи Р. Рильке: № 1. «Лань», № 2. «Лебедь», № 3. «Если все проходит», № 4 «Весна», № 5 «Зимой», № 6 «Фруктовый сад»; *Орф К.* Кантата «Кармина Бурана»: № 1 «О, фортуна» («O fortuna»), № 3 «Счастлирое лицо весны» («Veris leta facies»), № 14 «Когда мы в таверне» («In taberna quando sumus»), № 20 «Приди, приди, приди же» («Veni, veni, venias»), № 24 «Славься,

⁸⁷ См. подробно в кн.: Ковнацкая, Л.Б. Бриттен / Л. Ковнацкая. – М. : Сов. композитор, 1974. – С. 211.

прекраснейшая» («Ave formosissima»); *Гершвин Дж.* Опера «Порги и Бесс»: «Колыбельная Клары» из 1-го действия, хор «Как тут усидеть» из 2-го действия; *Бриттен Б.* Хоровой цикл на стихи английских поэтов «Пять песен о цветах» («Five Flower Songs») op. 47: № 1 «Нарцисс» («To Daffodils»), № 2 «Четыре прекрасных месяца» («The Succession of the Four Sweet Months»), № 3 «Болотные цветы» («Marsh Flowers»), № 4 «Вечерний первоцвет» («The Evening Primrose»), № 5 «Баллада о ракитнике» («Ballad of Green Broom»).

Задания для самостоятельной работы студентов

Репродуктивный уровень

1. Выявите отличительные особенности художественных течений «экспрессионизм», «импрессионизм», «неоклассицизм», «неофольклоризм». Назовите композиторов этих направлений.
2. Перечислите хоровые произведения К. Дебюсси, Ф. Пуленка, А. Онеггера, П. Хиндемита, Дж. Гершвина, З. Кодая, Б. Бриттена, К. Шимановского, К. Пендеревского.
3. Охарактеризуйте наиболее яркие произведения кантатно-ораториального жанра в западноевропейской музыке XX столетия.

Продуктивный уровень

1. Определите ведущие музыкально-философские идеи и направления музыки XX века, назовите национальные композиторские школы. Выделите главные тенденции, характеризующие образную сферу хоровых произведений XX века.
2. Проанализируйте хоровое творчество современных французских композиторов группы «Шести».
3. Охарактеризуйте стилистические особенности хорового творчества Пауля Хиндемита на примерах его ораториальных сочинений и романтических миниатюр.
4. Определите роль музыкального театра Карла Орфа в музыкальном наследии XX века и значение сценической кантаты «Кармина Бурана», назовите новаторские черты его композиторской техники. Выявите особенности педагогической системы композитора.
5. Раскройте творческий портрет Дж. Гершвина – создателя американской национальной оперы «Порги и Бесс» (новаторство композиторского письма, особенности творческого преломления многоязычного афроамериканского фольклора).

Творческий уровень

1. Проследите эволюционный путь культового жанра «реквием» (от истоков возникновения до современного авангарда) в идейно-смысловом, музыкально-эстетическом, жанровом, структурном развитии, средствах музыкальной выразительности. Раскройте его актуальность и общественную значимость, грандиозность музыкального воплощения.
2. Охарактеризуйте экспериментальные решения в выборе стилистических приемов «новой музыки» на примере хоровых, кантатно-ораториальных и оперных произведений композиторов XX столетия.
3. Выявите особенности эволюции традиционных жанров музыкального искусства (опера, симфония, балет, камерная хоровая музыка, массовая песня) в контексте жанровых

преобразований, их слияния, взаимодействия с другими видами искусства – драматическим театром, кинематографом.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Литература

