

ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 3 г.ЭНГЕЛЬСА
МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

**КОНСПЕКТИВНЫЙ КУРС
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
для учащихся ДМШ и ДШИ**

Часть II

ТВОРЧЕСТВО КЛАССИКОВ

ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

Второй год обучения

Составитель - Е.В.МИЩЕНКО

Редакторы - Ю.Н.ТРОФИМОВ, Т.Н.РЕБРОВА

Компьютерная вёрстка - Ю.Н.ТРОФИМОВ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Конспективный курс музыкальной литературы для учащихся ДМШ и ДШИ охватывает всю программу детских музыкальных школ и музыкальных отделений школ искусств по этому предмету. Составители не ставили перед собой задачу создания оригинального авторского пособия и в своей работе опирались на существующие учебники для музыкальных школ и, учитывая несовершенство этих учебников, - музыкальных училищ (соответственно адаптируя материал) и другую литературу. Преследуемая цель - освобождение преподавателей и учащихся от рутинной работы по записи лекций и использование освобождённого времени для других форм работы (слушание музыки, просмотр видеопрограмм и др.).

Конспективный курс состоит из пяти частей:

- Роль элементов музыкальной речи и музыкальной формы в создании музыкального образа произведения
(1-й год обучения)
- **Творчество классиков европейской музыки**
(2-й год обучения)
- Творчество русских композиторов-классиков
(3-й год обучения)
- Творчество русских композиторов-классиков
(4-й год обучения, 1-е полугодие)
- Творчество советских композиторов
(4-й год обучения, 2-е полугодие)

Каждая часть курса (кроме первой) включает в себя музыкальное приложение, в которое входят отрывки изучаемых произведений (записано на компакт-кассете).

СОДЕРЖАНИЕ

1. Музыкальная культура XVIII века _____	4	
2. ЙОЗЕФ ГАЙДН. Общая характеристика творчества _____	4	
3. Симфония ми бемоль мажор № 103 _____	6	
4. Соната ми минор _____	7	
5. Соната ре мажор _____	8	
6. ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ.		
Общая характеристика творчества _____	9	
7. Симфония соль минор № 40 _____	9	
8. Соната ля мажор _____		11
9. Оперное творчество. "Свадьба Фигаро" _____	11	
10. ЛЮДВИГ ван БЕТХОВЕН.		
Общая характеристика творчества _____	13	
11. Фортепианное творчество _____	14	
12. Соната № 8 "Патетическая" _____	15	
13. Симфоническое творчество _____	16	
14. Пятая симфония _____	16	
15. Увертюра "Эгмонт" _____	18	
16. ФРАНЦ ШУБЕРТ.		
Общая характеристика творчества _____	19	
17. Вокальное творчество. Песни _____	20	
18. Песенные циклы _____	21	
19. Фортепианные произведения _____	22	
20. Симфоническое творчество.		
"Неоконченная" симфония _____	22	
21. ФРИДЕРИК ШОПЕН.		
Общая характеристика творчества _____	23	
22. Мазурки _____	24	
23. Полонезы _____		24
24. Ноктюрны _____	25	
25. Вальсы _____	25	

26. Прелюдии _____	26
27. Этюды _____	26
28. ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ _____	27

XVIII век - период расцвета музыкальной культуры в ряде стран: Италии, Германии, Австрии, Франции. Если до этого периода основным местом, где звучала музыка, была церковь, то теперь резко возрастает число оркестровых придворных капелл, придворных театров, количество ансамблевых и сольных концертов.

Оркестровые капеллы и небольшие камерные ансамбли в Праге, Вене, Лондоне, Париже, Милане, Дрездене, Штутгарте, Мангейме и других европейских центрах сыграли важнейшую роль в развитии высокой инструментальной культуры.

Появились новые музыкальные жанры и формы. Если раньше господствовали оратория, месса и опера, то теперь, наряду с оперой, большое значение стала приобретать симфония.

Изменился и музыкальный язык произведений. После долгих лет преобладания полифонической фактуры (оратории, мессы и др.) появляется фактура гомофонно-гармоническая (сонаты, концерты, трио, квартеты, квинтеты, симфонии).

Важную роль в развитии инструментальной музыки XVIII века сыграли Ж.Ф.Рамо (1683-1764), Д.Скарлатти (1685-1757), Дж.Саммартини (1704-1774), Дж.Перголези (1710-1736), сыновья И.С.Баха Вильгельм Фридеман (1710-1784), Филипп Эммануил (1714-1788) и Иоганн Христиан (1735-1782).

Постепенно сложился определённый стиль в музыке, достигший высокой степени совершенства в венской классической школе. Не случайно Й.Гайдн, В.А.Моцарта и Л.В.Бетховена, творчество которых связано с пребыванием в Вене, называют венскими классиками.

Искусство венских классиков основано на богатствах народного творчества. Окружающая жизнь, картины народного быта, радости и скорбные раздумья, явления природы и душевные переживания нашли своё воплощение в их музыке. Поэтому творческое наследие венских классиков сохранило для нас свою ценность и художественную значимость.

ЙОЗЕФ ГАЙДН (1732-1809)

Й.Гайдн - великий австрийский композитор, прошедший большой творческий путь. Его произведения принадлежат к высшим достижениям венской классической школы.

В творческом наследии Гайдна представлены почти все существовавшие в его время жанры: симфонии, концерты, сонаты, квартеты, оратории, оперы, обработки народных песен. Но при всём разнообразии и совершенстве творчества Гайдна основное историческое и художественное значение приобрела его **инструментальная музыка**. Изучая творчество Гайдна, мы познакомимся с рядом определений и понятий, необходимых для изучения всего курса. Попробуем их обозначить и поставим перед собой цель запомнить и суметь объяснить, что же такое **симфония, соната, квартет, концерт, сонатно-симфонический цикл, сонатная форма** или **сонатное allegro**, каков состав **симфонического оркестра**.

Итак - симфония, соната, квартет, концерт. Это **жанры музыкальных произведений**. Их сходство в том, что это произведения **многочастные**. Традиционно в симфонии - четыре части, в сонате, квартете, концерте - три. Их различие: симфония - произведение, предназначенное для исполнения симфоническим оркестром, соната - произведение для сольного инструмента (фортепиано или скрипки, виолончели и других инструментов в сопровождении фортепиано), концерт - произведение для солирующего инструмента в сопровождении симфонического оркестра, квартет - произведение для 4-х инструментов: двух скрипок, альты и виолончели.

Сонатно-симфонический цикл - это объединение в одно художественное целое различных по характеру, контрастных частей, одна из которых **обязательно** написана в сонатной форме. Именно в творчестве Гайдна он получил совершенное, классическое воплощение. Четырёхчастный цикл обычно строится так:

- ♦ 1 часть - сонатное allegro - наиболее импульсивна, драматична;
- ♦ 2 часть - медленная - сфера лирических переживаний, спокойного раздумья;
- ♦ 3 часть - менуэт - переносит в танцевальную сферу;
- ♦ 4 часть - финал - быстрый, яркий, обычно танцевального характера, передаёт ликующе-праздничное настроение.

Музыка Гайдна в целом имеет жанрово-бытовой характер, танцевальность и песенность пронизывают все 4 части цикла.

Трёхчастный цикл строится аналогично, но, как правило, из него исключается менуэт.

Сонатная форма или сонатное allegro - это форма, в которой обычно написаны первые части сонатно-симфонического цикла. Её основу составляют две различные темы. Составим примерную схему сонатной формы:

Вступление;

Экспозиция:

- ♦ **Главная партия** - в основной тональности;
- ♦ примыкающая к ней **связующая партия**;
- ♦ **Побочная партия** - в тональности доминанты или параллельной;
- ♦ **Заключительная партия**.

Разработка: развитие тем *главной и побочной партий*, тональности раз-
личные.

Реприза: темы экспозиции повторяются в одной (главной) тональности.

Кода.

Сразу определим разное значение понятий "*партия*" и "*тема*": партия - это фрагмент произведения, где темы звучат полностью, иногда партию составляют две темы. В дальнейшем же развитии произведения участвуют только темы, но не партии.

Наличие в сонатной форме вступления не обязательно, но возможно. Вступление обычно бывает медленным и контрастным с основными разделами сонатной формы.

Экспозиция - первый обязательный раздел сонатной формы, где излагаются две основные темы: главная и побочная. Они могут быть контрастными по характеру: главная - активная, волевая; побочная - мягкая, лирическая. Но такой контраст бывает не всегда. Обязательным же является **принцип тонального контраста**, т.е. главная и побочная партии в экспозиции обязательно звучат **в разных тональностях**. В мажорном произведении это обычно тональности тоники и доминанты, в минорном - тоники и параллельного мажора. Переход от главной темы к побочной осуществляется через связующий раздел, часто перерастающий в самостоятельную партию, а переход от побочной партии к разработке называется заключительным разделом или заключительной партией.