Основная

1. *Галацкая, В.С.* Музыкальная литература зарубежных стран / В.С. Галацкая. – М. : Музгиз, 1968. – Вып. 1. – 404 с.
2. *Груббер, Р.* Всеобщая история музыки: учеб. пособие для консерваторий / Р. Груббер. – Ч. 1. – М.: Музыка, 1965. – 484 с.
3. *Гуревич, Е. Л.* История зарубежной музыки: Популярные лекции: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Е. Л. Гуревич. – М.: Академия, 2000. – 320 с.
4. История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2007. – 576 с.
5. История зарубежной музыки : учеб. для муз. вуз. : в 5 вып. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XX в. / В. Конен ; [ВНИИ искусствознания]. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1989. – 543 с.
6. История зарубежной музыки: учебник для муз. вузов / ред. В.В. Смирнов. – Вып. 6. – СПб.: Композитор, 2010. – 632 с.
7. История зарубежной музыки : учебник для студентов муз. вузов: в 5 вып. Вып. 4: Вторая половина XIX в. / М.С. Друскин. – 7-е изд., перераб. СПб. : Композитор, 2002. – 630 с.
8. *Кокорева, Л.М.* Музыкальная культура Польши XX века: К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий. Очерки / Л.М. Очерки. – М., 1997. – 162 с.
9. *Ковнацкая, Л.Г.* Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития: Очерки / Л.Г. Ковнацкая. – М.: Сов. композитор, 1986. – 216 с.
10. *Конен, В.* Очерки по истории зарубежной музыки / В. Конен. – М., 1977. – 640 с.
11. *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года: учеб. для испол. фак. муз. вузов : в 2 кн. Кн. 1 : От античности к XVIII веку / Т.Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – 2- изд., перераб. – М. : Музыка, 1986. – 696 с.
12. *Ливанова, Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 г. : учеб. для исполн. фак. муз. вузов : в 2 кн. Кн. 2 : От Баха к Моцарту / Т.Н. Ливанова ; ВНИИ искусствознания ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – 2-е изд., перераб. М. : Музыка, 1987. – 467 с.
13. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература / Д. Локшин. – вып. 2. – М. : Музыка, 1966. – 292 с.
14. *Локшин, Д.* Зарубежная хоровая литература. Вып. 3 / Д. Локшин, И. Лицвенко. – М., 1975. – 224 с.

15. Оперные либретто : краткое изложение содержания опер / [Федер. программа книгоиздания России]. – М. : Музыка, 2000. – 375 с.
16. *Протопопов, В.* История полифонии / В. Протопопов // Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX в. – М., 1985. – Вып. 3. – 494 с.
17. *Розеншильд, К.К.* История зарубежной музыки: учебник для консерваторий / К. Розеншильд. – Вып. 1: До середины XVIII века. – М.: Музыка, 1978. – 544 с.
18. *Симакова, Н.* Вокальные жанры эпохи Возрождения / Н. Симакова. – М.: Музыка, 1985. – 360 с.
19. *Скребков, С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 448 с.
20. *Филенко, Г.Т.* Французская музыка первой половины XX века / Г.Т. Филенко. – Л.: Музыка, 1983. – 232 с.
21. Хоровая литература : учеб. пособие : в 2 ч. Ч.2 : Зарубежная хоровая литература / Санкт-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств ; авт.-сост. О.П. Кеериг. – СПб: СПбГУКИ, 2007. – 244 с.
22. *Шестаков В.* Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / В. Шестаков ; сост. текстов и общ. вступ. ст. В. Шестакова. – М., 1966 . – 574 с.
23. *Шнеерсон, Г.М.* Французская музыка XX века / Г.М. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1970. – 623 с.
24. *Ярустовский, Б.* Опера / Б. Ярустовский // Музыка XX века. Очерки / ред. Л. Н. Раабен. – М., 1980. – С. 192 – 238.

Дополнительная

1. *Аберт, Г. В.А.* Моцарт / Г. Аберт ; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. К.К. Саквы. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1978. – 534 с.
2. *Альшванг, А.* Людвиг Ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. Альшванг. – 5-е изд. – М. : Музыка, 1977. – 447 с.
3. Античная литература: учебник для педагогических институтов / А.А. Тахо-Годи [и др.]; под общ. ред. проф. А.А. Тахо-Годи. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1973. – 438 с.
4. *Асафьев, Б.В.* О хоровом искусстве / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.
5. *Белецкий, И.* Христофор Виллибальд Глюк / И. Белецкий. – Л. : Музыка, 1971. – 103 с.
6. *Берков, В.* «Кармен» Жоржа Бизе / В. Берков. – 4-е изд. – М., 1976. – 48 с.
7. *Бернстайн, Л.* Концерты для молодёжи / Л. Бернстайн. – Л. : Сов. ком-

- позитор, 1991. – 227 с.
8. *Бетховен, Л.* Письма Бетховена : 1817 – 1822 / сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н.Л. Фишман, Л.В. Кириллина ; пер. Л.С. Товалевой, Н.Л. Фишмана ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки. – М. : Музыка, 1986. – 634 с.
 9. *Бронфин, Е.Ф.* Клаудио Монтеверди : краткий очерк жизни и творчества / Е.Ф. Бронфин. – Л. : Музыка, 1970. – 102 с.
 10. *Вагнер, Р.* Моя жизнь / Р. Вагнер ; пер. с нем. Г.А. Ефрона, В.М. Неветжиной, А.Я. Острогорской. – СПб. : Terra Fantastica : Эксмо, 2003. – 860 с.
 11. *Волынский, Э.И.* Джордж Гершвин : популярная монография / Э.И. Волынский. – Л. : Музыка, 1980. – 96 с.
 12. *Ворбс, Г.Х.* Феликс Мендельсон-Бартольди : жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Г.Х. Ворбс. – М., 1966. – 319 с.
 13. *Гейрингер, К.* Иоганнес Брамс / К. Гейрингер. – М. : Музыка, 1965. – 368 с.
 14. *Григорьев, Л.* Джордж Гершвин / Л. Григорьев, Я. Платек. – М. : Музыкальный мир, 1996. – 169 с.
 15. Дебюсси и музыка XX века : сборник статей. – Л., 1983. – 56 с.
 16. *Дебюсси, К.* Статьи. Рецензии. Беседы / К. Дебюсси ; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. – Л. : Музыка, 1964. – 278 с.
 17. Джордж Гершвин и музыка XX века : сборник статей. – СПб. : Культ-Информ-Пресс, 1998. – 55 с.
 18. *Друскин, М.С.* И.С. Бах: монография / М.С. Друскин. – М. : Сов. композитор, 1982. – 383 с.
 19. *Друскин, М.С.* Иоганнес Брамс : монография / М.С. Друскин. – М. : Музгиз, 1959. – 143 с. ; – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1970. – 111 с. ; – 4-е изд. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1988. – 95 с.
 20. *Друскин, М.С.* Пассионы И.С. Баха / М.С. Друскин. – Л. : Музыка, 1976. – 168 с.
 21. *Друскин, М.С.* «Страсти по Матфею» И.С. Баха / М.С. Друскин, Я.С. Друскин. – Л. : Ленингр. гос. филармония, 1941. – 48 с.
 22. *Дубравская Т.* Итальянский мадригал XVI века / Т. Дубравская // Вопросы музыкальной формы. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 59 – 60.
 23. *Житомирский, Д.* Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. – М. : Композитор, 2000. – 376 с.
 24. *Ивашкин, А.В.* Кшиштоф Пендерецкий : моногр. очерк / А.В. Ивашкин ; предисл. М.Е. Тараканова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 126 с. – (Зарубежная музыка. Мастера XX в.).