Второй раздел сонатной формы - **разработка**. Здесь темы экспозиции подвергаются интенсивному развитию. Возможно развитие **только главной темы**, значительно реже - **только побочной**. Во многих сонатных аллего разрабатываются **обе темы** - и главная, и побочная. Основная особенность разработки - её **тональная неустойчивость**. Элементы тем могут звучать в разных тональностях, что способствует нарастанию напряжения в этом разделе и придаёт ему интенсивный характер.

В третьем разделе сонатной формы - **репризе** - вновь звучат главная и побочная партии, но после развития в разработке главная тема может изменяться, а побочная обязательно излагается в основной тональности, т.е. в репризе **обязательна тональная устойчивость**.

Кода - раздел, который по размерам может быть различным: от очень лаконичного, закрепляющего тонику основной тональности до более развёрнутого, подводящего итог всему предшествующему развитию.

В творчестве Гайдна сформировался и **состав симфонического оркестра**. Его основу составляют четыре группы инструментов:

- ◆ **струнная** (ведущая) - скрипки, альты, виолончели, контрабасы;
- ◆ **деревянная духовая** - флейты, гобои, кларнеты, фаготы;
- ◆ **медная духовая** - трубы и валторны;
- ◆ **ударная** - литавры.

В произведениях композиторов, следующих традициям Гайдна, состав оркестра значительно расширяется за счёт медных духовых и ударных инструментов.

СИМФОНΙΑ № 103 МИ-БЕМОЛЬ МАЖОР

Симфония № 103 - одна из двенадцати "Лондонских" симфоний, являющихся высшим достижением симфонического творчества Гайдна. Её звучание начинается с тремоло литавр, поэтому она получила название "Симфония с тремоло литавр".

Музыка этой симфонии имеет светлый, жизнерадостный характер. Её темы близки немецко-австрийским и хорватским народным мелодиям.

Симфония представляет собой образец классического четырёхчастного сонатно-симфонического цикла.

Первая часть написана в сонатной форме (сонатное allegro). Экспозиции предшествует медленное вступление, начинающееся с тремоло литавр. Тема вступления звучит приглушённо и сосредоточенно, оттеняя светлую и жизнерадостную музыку Allegro.

Экспозиция. Главная партия носит народно-танцевальный характер и напоминает австрийский лендлер. Вступление и главная партия звучат в основной тональности - ми-бемоль мажор. Побочная партия изложена в си-бемоль мажоре. По характеру она, как и главная, танцевальная и грациозная.

Разработка строится почти полностью на развитии первого элемента главной темы, проходящего через различные тональности. Побочная тема появляется только в конце разработки. В **репризе** побочная тема звучит сразу после главной, без связующего перехода, в основной тональности. Перед **кодой** вновь звучит тема вступления.

Вторая часть симфонии (Andante) написана в форме двойных вариаций (на 2 темы). Первая тема заимствована из хорватской народной песни и изложена в тональности до минор, вторая тема (маршеобразная) - в одноимённом мажоре (до мажор).

Третья часть - менуэт. В нём сочетается изящество и гибкость с подчеркнутым чеканным ритмом. Форма - типичная для третьих частей - сложная трёхчастная. Средняя часть - грациозное трио - контрастирует с размашистой темой крайних частей. Выдержана в одной тональности - ми-бемоль мажор.

Финал возвращает празднично-танцевальное настроение 1-й части. Вступительные 4 такта - характерный "золотой" ход валторн - напоминает звуки лесного рога во время охоты. В основе финала, написанного в форме рондо-сонаты, лежит танцевальная тема, близкая народной хорватской песне.

Все 4 части симфонии тесно связаны между собой единым праздничным настроением и народно-танцевальным характером тематизма.

СОНАТА МИ МИНОР

В творчестве Гайдна сформировался жанр классической сонаты: 1-я часть (подобно первым частям симфоний) - сонатное *allegro* в быстром темпе; 2-я часть - медленная; 3-я часть - финал (в быстром темпе). Части цикла, контрастные между собой, раскрывают единый художественный замысел.

Соната ми минор - одно из широко известных произведений Гайдна.

Первая часть написана в очень быстром темпе - *Presto*, в форме сонатного *allegro*. Главная тема - взволнованная, стремительная; изложена в основной тональности ми минор. Побочная тема более спокойная. Высокий регистр и мажорный лад придают ей светлую окраску. Тональность - соль мажор.

Разработка построена на развитии главной темы, подчёркивающим её беспокойный и стремительный характер. В репризе главная и побочная темы звучат в основной тональности.

Вторая часть - *Andante* - картина спокойного, светлого размышления. Основная тональность - соль мажор. Форма - трёхчастная.

После спокойствия второй части особенно ярко звучит быстрый **финал**. Для третьих частей сонат характерна форма *рондо* (в переводе с франц. "круг", "хоро-вод"). Состоит из ряда музыкальных построений, где основная тема - **рефрен** - появляется не менее трёх раз и чередуется с другими темами - **эпизодами**.

Тема рефрена 3-й части сонаты - грациозная, лёгкая, с острым чётким ритмом, танцевального характера.

СОНАТА РЕ МАЖОР

В ней ярко выражены все черты классической сонаты.

Первая часть - быстрая, жизнерадостная. Главная тема оживлённая, задорная, тональность ре мажор. Побочная - мягкая, изящная, в тональности ля мажор. В конце экспозиции резкий переход в си-бемоль мажор нарушает беззаботность характера. Это - кульминация экспозиции.

В разработке получают развитие драматические интонации, появившиеся в конце экспозиции. В репризе, как обычно, темы экспозиции изложены в основной тональности (ре мажор).

Вторая часть носит характер глубокого раздумья и звучит в одноимённом миноре (ре минор). В ней мы возвращаемся к драматическим образам и интонациям первой части.

Финал возвращает весёлое, жизнерадостное настроение. Тональность - ре мажор. Форма - рондо.

Лёгкость и изящество музыки, отсутствие резких контрастов, изобилие тем танцевально-песенного характера, имеющих фольклорную основу, сравнительно небольшой масштаб произведений - вот ряд характерных черт клавирных сонат Гайдна.

В творческом наследии Гайдна широко представлена *камерная музыка*: более 80 струнных квартетов; десятки других камерных ансамблей (трио, скрипичные сонаты и др.).

Гайдн является одним из основоположников жанра *квартета*. Истоки этого жанра берут начало в домашнем музицировании. Благодаря глубине и яркости содержания, а также совершенству формы квартеты Гайдна вышли за узкие рамки домашнего музыкального быта и сыграли заметную роль в концертной практике.

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ (1759-1791)

Моцарт - величайший гений мирового музыкального искусства, представитель венской классической школы XVIII века. Творчество Моцарта поражает своей многогранностью. Несмотря на короткую жизнь (Моцарт прожил неполных 36 лет), он создал множество произведений во всех существовавших в его эпоху жанрах и формах. Но, в отличие от Гайдна, оставившего после себя наиболее значимые произведения в области инструментально-симфонической и камерной музыки, Моцарт оставил нам произведения непреходящего значения во всех жанрах, в которых он писал. Его симфонии, сонаты, трио, квартеты, концерты, оперы, произведения для хора с оркестром (особенно "Реквием") одинаково значительны и до сих пор оказывают глубокое воздействие на слушателей.

Моцарт принадлежит к следующему после Гайдна поколению, и его музыка представляет собой новый и исторически более зрелый этап в развитии музыкального искусства. В отличие от Гайдна, который за всю жизнь почти не покидал пределов Австрии, Моцарт уже с раннего возраста побывал в разных странах: Италии, Германии, Франции. Это нашло отражение и в его творчестве. В неповторимых мелодиях Моцарта сочетаются как элементы австрийской национальной музыки, так и черты итальянской оперной кантилены, немецкой танцевальности.

На протяжении всей жизни Моцарт работал над операми и инструментальными произведениями одновременно, отсюда глубокое родство и общность между его оперной и инструментальной музыкой.

В рамках сонатно-симфонического цикла Моцарт достиг органического единства формы. В его поздних симфониях, концертах, квартетах разнохарактерные части воспринимаются как единое, логически оправданное художественное целое.