25. *Кароль Шимановский* : воспоминания, статьи, публикации : сборник / ред.-сост. и предисл. И. Никольской, Ю. Крейниной. – М. : Сов. композитор, 1984. – 296 с. – (Зарубежная музыка. Мастера XX века.).
26. *Кенигсберг, А. К.М. Вебер* : 1786 – 1826 / А. Кенигсберг. – М. ; Л., 1965. – 104 с.
27. *Кенигсберг, А.* Оперы Р. Вагнера: «Летучий Голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин» / А. Кенигсберг. – М.- Л., 1967.
28. *Ковнацкая, Л.Г.* Английская музыка XX века (истоки и этапы развития) : Очерки / Л.Г. Ковнацкая. – М. : Сов. композитор, 1986. – 216 с.
29. *Ковнацкая, Л.Г.* Бенджамин Бриттен / Л.Г. Ковнацкая. – М. : Сов. композитор, 1974. – 433 с.
30. *Ковнацкая, Л.* Вступительная статья к опере «Дидона и Эней» Генри Перселла / Л. Ковнацкая // Перселл Г. Дидона и Эней : клави́р / пер. Ю. Димитрина. – Л. : Музыка, 1975. – С. 3.
31. *Конен, В.Д.* Джордж Гершвин и его опера / В.Д. Конен // Поговорим о джане. – М. : Музыка, 1984. – С. 43 – 50.
32. *Конен В.* Клаудио Монтеверди / В. Конен. – М. : Сов. композитор, 1971. – 323 с.
33. *Конен, В.Д.* Перселл и опера / В. Конен. – М. : Музыка, 1978. – 262 с.
34. *Конен, В.Д.* «Порги и Бесс» и традиции «менестрелей» // Этюды о зарубежной музыке. – М. : Музыка, 1988. – С. 45 – 72.
35. *Конен, В.Д.* Шуберт / В.Д. Конен. – 2-е изд., доп. – М. : Музгиз, 1959. – 304 с.
36. *Конен, В.Д.* Этюд о музыкальном экспрессионизме / В.Д. Конен // Этюды о зарубежной музыке. – М. : Музыка, 1968. – С. 199 – 213.
37. *Коннов В.* Нидерландские композиторы XV – XVI веков : попул. монография / В. Коннов. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. – 96 с.
38. *Корганов, В.Д.* Бетховен : биографический этюд / В.Д. Корганов. – М. : Алгоритм, 1997. – 181 с.
39. *Лаул, Р.* О творческом методе А. Шенберга / Р. Лаул // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л., 1969. – Вып. 9. – С. 41 – 70.
40. *Левая, Т.Н.* Пауль Хиндемит : Жизнь и творчество / Т.Н. Левая, О.Т. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – С. 303 – 362.
41. *Левик Б.* Музыкальная литература зарубежных стран. – М., 1979. – Т.2. – 386 с.
42. *Левик, Б.* Рихард Вагнер / Б. Левик. – М. : Музыка, 1978. – 447 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
43. *Лейтес, Р.Э.* Драматические особенности оперы Верди «Отелло» / Р.Э. Лейтес. – М. : Музыка, 1968. – 99 с. – (В помощь педагогу-музыканту).
44. *Леонтьева, О.* Пауль Хиндемит – критик времени / О. Леонтьева //

- Сборник статей и исследований. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 5 – 58.
45. *Леонтьева, О.* Карл Орф / О. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 334 с.
 46. *Любимов, Л.* Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии / Л. Любимов. – М.: Просвещение, 1976. – 319 с.
 47. *Мартынов, И.И.* Золтан Кодай / И.И. Мартынов. – М. : Музыка, 1983. – 232 с.
 48. *Мартынов, И.И.* Клод Дебюсси / И.И. Мартынов. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.
 49. *Мартынов, И.И.* Морис Равель / И.И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 335 с.
 50. *Медведева, И.* Франсис Пуленк / И. Медведева. – М., 1969. – 255 с.
 51. *Оул, Д.* Образцы музыкальных форм от григорианского хора до Баха / Д. Оул ; пер. с англ. К. Перриш. – Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. – 215 с.
 52. *Протопопов, В.В.* История полифонии в ее важнейших проявлениях. Западноевропейская классика XVII – XIX вв. : учебник для музыковедческих фак. вузов / В.В. Протопопов. – М. : Музыка, 1965. – 615 с. – Гл. 2 : Полифония И.С. Баха. – С. 67 – 179.
 53. *Протопопов, В.В.* Принципы музыкальной формы И.С. Баха : очерки / В.В. Протопопов. – М. : Музыка, 1981. – 355 с.
 54. *Пуленк, Ф.* Письма / Ф. Пуленк ; пер. с фр. Е. Гвоздевой, Г. Филенко ; ред., вступ. ст. и коммент. Г. Филенко. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1970. – 311 с.
 55. *Радциг, С.И.* История древнегреческой литературы / С.И. Радциг. – М.: Высшая школа, 1977. – 550 с.
 56. *Раппопорт, Л.Г.* Артур Онеггер / Л.Г. Раппопорт. – М. ; Л., 1967. – 304 с.
 57. *Роллан, Р.* Жизнь Бетховена / Р. Роллан ; пер. с фр., послесл. Д. Житомирского. – М. : Музыка, 1964. – 96 с.
 58. Русская книга о Бахе : сборник статей. – М. : Музыка, 1986. – 375 с.
 59. *Рыцарев, С.А.* Кристоф Виллибальд Глюк / С.А. Рыцарев. – М. : Музыка, 1987. – 183 с.
 60. *Савинов, Н.* Жорж Бизе / Н. Савинов. – М. : Мол. гвардия. – 2001. – 357 с.
 61. *Скребков, С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей : [о стиле И.С. Баха] / С.С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – С. 198 – 213.
 62. *Соловцова, Л.* Джузеппе Верди / Л. Соловцова. – М. : Музыка, 1983. – 415 с.
 63. *Филенко, Г.Т.* Вокальное творчество. Оперы, духовные и инструмен-