СИМФОНΙΑ № 40 СОЛЬ МИНОР

Три симфонии - №№ 39, 40 и 41, написанные в течение одного лета 1788 года, являются высшим достижением Моцарта в этом жанре. Среди них наиболее популярна симфония № 40 соль минор. Её общий характер можно определить как лирико-драматический.

Симфония представляет собой классический четырёхчастный цикл. Содержание её музыки связано с внутренним миром человека, что определяет логическое объединение частей цикла: от взволнованно-драматической 1-й части через контрастную неторопливую 2-ю часть и менуэт, представляющий собой скорее драматическую миниатюру, нежели танец, к утверждению драматической лирики в финале.

Три из четырёх частей написаны в сонатной форме (1,2 и 4), и три из четырёх - в основной тональности (1,3 и 4).

Первая часть симфонии не имеет вступления, а начинается сразу изложением главной партии. Её лирическая тема своим взволнованным характером, темпом и ритмом напоминает арию Керубино из оперы "Свадьба Фигаро". Побочная партия более спокойна, изящна и изложена в параллельной к основной тональности - си-бемоль мажоре. Разработка построена на развитии только главной темы, проходящей здесь через обширный круг тональностей. Подобная тональная неустойчивость разработки подчёркивает её драматизм.

Логическое заключение 1-й части - реприза. Обе темы - главная и побочная - изложены в основной тональности соль минор, утверждая лирико-драматическое начало 1-й части.

Вторая часть (Andante) по своему характеру контрастна первой: это сфера ясной, светлой лирики. Она также написана в сонатной форме, но главная и побочная темы здесь менее контрастны, чем темы 1-й части.

Название **третьей части** - менуэт - не более чем дань традиции. Она представляет собой скорее драматическую миниатюру. Основная тема - волевая и энергичная, в миноре, - только подтверждает глубину и серьёзность общего замысла симфонии.

3-я часть написана в сложной трёхчастной форме, и лишь её средняя часть - трио - напоминает о характерных для менуэта чертах танцевальности. Тема трио мягкая, изящная. Она поочередно звучит у струнных и деревянных духовых инструментов в тональности соль мажор.

Четвёртая часть - финал - итог развития всей симфонии, её кульминация, имеет много общего с 1-й частью и завершает драматическую линию в общей драматургии цикла. Форма финала - сонатная. Как и в первой части, главная тема, бурная и стремительная, изложена в соль миноре, а побочная, изящная и изысканная - в си-бемоль мажоре. Разработка финала, как и первой части, тонально неустойчива. В репризе основная тональность утверждается и в главной, и в побочной партиях.

Взаимосвязь чувств и настроений всех частей, неуклонное развитие драматизма существенно отличают симфонии Моцарта от симфоний Гайдна. Если у

Гайдна основу симфонического цикла составляет выразительный контраст частей, то у Моцарта - стремление к объединению цикла. Причины такого различия в том, что Гайдн в своих симфониях показывал сцены народной жизни, а Моцарт обращался к внутреннему миру человека.

Среди жанров симфонической музыки Моцарта важное место принадлежит его **концертам** для различных инструментов с оркестром (фортепиано, скрипки, духовых инструментов). Эти произведения играют значительную роль в истории развития этого жанра. В своих концертах Моцарт в значительной степени развивал и обогащал виртуозные и выразительные возможности данного инструмента.

СОНАТА ЛЯ МАЖОР

В клавирных произведениях (сонатах, вариациях, фантазиях) Моцарт творчески развивает традиции Гайдна, достигая глубины драматической выразительности и единства цикла.

Моцарт не всегда следовал канонам традиционного сонатного цикла. Подтверждением этого является очень известная соната ля мажор, в которой сонатное *allegro* отсутствует вообще. Эта соната отличается господством в ней лирических и жанровых, а не драматических образов. В сонате три части: 1-я - тема с вариациями; 2-я - менуэт; 3-я - знаменитое *Rondo alla turca*.

Характер и содержание **первой части** определяются особенностями самой темы - светлой, лирической, напевной, имеющей черты танцевальности. Это определяет и выбор формы - вариации, выявляющие выразительные возможности одной темы, а не сонатная форма, где развитие основано на обострении контраста между темами.

Тема - мелодичная, грациозная - написана в двухчастной форме. Размер 6/8 подчёркивает в ней черты танцевальности. В шести вариациях не происходит коренного изменения образного содержания темы, хотя по характеру вариации различны. Песенность темы подчёркивается во второй и пятой вариациях; танцевальность - в шестой; наибольшее изменение темы - в минорной третьей вариации. Несмотря на изменения в каждой вариации, гармоническая последовательность, тональность и форма остаются неизменными.

Характерная последовательность вариаций - минорный лад в третьей, медленный темп в пятой, быстрый темп в шестой вариации - существует не только в вариациях Моцарта, но и в произведениях подобной формы других композиторов.

Вторая часть - менуэт - воспринимается как продолжение шестой, танцевальной, вариации. Форма менуэта - традиционная трёхчастная.

В финале - Rondo alla turca - имитируются некоторые особенности янычарской музыки - форшлаг в левой руке, подражающие ударным инструментам и др. Минорные эпизоды чередуются с мажорным энергичным рефреном. Финал завершается **кодой** - светлой, праздничной, воспроизводящей звучание целого оркестра.

ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО МОЦАРТА. "СВАДЬБА ФИГАРО"

Оперы Моцарт писал на протяжении всей жизни, но высшими достижениями в этой области являются произведения последнего десятилетия. Среди них есть оперы разных типов и жанров: зингшпили - "Похищение из сераля", "Волшебная флейта"; оперы buffa "Свадьба Фигаро", "Так поступают все"; оперы seria - "Идомея".

Моцарт был великим реформатором в оперном искусстве XVIII века. Если раньше музыка в спектакле имела второстепенное значение, подчинённое драматическому действию, то для Моцарта музыка является основой оперы. Моцарт добился единства музыки и драматического действия, взаимоподчинения друг другу всех элементов оперного спектакля.

Особые требования Моцарт предъявлял к **либретто** оперы: лаконичность и подчинение текста особенностям музыкального начала были обязательными.

Музыкальный язык в операх Моцарта основан на принципах венского классицизма: яркая, выразительная мелодика, возросшая роль оркестра, приёмы сквозного развития в больших сценах и финалах. Не прибегая к лейтмотивам, Моцарт наделяет действующих лиц своих опер мелодическими оборотами, складывающимися в цельный и многогранный образ.

Новаторство Моцарта проявляется и в музыкальных характеристиках героев опер. Это не традиционные типы-маски, а живые люди с яркими индивидуально-конкретными чертами.

Музыкальный театр Моцарта стал высшим достижением реализма в музыкальной драматургии XVIII века.

Опера "Свадьба Фигаро" написана в 1786 году по комедии французского писателя Бомарше "Безумный день, или Женитьба Фигаро". Автор либретто - итальянец Лоренцо да Понте. Комедия Бомарше включает в себе социальную идею, направленную против феодальных порядков. В либретто да Понте социальная острота несколько сглажена, но основные сюжетные линии сохранены - противопоставление глупых, развратных господ и умных, находчивых слуг, одерживающих победу.

В опере "Свадьба Фигаро" сохранены традиции итальянской оперы buffa: изобилие комических столкновений, недоразумений, переодеваний; двухактная структура с развёрнутыми финальными сценами в каждом акте. Законченные номера оперы - дуэты, ансамбли, арии - соединяются речитативами сессо в сопровождении фортепиано.

Моцарт, сохраняя традиционные признаки жанра, вносит и новаторские черты - это реалистические персонажи, имеющие присущие только им музыкальные характеристики. Так, в образе **Фигаро** подчёркивается быстрота и решительность действий, находчивость, активность, ловкость. Музыка его сольных эпизодов отличается подвижным темпом, мужественностью, простотой. **Сюзанна** - обаятельная, женственная, полная лукавства; характеризующая её музыка тонко следует за её действиями и изменениями в её настроении. Образ **Керубино** проще: он охарактеризован как влюблённый мальчик. Исполнение его партии поручено женскому голосу - меццо-сопрано. Образ **Альмавивы** сложный, с непрерывно меняющимися настроениями - от ярости к лести, от угроз к мольбе. Изменчивыми чертами наполнен и образ графини.

Действию оперного спектакля предшествует **увертюра** - один из лучших образцов этого жанра, - часто исполняющаяся в концертных программах как самостоятельное произведение. Музыка увертюры тематически не связана с оперой (хотя увертюры очень часто строятся на темах опер: "Руслан и Людмила" М.И.Глинки; "Князь Игорь" А.П.Бородина и др.). Но по общему характеру и стилю она глубоко связана с действием оперы, которое развивается быстро и стремительно.