- тальные произведения 40-60-х годов Пуленка / Г.Т. Филенко // История зарубежной музыки: учебник для муз. вузов / ред. В. В. Смирнов. – Вып. 6. – СПб., 2010. – С. 198 – 206.
64. Франц Шуберт : жизнь и творчество в материалах и документах. – М. : Сов. Композитор, 1978. – 252 с.
65. *Хоминьский, Ю.* Скрябин и Шимановский / Ю. Хоминьский // Русско-польские музыкальные связи / под ред. И. Бэлзы. – М., 1963. – С. 375 – 434.
66. *Хохловкина, А.* Жорж Бизе / А. Хохловкина. – М., 1954. – 459 с.
67. *Швейцер, А. И.С.* Бах / А. Швейцер. М., 1964. – 725 с.
68. *Шнеерсон, Г.М.* Французская музыка XX века / Г.М. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1964. – 404 с.
69. *Шуман Р.* Жизненные правила для музыкантов / Р. Шуман. – М. : Музгиз, 1959. – 40 с.
70. *Эйнштейн, А.* Моцарт : Личность. Творчество : пер. с нем. / А. Эйнштейн ; предисл. Е. Черной. – М. : Музыка, 1977. – 453 с.
71. *Юэн, Д.* Звезды мировой музыки. Джордж Гершвин : путь к славе : пер. с англ. / Д. Юэн. – М. : Музыка, 1989. – 287 с.
72. *Яроцинский, С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм : пер. с польск. / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

ВИКТОРИНА

1. Дж. Палестрина. Месса Папы Марчелло, мотет «Ave Maria», мадригал «Там, где Тибр катит свои волны» («Alla riva del Tebro»).
2. Дж. Габриели. Мотет «Jubilate Deo».
3. Я. Аркадельт. Мадригал «Лебедь в минуту смерти» («Il bianco e dolce signo»), мотет «Ave Maria».
4. К. Джезуальдо. Мадригал «К ней поскорей летите, бессонные мечтанья» («Itene, o miei sospiri»), мотет «Sancti Spiritus».
5. Й. Окегем. Канон «Deo gratias».
6. Г. Дюфаи. Полифоническая песня «Прекрасная дева» («Vergene bella»).
7. Ж. Депре. Ит. нар. песня «Нашествие саранчи»; мотет «Stabat Mater».
8. К. Жанекен. Хор «Пение птиц» («Le chant des oiseaux»).
9. Кл. Монтеверди «Плач Ариадны» («Lasciate mi morire») из оперы «Ариадна», мадригал «Твой ясный взор так прекрасен и светел» (A un giro sol de' bell'occhi lucent).
10. О. Лассо. Хоры «Matona mia cara», «Эхо» («O la, o che bon' escho»), «Слушайте новости» («Audite nova»).
11. Л. Маренцио. Мадригалы «Сколько влюбленных...» («I lieti amanti»), «Satiati Amor».
12. У. Берд. Песня-канон «Соловей» («Lord make me to know»).
13. Г. Изаак. Полифоническая песня «Инсбрук, я должен тебя покинуть» («Innsbruck, ich muss dich lassen»).
14. И.С. Бах. Оратории «Страсти по Матфею» (№№ 1, 47, 72, 78), «Магнификат» (№№ 1, 10, 11, 12), месса «h-moll» (№№ 1, 4, 15, 16, 17, 20, 23).
15. Г.Ф. Гендель. Оратории: «Самсон» (хоры: №№ 3, 14, 27, 84), «Мессия» (хоры №№ 3, 4, 16, 20).
16. Й. Гайдн. Оратории «Сотворение мира» (№№ 11, 26), «Времена года» (№№ 2, 17).
17. В.А. Моцарт. Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae», № 7 «Lacrymosa», № 9 «Hostias»).
18. Дж. Верди. Реквием (№ 1 «Requiem», № 2 «Dies irae»).
19. И. Брамс «Немецкий реквием» (№ 1 «Блаженны плачущие, ибо они утешатся» («Selig sind, die da Leid tragen»), № 4 «Как возжеленны жилища Твои, Господи сил!» («Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth!»), № 6 «Ибо не имеем здесь постоянного града» («Denn wir haben hier keine bleibende Statt»).
20. Л.В. Бетховен «Торжественная месса» (№ 1 «Kyrie»). Финал Девятой симфонии «Ода к Радости».
21. Месса Ф. Шуберта «G-dur» (№ 1 «Kyrie», 2 «Gloria»).
22. Ф. Лист. «Гранская месса» (№ 1 «Kyrie»).
23. Ф. Мендельсон. Хор эльфов из музыки к драме «Сон в летнюю ночь».
24. Роберт Шуман. Реквием Des-dur (№ 1 «Requiem aeternam»). Реквием по Миньоне (№ 3 «Seht die mächtigen Flügel doch an!»). Оратория «Рай и Пери» (№ 6 «Doch seine Ströme sind jetzt rot»).
25. Шуберт Ф. Хоры: «Баркарола», «Вино и любовь» («Die Wein und Liebe»), «Прошлое в настоящем» («Im Gegenwärtigen Vergangenes»), «Вера, надежда, любовь» («Glaube, Hoffnung und Liebe»), «Весенняя песня» («An den Frühling»), «Деревушка» («Das Dörfchen»), «Ночь» («Die Nacht»), «Соловей» («Die Nachtigall»).
26. Шуман Р. Хоры: «В лесу» («Im Walde») op. 75 № 7, «Грезы» («Traumerai»), «Ночная тишина», «Вечерняя звезда», «Доброй ночи» («Gute Nacht»), «На Боденском озере» («Am Bodensee»); «Кузнец» («Der Schmidt») op. 145, № 1, «Охотничья песня» («Jägerlied») op. 59 № 3.
27. Мендельсон-Бартольди Ф. Хоры: «Прощание с лесом» («Abschied vom Walde») op. 59, № 3, «Охотничья песня» («Die Jagdlied») op. 59, № 6, «Подснежник» («Die Primel») op. 48, № 2.

28. Брамс И. «В ночной тиши» («In stiller Nacht»), «Розмарин» («Rosmarin») op. 62, № 1, «Горбатый уличный скрипач» («Der bucklichte Fiedler») op. 93, № 1, «Виньетка» («Vigneta») op. 42, № 2.
29. Перселл Г. Песня матросов «Эй, моряк! Поднимаем якоря!» («Come away, fellow sailors») (1 д.) и финальный хор «Скорбя, поникли два крыла» («With drooping wings ye Cupids, come») из оперы «Дидона и Эней» (3 д., 4 к.).
30. Глюк К.В. Хор пастухов и пастушек «If here, where all is dark and silent» из 1 д. оперы «Орфей и Эвридика».
31. Моцарт В.А. Хор № 15 «Спит безмятежно море» («Placido è il mar») и заключительный хор № 18 «Бегите, спасайтесь» («Corriamo, fuggiamo») из 2-го действия оперы «Идоменей»; № 21 хор девушек из 2-го действия «Мы сегодня рано встали» («Recevet, o padroncina!») из оперы «Свадьба Фигаро»; хор слуг из финала 1-го действия «Как чудно, как звонко» («Das klinget so herrlich»), заключительный хор «Только храбрым слава» («Heil sei euch Geweihten») из 2-го действия оперы «Волшебная флейта».
32. Бетховен Л.В. Хор узников «O welche Lust!» из финала 1-го действия оперы «Фиделио».
33. Вебер К.М. № 15 хор охотников («Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen») из 3-го действия оперы «Вольный стрелок».
34. Вагнер Р. Хор прях «Summ und brumm» из оперы «Летучий Голландец» (№ 6, 2 акт), хор «Слава искусству» («Freudig begrüßen wir die edle Halle») (2 акт, 4 сцена), хор пилигримов «Мой край родной» («Beglückt darf nun dich, o Heimat») (3 акт, 2 сцена) из оперы «Тангейзер», свадебный хор «Treulich geführt ziehet dahin» из 3-го действия оперы «Лоэнгрин».
35. Россини Д. Хор тирольцев «À nos chants viens mêler tes pas!» из 1-го действия оперы «Вильгельм Телль».
36. Верди Дж. Хор пленных иудеев «Лети, мысль, на золотых крыльях» («Va, pensiero, sull'ali dorate») из 3-го действия оперы «Набукко», хор девушек «Кто там с победой к славе» («Chi mai fra gl'inni e i plausi») (2 д., 1 к.), хор «Слава Египту и Богам» («Gloria all'Egitto, ad Iside») (финал 2 д., 2 к.) из оперы «Аида», хор придворных «Тише, тише» («Zitti, zitti») из 1-го действия оперы «Риголетто», кипрский хор «Dove guardi splendoro raggi» из 2-го действия оперы «Отелло».
37. Гуно Ш. Сцена вальса с хором «Ainsi que la brise legere» из 1-го действия, хор солдат «Déposons les armes» из 3-го действия оперы «Фауст».
38. Бизе Ж. Хор мальчиков «Avec la garde montante» из 1-го действия, хор табачниц «Гляди, как струей дымок улетает» («La cloche a sonné») из 1-го действия, хор контрабандистов из 3-го действия оперы «Кармен».
39. Сметана Б. Хор крестьян «Как же нам не веселиться» («Proč bychom se netěšili») из 1-го действия оперы «Проданная невеста».
40. Дебюсси К. Три хора на стихи Шарля Орлеанского: № 1. «Ночь! Лунный свет в твоём окне» («Dieu! Qu'il la fait bon regarder!»), № 2. «Я тамбурина слышал звон» («Quant j'ai ouy le tabouri»), № 3. «Зима, ты злобных чар полна» («Yver, vous n'estes qu'un villain»).
41. Равель М. Цикл «Три песни»: № 1. «Николетта» (Nicolette), № 2. «Три чудо-птицы» («Trois beaux oiseaux du Paradis»), № 3 «Рондо» («Ronde»).
42. Пуленк Ф. Хоры a capella: «Грусть», «Белый снег» («Les anges dans le ciel»), «Мари», кантата «Лик человеческий» (№ 1 «Из прожитых мною весен», № 4 «Будь терпеливой», № 5 «Смеясь над небом и планетой», № 6 «Страшна мне ночь», № 8 «Свобода»), кантата «Засуха», хор № 1. «Покинутая деревня» («Le village abandonne»);
43. Онеггер А. Финал оратории «Жанна д'Арк на костре», сцена 11. «Жанна в пламени» («Jeanne en flammes»).
44. Хиндемит П. Шесть хоров на стихи Р. Рильке: № 1. «Лань», № 2. «Лебедь», № 3. «Если все проходит», № 4 «Весна», № 5 «Зимой», № 6 «Фруктовый сад».