Увертюра написана в сонатной форме без разработки. Главная партия содержит две темы: первая - стремительная, "вращающаяся" вокруг тоники, с обилием хроматических вспомогательных и проходящих звуков; вторая - фанфарная, размашистая, опирающаяся на устойчивые звуки основной тональности - ре мажор. Связующая тема приводит в тональность побочной партии (ля мажор), которая также состоит из 2-х элементов.

Все темы экспозиции подтверждают общее праздничное настроение, поэтому в увертюре отсутствует разработка - раздел, в котором должно подчёркиваться различие между темами, а общее звучание - драматизироваться. Небольшая связка приводит сразу к репризе, в которой все темы звучат в основной тональности.

Музыкальная характеристика главного героя оперы - Фигаро очень разнообразна. Все арии Фигаро и ансамбли, в которых он участвует, раскрывают различные черты его характера: находчивость, лукавство, юмор, ловкость.

Первая сольная характеристика Фигаро - **каватина** из первого действия. Тема первой и третьей части каватины носит характер изящного менуэта, с юмором воспроизводя внешний облик графа-аристократа. Средняя часть - образ самого Фигаро, смелого и энергичного.

Яркую характеристику Фигаро получает в его **арии**, завершающей первое действие. В ней Фигаро остроумно рисует пажу Керубино его будущую службу в полку. Ария написана в форме рондо. Рефрен повторяется трижды, чередуясь с двумя эпизодами. Эта ария - один из наиболее популярных номеров оперы. Существуют её переложения для различных инструментов.

В опере значительна роль пажа Керубино, принимающего участие в интригах, которые сплетают сюжетную линию оперы. В его **арии** из первого действия ярко выражена юношеская порывистость, возбуждённость, влюблённость. Мелоди-

ка этой арии перекликается с темой главной партии первой части симфонии Моцарта № 40.

Служанка графини *Сюзанна* не менее Фигаро находчива и умна. Но, оставшись одна, она спокойно мечтает о своём женихе. Её *ария* из четвёртого действия звучит светло, нежно, напевно.

Опера "Свадьба Фигаро" впервые была поставлена в Вене в 1786 году, в России впервые прозвучала в 1815 году на итальянском языке, а в 1875 году либретто оперы перевёл на русский язык Пётр Ильич Чайковский.

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН (1770-1827)

Конец XVIII века - начало новой эры в истории европейской культуры. Французская буржуазная революция 1789 года оказала огромное влияние на все виды искусства. Среди целого ряда "звёзд" мировой культуры этого периода Л.В.Бетховену принадлежит особое место.

"Музыка должна высекать огонь из души человека" - говорил композитор. Этот девиз даёт представление о важности задач, которые ставил перед собой Бетховен. Его творчество, окрылённое мечтой о свободе, равенстве и братстве, раскрывающее драматизм борьбы и радость достигнутой победы, обращено к миллионам людских сердец.

В новом оригинальном качестве слились в произведениях Бетховена творческие достижения его великих предшественников Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта - и музыка французской революции, её песни и марши.

Общественные противоречия бетховенского времени трагически сказались на его судьбе - и артиста, и человека. Цель своего искусства он видел в служении человечеству, а действительность вынуждала его обслуживать узкую среду аристократов. И только одержимость искусством помогла Бетховену преодолеть стену молчания и одиночества, на которые обрекла его глухота.

В творческом наследии Бетховена - большинство существующих музыкальных жанров. Значительное место в нём занимают различные вокальные произведения: песни, обработки народных песен, крупные формы - кантаты, мессы и даже опера, но наиболее значимым является его инструментальное творчество: симфонии, увертюры, концерты, фортепианные и камерно-инструментальные сочинения.

Музыка Бетховена идейна и программна. Ряд произведений имеет конкретное название, но даже там, где его нет, содержание музыки ясно и понятно. Круг образов широк и многообразен, но можно определить наиболее значимые:

- ♦ проблема "героя и народа": герой - личность, цель жизни которой - непрестанная борьба за прекрасное будущее для всех. Герой иногда погибает, но гибель его венчает победа, несущая счастье;

- ◆ образы природы, тема природы - во многих произведениях. Но природа у Бетховена - не грозная, непостижимая сила, а источник жизни, энергии, вдохновения;
- ◆ глубоко и ярко раскрывается сфера человеческих чувств, внутренний мир человека-героя, мужественного и гордого. Поэтому лирика Бетховена сдержанно-строгая, философски рассудительная.

Сонатно-симфонический цикл Бетховена основан на традициях, заложенных в творчестве Гайдна и Моцарта. Глубина замысла каждого цикла превозносит его до уровня философско-литературного произведения, раскрывающего круг разнообразных сложных явлений жизни человека.

Новизна художественных замыслов, характер и содержание музыкальных идей побуждали Бетховена на новаторство во всех элементах музыкальной речи. Мелодизм Бетховена свободен от разного рода украшений, типичных для искусства XVIII века. В его мелодике слышатся призывные сигналы, маршевые обороты, чеканные ритмы.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Над фортепианными сонатами Бетховен работал в течение всей своей творческой жизни. Всего их 32. Ко времени, когда только зародилась мысль о Третьей ("Героической") симфонии, Бетховен был автором уже двадцати сонат - разнообразных по замыслу и творческим решениям. Поэтому работу над сонатами можно считать ступенью, подготавливающей бетховенские симфонии.

Идеи, заложенные в симфониях и сонатах Бетховена, перекликаются. Но если в симфониях решаются проблемы всего человечества, то в сонатах более ярко раскрывается внутренний мир человека со всеми его противоречиями.

Бетховен был великолепным пианистом, блестящим виртуозом, потрясавшим современников интереснейшими импровизациями на фортепиано. Он создал поистине новый фортепианный стиль, расширив выразительные возможности инструмента. По-оркестровому зазвучали крайние регистры, обогатилась педальная техника.

СОНАТА № 8 "ПАТЕТИЧЕСКАЯ"

Написана в 1798 году. Название "Большая патетическая соната" принадлежит самому Бетховену. Соната № 8 - самая значительная драматическая соната раннего периода творчества композитора.

Трёхчастный сонатный цикл здесь - образец единства частей как по содержанию, так и по музыкальному языку.

Вступления в сонатных формах у Бетховена встречаются достаточно редко, но именно в "Патетической" медленное **вступление** предшествует стремительному

сонатному allegro, и значение его огромно. Уже во вступлении заложен драматический конфликт: это две темы, резко контрастные по характеру, но очень близкие по мелодическому строению. Вступление здесь - как сжатая пружина, затаившая огромную силу, которая находит выход в стремительной главной партии (до минор), открывающей *экспозицию*. Чётко обозначенная связующая партия несколько успокаивает волнение главной и приводит к певучей побочной партии, построенной на переключках нижнего и верхнего регистров. Вопреки традициям побочная партия звучит не в параллельном мажоре, а в одноимённом к нему миноре (ми-бемоль минор).

Новый заряд энергии вносит заключительная партия (ми-бемоль мажор), в которой стремительное ломаное арпеджио достигает крайних регистров.

На рубеже экспозиции и разработки, в решающий и напряжённый момент вклинивается тема вступления. Прерывая движение, она противостоит всему развитию как воплощение трагического образа. Но здесь чувствуется спад её динамики - медлительное окончание и фермата на последнем аккорде несколько меняют её облик.

Напряжённая *разработка* невелика. "Борьба" разгорается между порывистой главной темой и второй (лирической) темой вступления.

В *репризе* темы экспозиции повторяются в том же порядке в основной тональности - до минор. Это объясняет сокращение связующей партии.

Перед заключающей 1-ю часть *кодой* снова появляется тема вступления. Но здесь она уже лишена энергии и активности, начинается со слабой доли. В заключение неожиданно звучит тема главной партии - торжество воли, энергии, мужества.

Но победа ещё не окончательна. Необходимо осмысление происходящего. Закономерно вступает в свои права *вторая*, медленная часть сонатного цикла. Благородно и величественно звучит основная тема, насыщенная красками, напоминающими звучание оркестра. Первое проведение темы в среднем регистре придаёт ей виолончельное звучание, второе - в верхнем регистре - напоминает голоса скрипок. Тональность второй части - ля-бемоль мажор.

С умиротворённой тишиной второй части контрастирует заключительная *третья часть*, возвращающаяся в основную тональность - до минор. Характер стремительного, взволнованного финала переключается с первой частью, но внутреннего конфликта уже нет, поэтому нет и драматического, напряжённого развития.

Форма финала - рондо-соната. Основная тема (рефрен) повторяется четыре раза. Именно она определяет характер всей части. Её мелодический рисунок близок теме побочной партии первой части. Финал заканчивается *кодой* - энергичной, волевой, выражающей мужество и непреклонность.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Симфонии Бетховена - образец совершенства этого жанра периода венского классицизма. Опираясь на традиции предшественников, в особенности Гайдна и Моцарта, Бетховен подходил к написанию каждой симфонии серьезнейшим образом. Каждая из девяти его симфоний - настоящий драматический спектакль, содержание которого не в программе, а в яркой музыке, находящей отклик в сердцах самой широкой аудитории.

Только высокой, сознательной ответственностью в подходе к написанию симфоний можно объяснить то, что свою Первую симфонию Бетховен написал лишь в тридцать лет. Каждая его симфония - плод долгого, иногда многолетнего труда: Третья, "Героическая", создавалась в течение полутора лет, Пятую Бетховен начал в 1805 и закончил в 1808 году, а над Девятой работал почти десять лет.

Самые выдающиеся симфонические произведения Бетховена - Третья, Пятая и Девятая симфонии, увертюры "Эгмонт" и "Кориолан" - связаны с центральной, героической темой его творчества.

ПЯТАЯ СИМФОНΙΑ

В Пятой симфонии впервые четырёхчастный цикл представляет собой образец совершенного единства всех частей: все они объединены грозной и повелительной темой-эпиграфом. Подобно оперному лейтмотиву, ритмическая фигура основной темы проходит через все части симфонии. Сам Бетховен сказал о ней: "Так судьба стучится в дверь".

Программы в симфонии нет - её содержание не выражено словами. Но яркая музыка, конкретное толкование основного мотива самим автором даёт право говорить о симфонии как о грандиозной картине борьбы человека с лишениями и невзгодами жизни во имя радости и счастья. Финал симфонии воспринимается как торжество человечества над силами зла и насилия.

Первая часть - сонатное allegro, до минор - монолитная, собранная, энергичная. Главная партия - стремительная, мятежная. Побочная - мажорная, более напевная, контрастна главной. Но начинается она с того же лейтмотива, а в её сопровождении - тот же ритмический рисунок. Экспозицию заканчивает заключительная партия, целиком построенная всё на том же грозном мотиве. Повторяясь многократно (у оркестра - tutti), основная тема звучит решительно и победно.

В **разработке** над всем главенствует мотив судьбы. Сила его нарастает, и в конце разработки его звучание принимает яростный, неистовый характер. Этот кульминационный момент совпадает с началом **репризы**.

Все темы проходят здесь свой прежний путь, но движение главной темы внезапно прерывается, и звучит одинокий скорбный голос гобоя. Это - лирическая кульминация, но и она не может противостоять всеограшающей силе главной темы. В конце 1-й части - **коде** - перевес остаётся на стороне враждебных сил. Конфликт не исчерпан, не ясен исход драматической борьбы.

Вторая часть - контрастна первой, в медленном темпе. "Борьба" временно прекращается, но характерный ритм ненадолго появляется и здесь. Вторая часть написана в форме двойных вариаций. Первая тема - в ля-бемоль мажоре - напевна и серьёзна: это рассказ человека, полного мужества и воли к победе. Вторая тема, в до мажоре, несмотря на трёхдольный размер, звучит маршеобразно. Здесь есть явные черты сходства с "Марсельезой" - боевым гимном французской революции.

Третья часть - *Allegro*, до минор - возвращает нас к настроениям первой части. Начиная со Второй симфонии, Бетховен использует *скерцо* вместо традиционного менуэта. В переводе с итальянского "скерцо" - шутка; это пьеса в стремительном темпе, с острым ритмом. Скерцо более, чем менуэт, отвечало драматическому замыслу симфоний Бетховена.

Третья часть Пятой симфонии написана в сложной трёхчастной форме. В первой части две темы: первая, бегущая по звукам тонического трезвучия, заканчивается вопросительной интонацией. Ей противостоит знакомый "стуча-щий" мотив второй темы. В средней части - трио - наступает перелом в сложной борьбе. Снова тональность до мажор, и на этот раз тема наполнена народным колоритом с явными элементами танцевальности. Оптимизм трио оказывает решающее влияние на ход "борьбы", вселяет уверенность в торжество светлого начала. В репризе драматизм и контраст тем исчезает - возврат к прошлому невозможен.

Переход к *финалу*, звучащему после третьей части без перерыва - один из самых потрясающих моментов симфонии: медленно, от пианиссимо до фортиссимо, происходит динамическое нарастание, раздвигается оркестровый диапазон и мощно звучат до-мажорные аккорды праздничного, триумфального финала. Написана 4-я часть в сонатной форме, но контрастов и противопоставлений здесь нет. **Кода** финала - Presto - утверждает окончательное укрощение враждебных сил и торжество радости и победы.

Мощное звучание оркестра в финале достигается введением дополнительных инструментов: флейты пикколо, тромбонов и контрафаготов.

УВЕРТЮРА "ЭГМОНТ"

УВЕРТЮРА - это оркестровое вступление к драматическому спектаклю, опере или балету. Почти все увертюры Бетховена были написаны как вступления, но отношение Бетховена к их написанию было столь же серьёзным, как и к симфониям. Увертюры Бетховена не просто настраивают слушателя на характер спектакля, а раскрывают его содержание, концентрируя в себе главную идею произведения, рисуют основные образы. Закономерно, что впоследствии увертюры Бетховена стали существовать самостоятельно и исполняться в симфонических концертах. Так Бетховен положил начало новому жанру - одночастной симфонической пьесы. Увертюры "Кориолан", "Леонора № 3" и "Эг-монт" наиболее типичны для симфонического мышления Бетховена и до сих пор остаются лучшими произведениями этого жанра.

Музыка к трагедии Гёте "Эгмонт" была закончена в 1810 году. Увертюра - 1-й из 10 номеров этого сочинения. Сюжет привлёк внимание Бетховена своим героическим содержанием. События "Эгмонта" относятся к XVI веку, когда народ Нидерландов восстал против испанцев-поработителей. Освободительную борьбу возглавил граф Эгмонт - человек мужественный и смелый. Эгмонт погибает, но народ одерживает победу.

Центральная идея всей музыкально-драматической композиции "Эг-монт" - борьба за свободу и радость её достижения - концентрируется в увертюре. Аналогично Пятой симфонии, основная идея увертюры - движение от мрака к свету, от страданий к радости.

Одночастность увертюры сочетается с ясным ощущением *трёх разделов*: развёрнутого *вступления*, основного раздела - *сонатного allegro* и значительной *коды*.

В медленном вступлении - два контрастных музыкальных образа (вспомним вступление в 1-й части "Патетической" сонаты). Они - источник драматического развития и тематическая основа увертюры. Первая тема - властная, мрачная, изложенная тяжёлыми аккордами струнных инструментов - тема испанского владычества. Вторая - выражение народного горя, страдания. В её основе - выразительные секундовые интонации, придающие ей скорбный характер. Изложена у деревянных духовых инструментов.

Из секундовых интонаций второй темы вступления вырастает главная тема основного раздела увертюры, написанного в сонатной форме. Побочная партия строится на обеих темах вступления: первая становится активной и агрессивной, а вторая - светлой и энергичной.

В небольшой разработке - все тематические элементы, но "испанская" тема с каждым проведением звучит всё решительнее, вытесняя вторую тему. Кульминация всей увертюры - переход от репризы к коде. Здесь внезапно наступает долгое молчание, звучат "хоральные" аккорды - так, видимо, Бетховен хотел показать гибель Эгмонта. Но гибель героя несёт народу свободу.

Кода - итог борьбы. В одноимённом мажоре звучит торжественная и ликующая музыка - подлинный гимн Свободе.

ФРАНЦ ШУБЕРТ (1797-1828)

Шуберт - великий австрийский композитор. Его творчество - первый этап в развитии нового направления, новой музыкальной эпохи - романтизма.

Конец XVIII - начало XIX века были периодом жестокой реакции. После французской революции всё передовое подвергалось гонению. Гражданская тематика, интерес к судьбам человечества - всё, что вдохновляло могучее творчество Бетховена, в условиях современной действительности оказалось отодвинутым на задний план. В содержании искусства, в характере художественных образов проис-

ходят глубокие изменения. В центре внимания романтиков - внутренний мир человека, сфера его душевных переживаний, сцены из его жизни, быта.