45. Карл Орф. Кантата «Кармина Бурана»: № 1 «О, фортуна» («O fortuna»), № 3 «Счастли-
вое лицо весны» («Veris leta facies»), № 14 «Когда мы в таверне» («In taberna quando
sumus»), № 20 «Приди, приди, приди же» («Veni, veni, venias»), № 24 «Славься, пре-
краснейшая» («Ave formosissima»).
46. Гершвин Дж. Опера «Порги и Бесс»: «Колыбельная Клары» из 1-го действия, хор «Как
тут усидеть» из 2-го действия.
47. Кодай З. «Венгерский псалом» ор. 13, хоры «Ференцу Листу», «Вечерняя песня», «Ел
цыган сыр», «Ночью в горах».
48. Бриттен Б. Хоровой цикл на стихи английских поэтов «Пять песен о цветах» («Five
Flower Songs») ор. 47: № 1 «Нарцисс» («To Daffodils»), № 2 «Четыре прекрасных меся-
ца» («The Succession of the Four Sweet Months»), № 3 «Болотные цветы» («Marsh Flow-
ers»), № 4 «Вечерний первоцвет» («The Evening Primrose»), № 5 «Баллада о ракитнике»
(«Ballad of Green Broom»). Короткая месса in D (№ 1 «Kyrie eleison», № 2 «Gloria», № 3
«Sanctus», № 4 «Benedictus», № 5 «Agnus Dei»). Военный реквием (№ 2 «Dies irae»).
49. Шимановский. К. Кантата «Stabat Mater» (№ 1 «Stabat Mater dolorosa», № 4 «Fac me
tecum pie flere», № 5 «Virgo, virginum praeclara», № 6 «Christe, cum sit hinc exire»).
50. Пендерецкий К. Оратория «Dies irae» (№ 1 «Объяли меня болезни смертные», № 2
«Муки адские постигли меня», № 3 «Поглощена смерть победою»).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