Эпоха романтизма - это целый ряд художников, музыкантов, писателей и поэтов. Наиболее яркие представители романтизма в музыке - Шуберт, Ве-бер, Шопен, Мендельсон, Григ, Шуман, Лист, Вагнер.

Жизнь Шуберта сложна и трагична. Дорогой ценой заплатил композитор за независимость и право жить для творчества: постоянная нужда и лишения, болезнь и разочарования, и, наконец, преждевременная смерть на тридцать первом году жизни, в расцвете творческих и духовных сил.

Всего семнадцатью годами исчисляется творческая жизнь Шуберта, но как много музыки он написал! Более 600 песен, 9 симфоний, 20 фортепианных сонат, фортепианные миниатюры, камерное творчество - вот далеко не полный перечень его музыкального наследия.

Чтобы раскрыть душевный мир, чувства простого человека, требовались иные формы и средства выразительности: переход от монументальных форм - к лаконичным; от "массовых" тем, выражающих настроение "героя и народа" - к непосредственным мелодиям жанрово-бытового происхождения. Поэтому, наверное, наиболее значимым жанром для Шуберта стала *песня*. В ней - вся творческая сущность Шуберта. Именно песня является своеобразной границей, отделяющей музыку романтизма от музыки классицизма.

Песенная основа проникает во все сферы творчества Шуберта: темы его инструментальных произведений - симфоний, сонат имеют песенную мелодику. Её источником является австрийская народная музыка с её лирической простотой и лёгкостью.

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО. ПЕСНИ

Песни Шуберт создавал на протяжении всей жизни. Через мир лирических чувств, отражённых в песне, Шуберт высказывает своё отношение к жизни, людям, окружающей действительности.

Диапазон тематики песен исключительно широк: это тема любви со всем богатством её оттенков - радостных и горестных; тема одинокого странника; тема природы. В поздних сочинениях появляются и трагические ноты, отчаяние и тоска. Но они не затмевают огромную жизнеутверждающую силу шубертовской музыки.

В текстах песен Шуберт всегда искал отзвуки мыслей и чувств, переполювавших его самого. Среди их авторов - Гёте, Гейне, Мюллер, Майрхофер. Романтическим новаторством стало тонкое соединение в песнях мелодии и стиха, а также заметно возросшая роль фортепианного сопровождения.

Соединяя распевные и декламационные, речевые интонации, Шуберт создаёт выразительную вокальную мелодику нового рода, которая стала главенствующей в музыке XVIII века.

В 1816 году друзья Шуберта издали первый сборник его песен. В него вошли 16 произведений на стихи Гёте. Лучшие из них - "Маргарита за прялкой" (1814) и "Лесной царь" (1816).

"Маргарита за прялкой" - настоящая драматическая сцена. Если в "Фаусте" Гёте песня Гретхен (Маргариты) - вставной эпизод, то Шуберт вкладывает в неё тонкую психологическую характеристику героини. Песня Маргариты печальна, она раскрывает переживания девушки, покинутой любимым и глубоко страдающей. Тесна связь вокальной партии и сопровождения: вокальная партия - легко запоминаемая, исполненная чувств - по-шубертовски выразительна; в сопровождении - изобразительное начало: "кругообразное" звучание имитирует монотонное жужжание прялки.

"Лесной царь" - произведение, написанное в жанре *баллады*. Это драматическая сцена, в которой участвуют три действующих лица: больной ребёнок, его отец и лесной царь. Первая и заключительная фразы принадлежат автору - рассказчику. Соединение реального и фантастического - типичная черта баллады. Действие разворачивается на фоне фортепианного сопровождения, в котором имитируется топот скачущего коня. Каждый персонаж имеет собственную интонационную характеристику: реальные образы - отец, сын и рассказчик - напряжённую, с элементами декламации; фантастический образ лесного царя имеет иную мелодику - его речь сладостно-манящая, с плавными окончаниями.

Среди песен Шуберта, раскрывающих образы природы, известна и популярна *"Форель"* - светлая бытовая зарисовка, написанная в куплетно-вариационной форме. Подвижная грациозная мелодия имеет танцевальный оттенок.

"Серенада" - песня лирического характера. Название её - от уличных серенад, которые исполнялись под окном любимой девушки, часто под аккомпанемент гитары или мандолины. В "Серенаде" Шуберта лирическая, мечтательная мелодия сочетается с характерным фортепианным сопровождением, напоминающим звучание гитары. Особую краску придаёт чередование минора и мажора - приём, часто встречающийся в произведениях Шуберта.

ПЕСЕННЫЕ ЦИКЛЫ

Особое место в вокальной лирике Шуберта занимают *песенные циклы*. Такая форма обусловлена желанием автора показать разные моменты душевных переживаний одного человека. Циклы имеют характер дневника, исповеди героя, повествующего от первого лица. В литературе и поэзии конца XVIII - начала XIX века появляется целый ряд стихотворных циклов. Обычно такая форма высказывания автора носит характер автобиографичности.

Два цикла песен Шуберта - "*Прекрасная мельничиха*" и "*Зимний путь*" - новая страница в истории вокальных жанров. Между циклами есть определённая связь: оба они написаны на стихи Вильгельма Мюллера и в обоих случаях действующее лицо в цикле - скиталец, странник, ищущий счастья и любви, но обречённый на горе и одиночество. В "*Прекрасной мельничихе*" герой - юноша, в цикле "*Зимний путь*" - человек, у которого всё в прошлом. В обоих циклах жизнь и переживания героя тесно связаны с жизнью природы: в первом - картины весенней природы, во втором - суровые зимние пейзажи. Так в циклах молодость отождествляется с цветущей весной, а душевная опустошённость, одиночество - с холодной зимней природой.

Цикл "*Прекрасная мельничиха*" обрамлён двумя песнями: "*В путь*" и "*Колыбельная ручья*", которые являются своеобразными вступлением и заключением. Между ними - повествование юноши о неудачной любви к дочери мельника, которая предпочитает ему смелого охотника.

Первая песня - "*В путь*" - раскрывает мысли вступающего в жизнь молодого человека и имеет энергичный, бодрый характер. Её мелодия проста и близка народно-песенному творчеству.

Цикл "*Зимний путь*" написан всего на четыре года позже "*Прекрасной мельничихи*", но по содержанию между ними - целая жизнь. Здесь герой - одинокий скиталец, отчаявшийся найти сочувствие и понимание. Он вынужден уйти от любимой, потому что беден. В "*Зимнем пути*" нет развития сюжета, песни объединены здесь единой драматической темой. Более сложное содержание цикла определяет и более сложный музыкальный язык: в мелодике много декламационных и речитативных оборотов; в гармонии более сложные аккорды; большинство песен - в минорном ладу.

Песня "*Шарманщик*" - печальный итог цикла. Образ шарманщика - бездомного нищего бродяги - олицетворяет судьбу артиста, художника, самого Шуберта. Музыкальные приёмы здесь просты и лаконичны, но очень выразительны: выдержанная квинта в басу гармония шарманки сковывает движение мелодии, безжизненной и заунывной. Подлинно драматический смысл песни - в последней авторской фразе: "Хочешь, будем вместе горе мы терпеть..."

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Шуберт очень любил писать музыку для фортепиано. Он часто сначала играл друзьям свои произведения, и только потом записывал их. Благодаря Шуберту в романтической музыке прочно укоренился новый жанр - лирическая инструментальная миниатюра: *экспромт, музыкальный момент, листок из альбома*. Их отличают малые формы, импровизационная непосредственность, воплощение единого, лирического образа. Среди произведений Шуберта для фортепиано - большое количество танцевальных пьес: лендлеры, вальсы, экосезы; бесчисленные четы-

рѣхручные пьесы, предназначенные для домашнего музицирования; марши, увертюры, фантазии. Писал Шуберт сонаты (15 законченных и 6 неоконченных).

Один из известных *вальсов* Шуберта - си минор - произведение технически несложное, с мягкой, легко запоминающейся мелодией. Последнее её проведение - в одноимённом мажоре - звучит как мечта о прекрасном.

"Музыкальный момент" фа минор - небольшая пьеса танцевального характера. Отрывистое сопровождение придаёт ему лёгкость, а форшлаги в мелодии - изящество и грациозность.

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО. СИМФОНΙΑ № 8 "НЕОКОНЧЕННАЯ"

Шуберт - создатель нового типа романтической симфонии - лирико-драматической. Именно так можно определить восьмую, "Неоконченную" симфонию. Её название определяет двухчастное строение, отличающееся от классического четырёхчастного. Сохранились наброски третьей части, но Шуберт, видимо, не счёл необходимым что-либо добавлять к уже написанным двум частям.

Между частями нет противопоставления - это два аспекта лирического высказывания: в первой части - трагическая обострённость, во второй - спокойная созерцательная лирика. Вся симфония - это повествование о различных сторонах жизни простого человека, о его чувствах и переживаниях. Отсюда особенности изложения тем, их песенная основа. Каждая тема звучит у солирующей группы инструментов, у других групп оркестра - сопровождение, аккомпанемент.

Первая часть начинается с эпиграфа - *темы вступления*. Она имеет сумрачный, тревожный характер. Интересно её изложение: соло виолончелей и контрабасов в низком регистре с интонациями, близкими к вопросительным речевым оборотам. Именно эта тема - музыкальный стержень всей первой части. Она контрастна главной и побочной темам, во многом близким между собой. **Главная партия** - задумчиво-элегическая, её песенная мелодия звучит у гобоев и кларнетов. **Побочная партия** - танцевального плана, её тональность - соль мажор - вносит просветление; основная тема - у виолончелей.

В **разработке** основное развитие получает тема вступления, её драматическое начало.

В **репризе** нет ничего существенно нового: темы звучат в том же порядке, что и в экспозиции, но последнее слово остаётся за темой вступления - она вновь звучит в *коде*.

Вторая часть написана в сонатной форме без разработки. Обе темы, составляющие её основу - лирические. В целом, вторая часть имеет более светлый характер, чем первая.

При жизни Шуберта эта симфония не была исполнена ни разу, поэтому современники не могли оценить её должным образом. Первое исполнение состоялось

в 1865 году, и с тех пор "Неоконченная" симфония является украшением концертных программ.

ФРИДЕРИК ШОПЕН (1810-1849)

Фридерик Шопен - великий польский композитор-романтик. Как Моцарт и Бетховен, Шопен был гениальным пианистом, и его произведения в собственном исполнении получили широкое признание ещё при его жизни.

Всё своё творчество, всю мощь своего таланта Шопен посвятил фортепиано. Вклад композитора в развитие мировой фортепианной музыки неизмерим.

Шопен - крупнейший новатор, создатель оригинальных музыкальных форм и жанров. Лирическая фортепианная миниатюра, о которой упоминалось при изучении творчества Шуберта, находит новое продолжение в сочинениях Шопена. Он утвердил *прелюдию* как самостоятельный жанр, новым содержанием наполнил звучание танцевальных пьес - *мазурок, вальсов, полонезов*. Ему принадлежит приоритет в создании жанра *концертных этюдов*. Большим своеобразием отличаются *сонаты* Шопена (как трактовка цикла, так и сама сонатная форма), и появляется совершенно новый жанр - *инструментальная баллада*.

Любое произведение Шопена, от миниатюры до крупных форм, насыщено глубоким содержанием. Каждое из них - воплощение яркого, индивидуального образа: думы о самом себе и своей судьбе, радость и отчаяние, трагическая любовь к Родине и спокойные картины природы.

Неоценима роль Шопена и в развитии фортепианного исполнительства. Щедро обогатив репертуар исполнителей-пианистов всего мира, Шопен сумел раскрыть огромные выразительные возможности этого инструмента.

Вынужденный большую часть своей жизни провести вдали от родины, Шопен тем не менее остался глубоко национальным композитором. На основе народных песен и танцев Шопен создал высокохудожественные, неповторимо своеобразные произведения, предназначенные для концертного исполнения.

МАЗУРКИ

В мазурках Шопена наиболее ярко выражена национальная природа его творчества. Шопен не цитирует народные темы, но с чуткостью гениального художника воспроизводит народные музыкально-поэтические образы. Черты народных танцев, распространённых в различных областях Польши, объединились в мазурках Шопена. Это *мазур, кувяк и оберек*.

Деревенские танцы обычно сопровождались бесхитростным оркестром: скрипка, ведущая мелодию, и аккомпанирующие контрабас и волынка. В своих мазурках Шопен неоднократно воспроизводит колорит звучания такого ансамбля.

Мазурки Шопена предназначены для концертного исполнения. В них - различные сцены из жизни, поэтому характер мазурок разнообразен. В одних - сцены подлинно народных танцев, весёлых деревенских праздников. В других - сцены светских балов, блестящих бальных танцев. Особую группу составляют лирические мазурки, навеянные долгой разлукой с Родиной. В них - настроение самого Шопена.

К первой группе, которую сам композитор называл "образки" (по-польски картинки"), относится *мазурка До мажор (Op.56 № 2)*. Подобно народным праздникам, она содержит ряд самостоятельных танцевальных мелодий. Ярко звучащая квинта во вступлении подражает звучанию волынки. В мелодии отчётливо слышатся интонации лидийского лада (#IV в мажоре), характерного для польской народной музыки.

К группе "блестящих" бальных танцев относится *мазурка Си-бемоль мажор (Op.7 № 1)*. Основная мелодия - яркая, стремительно взлетающая, с острым ритмом и широкими скачками.

Совсем иной характер у лирической *мазурки ля минор (Op. 68 № 2)*, связанной с образами Родины. В крайних частях - минорная мелодия в медленном темпе, мягкая и плавная. В среднем разделе, как яркое воспоминание, - оживлённый, заигрывательный танец с характерной квинтой в басу.

ПОЛОНЕЗЫ

Истоки полонезов Шопена - в танцах, давно бытующих в городских кругах Польши. Когда-то полонез представлял собой праздничное шествие воинов-рыцарей, но позже прочно вошёл в бальную музыку в кругах польской знати. В XIX веке балы открывались полонезом, и в первой паре хозяин шёл с самой уважаемой гостьей.

Как и мазурки, полонезы Шопена предназначены для концертного исполнения и весьма различны по содержанию: "блестящие" полонезы, воскрешающие рыцарскую эпоху; воинственно-драматические, навеянные современными историческими событиями; празднично-торжественные. Один из наиболее известных - *полонез Ля мажор (Op.40 № 1)* - торжественный, овеянный духом рыцарской доблести. Аккордовая фактура, использование всего диапазона фортепианной клавиатуры, мощное звучание, чеканный ритм - всё способствует зрительно возникающему образу торжественного шествия. Тема средней части имеет характер трубных фанфарных призывов, подчёркивающих "блеск" звучания.

НОКТЮРНЫ

Ноктюрн - характерный жанр романтической музыки, разновидность лирической миниатюры. Само слово "ноктюрн" в переводе с французского значит "ночная песнь".

Основоположник жанра Джон Фильд - выдающийся композитор, пианист и педагог (1782-1837). Но обессмертил этот жанр гений Шопена. Он преобразил скромный по замыслу фильдовский ноктюрн, вложив в свои произведения огромную силу лирического чувства, трагический пафос и нежную элегичность.

В ноктюрах наиболее ярко проявились песенные, вокальные истоки шопеновской мелодики, украшенной тонкой и филигранной мелизматикой. По общим композиционным приёмам ноктюры Шопена можно подразделить на 2 группы:

- ◆ ноктюры фильдовского типа - своеобразные "песни без слов", в основе которых лежит один лирический музыкальный образ;
- ◆ ноктюры (их большинство), которые содержат контрастные образы.

Трёхчастная форма логически вытекает из противопоставления медленных, кантиленных крайних частей подвижным и беспокойным средним частям.

К группе лирических произведений относится *ноктюрн фа минор*. Нежная мелодия звучит на фоне размеренного сопровождения в первой его части, средняя часть - резко контрастная, возбуждённая, передающая ощущение устремлённости и порыва. В репризе основная тема сокращена, но равновесие формы восстанавливает продолжительная кода. Последние аккорды (в мажоре) звучат поэтично, создавая впечатление наступившего покоя и умиротворения.

ВАЛЬСЫ

Вальс в первые десятилетия XIX века получил чрезвычайно широкое распространение во всех странах и городах Европы. Как бытовой танец вальс встречается уже в творчестве Шуберта, Вебера, но постепенно он становится самостоятельным жанром художественного творчества и проникает даже в симфоническую литературу. Целую часть занимает вальс в "Фантастической" симфонии Г.Берлиоза, а с середины XIX века он становится заметным в русской музыке. Широко известен выдающийся "Вальс-фантазия" М.И.Глинки. Часто использовал вальс в своём творчестве П.И.Чайковский.

В творчестве Шопена вальсы - сольные фортепианные пьесы, вдохновенные и глубокие. В них мастерски использован весь арсенал фортепианной виртуозной техники. По своей образности вальсы Шопена различны: мечтательные и певучие, эстрадно-виртуозные и скорбно-меланхолические. К последним относится *вальс до-диез минор*. Первая его тема - грациозная и плавная; вторая - "кружащаяся", состоящая только из восьмых длительностей, третья - медленная и певучая. Чередование этих трёх тем образует форму, близкую *рондо*: вто-рая тема повторяется трижды, как рефрен.

ПРЕЛЮДИИ

В музыке доклассического периода прелюдия выполняла скромную роль **вступления** к сюите, фуге, к пению хора. У Шопена прелюдия становится самостоятельным жанром со своими закономерностями и спецификой. Следуя примеру Шопена, к жанру прелюдии обращались крупнейшие композиторы XIX и XX веков: Лядов и Рахманинов, Скрябин и Дебюсси.

Основные черты прелюдии - миниатюры импровизационного склада - очень привлекали Шопена. В них кратко, лаконично, но очень ярко проходит весь ряд шопеновских образов - скорбных и лирических, изящных и грациозных, трагедийных и романтических.

Двадцать четыре прелюдии Шопена, как и Прелюдии и Фуги "Хорошо темперированного клавира" И.С.Баха, охватывают весь круг мажорных и минорных тональностей. Но расположены они не в хроматической последовательности, как у Баха, а по квинтовому кругу.

Прелюдия ми минор - лирическая, скорбно-задумчивая. Образ душевного страдания, граничащего с отчаянием, представлен здесь очень ярко. В "застывшей" мелодии первых тактов скрыто сильное напряжение - его выдаёт постоянная смена гармонии в аккордовом сопровождении. Постепенно напряжение нарастает и достигает кульминации - появляются широкие скачки в мелодии, усиливается звучание. Заключительные аккорды звучат приглушённо, в низком регистре.

Ярким примером прелюдий-миниатюр являются две "жемчужины" цикла: **прелюдия Ля мажор** (в ней всего 16 тактов) и **прелюдия до минор** (13 тактов). Скромные масштабы этих прелюдий достаточны для выражения двух абсолютно контрастных образов: в прелюдии ля мажор изящность танцевального начала тонко сочетается с выразительной, проникновенной мелодией; в прелюдии до минор равномерное движение полнозвучных аккордов напоминает поступь траурного шествия.

ЭТЮДЫ

Этюд - пьеса, предназначенная для развития технических навыков игры - у Шопена приобретает значение прежде всего концертного произведения, наполненного глубоким смыслом и требующего виртуозности исполнения. Особое место занимает **этюд до минор**, получивший название "Революционного". На фоне бурных, стремительных пассажей звучит призывная, волевая мелодия - выражение мужества и решимости борцов за свободу и независимость Отчизны. В этом произведении - боль переживаний Шопена, связанная с трагическими событиями на родине, в Польше, когда восставшая Варшава пала под натиском русских войск армии Паскевича.

Иной характер в **этюде ми минор**. Его мелодия - мягкая, "поющая" - плавно льётся на фоне ровного, покачивающегося сопровождения. Не случайно су-

ществуют переложения этого этюда для скрипки, виолончели, для голоса. Современники утверждали, что это был любимый этюд Шопена.

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ (1685-1750)

Бах - великий немецкий композитор и органист. Род Бахов был необыкновенно музыкален. Сейчас, спустя двести пятьдесят лет, известными композиторами и музыкантами энциклопедии называют восемь (!) Бахов: четыре из них - сыновья и ученики Иоганна Себастьяна.

Творчество И.С.Баха, музыканта-универсала, охватывает *все* существующие в его эпоху жанры (кроме оперы) и обобщает достижения музыкального искусства нескольких веков. Органная, клавирная и вокальная музыка - три основных области его творчества.

Ведущий жанр в творчестве Баха - *духовная кантата*; его *мессы* стали кульминацией в многовековой истории этого жанра. Среди инструментальных сочинений ведущее место принадлежит *органной музыке*. По-новому Бах переосмыслил и обновил традиционные жанры: *токкату, фантазию, пассакалью*.

Исполнитель-виртуоз, Бах создал обширный репертуар для *клавира*. Среди клавирных произведений важнейшее место занимают "*Хорошо темперированный клавир*" и "*Искусство фуги*"; Бах - автор одного из первых клавирных концертов (без оркестра) - *Итальянского концерта*, полностью утвердившего самостоятельное значение клавира как концертного инструмента.

Шесть *Бранденбургских концертов* для различных инструментальных составов явились важным этапом на пути к классической симфонии.

Творчество Баха воплощает лучшие идеалы эпохи Возрождения. Человек, его дела, мысли и чувства более всего интересуют Баха. Он воспекает благородство, доброту, гуманность.

Бах - непревзойдённый мастер полифонии, но в его музыке уже появляется и гомофонно-гармоническая фактура; объединяются инструментальное и вокальное начала, чем объясняется глубокое взаимопроникновение различных жанров и стилей.

И всё же большинству произведений Баха присущ *полифонический склад*. "Полифония" в переводе с греческого - многоголосие. Каждый голос в полифоническом произведении самостоятелен, выразителен. Одним из основных средств мелодического развития в полифонии является *имитация* (от лат. "под-ражание"). Это приём поочередного вступления голосов, причём каждый последующий голос подражает предыдущему, повторяя ту же мелодию. Имитация способствует непрерывности мелодического движения, что является отличительным признаком полифонической музыки.

Особенно ясно имитационный склад можно увидеть в *двухголосных инвенциях*, написанных Бахом в педагогических целях. Основу инвенции обычно состав-

ляет выразительная **тема**, затем её имитирует второй голос. Продолжение темы в первом голосе называется **противосложением**. Музыкальные построения, где тема не звучит ни в одном из голосов, называются **интермедиями** (пример - двухголосная инвенция до мажор). Если второй голос имитирует не только тему, но и противосложение, такая имитация называется **канон** (пример - двухголосная инвенция фа мажор).

В творческом наследии Баха - шесть "Французских" и шесть "Английских" сюит. **Сюита** - произведение, состоящее из ряда самостоятельных пьес. В сюитах Баха основу составляют четыре обязательных танца: **аллеманда, куранта, сарабанда и жига**. Между сарабандой и жигой обычно вставляются дополнительные танцы: **менуэт, гавот, бурре** и др. Все пьесы объединены одной тональностью. Умеренные и медленные номера сюиты чередуются с быстрыми (пример - французская сюита до минор).

"ХТК" - "Хорошо темперированный клавир" - 48 прелюдий и фуг, составляющих 2 тома. Такое количество не случайно: с появлением темперированного строя октава стала вмещать в себя 12 равных полутонов, и появилась возможность построить 12 мажорных и 12 минорных тональностей. Бах написал прелюдии и фуги во всех этих тональностях дважды, расположив их в хроматическом порядке.

Прелюдия и fuga объединены в **двухчастный цикл**. **Прелюдии** более свойственен импровизационный характер. Нередко в них ярко выражена аккордовая, гомофонная фактура. **Фуга** представляет собой строго полифоническое произведение.

Слово "фуга" в переводе с латинского - "бег". В основе фуги чаще всего лежит одна **тема**, которая излагается обязательно в одном голосе. В зависимости от числа голосов fuga может быть двух-, трёх-, четырёх-, или пятиголосной. Второе проведение темы называется **"ответ"** и обычно звучит в доминантовой тональности. Поочерёдное изложение темы во всех голосах составляет первый раздел фуги - **экспозицию**.

Средний раздел фуги - **разработка**. В ней тема звучит в разных тональностях. Кроме тонального обновления темы, в развивающем разделе применяются и другие средства, например: **увеличение** - воспроизведение темы более крупными длительностями, чем в первом проведении; **обращение** - возвратное движение, т.е. воспроизведение темы путём обратного движения её интервалов, в противоположном направлении по высоте, но в первоначальной временной последовательности; **стретта** - вступление имитирующего голоса до момента окончания темы в начинающем голосе (стретта возможна не только в разработке, но и во всех разделах фуги).

Завершающий раздел фуги - **реприза** - возвращает основную тональность произведения и закрепляет её (пример - прелюдия и fuga до минор из I тома "ХТК").

ЛИТЕРАТУРА

- ◆ *В.Галацкая. Музыкальная литература зарубежных стран, вып. I, III, М., 1985*
- ◆ *Б.Левик. Музыкальная литература зарубежных стран, вып. II, V, М., 1982*
- ◆ *И.Прохорова. Музыкальная литература зарубежных стран. М., 1994*
- ◆ *Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990*
- ◆ *Е.Лисянская. Примерные тематические планы по предмету “Музыкальная литература” для детских музыкальных школ (музыкальных отделений школ искусств). М., 1988.*