

В.Н. Брянцева

# Музыкальная литература Зарубежных стран

Второй год  
обучения

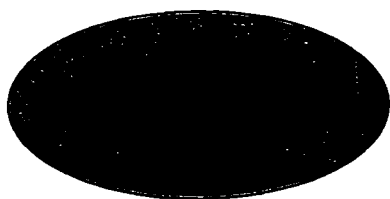


Москва «Музыка»

**В.Н. Брянцева**

*Музыкальная  
литература  
зарубежных  
стран*

**Учебник для детских музыкальных школ**



Москва • Музыка  
2007

*Рекомендовано Учебно-методическим Советом  
по группе специальностей среднего профессионального образования  
«Культура и искусство»  
в качестве учебного пособия для учащихся  
детских музыкальных школ и детских школ искусств*

**Брянцева В. Н.**

Б 87 Музыкальная литература зарубежных стран: Учебник для ДМШ: Второй год обучения предмету. — М.: Музыка, 2007. — 184 с., нот., ил.

ISBN 978-5-7140-0964-8

Книга по традиции знакомит учащихся с биографиями и основными произведениями композиторов И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта и Ф. Шопена.

Вместе с тем содержание ее расширено включением четырех разделов, повествующих о развитии музыки до Баха, о классическом стиле в музыке, о романтизме в музыке, о других, помимо названных, композиторах XIX и начала XX века (в заключении). Текст книги обогащен разъяснениями музыкальных и внемузыкальных понятий. Изложение, посвященное музыке и музыкантам, включено в контекст исторической и общекультурной жизни европейских стран.

Для учащихся детских музыкальных школ и школ искусств.

**ББК 85.313 (4)**

# Введение

## Музыка от древних времен до И. С. Баха

Дорогие ребята! В прошлом году у вас уже были уроки музыкальной литературы. На них шла речь об основных элементах музыкального языка, о некоторых музыкальных формах и жанрах, о выразительных и изобразительных возможностях музыки, об оркестре. При этом разговор свободно велся о самых разных эпохах — то о древности, то о современности, то возвращаясь к менее или более далеким от нас столетиям. А теперь пришла пора знакомиться с музыкальной литературой в хронологически последовательном — историческом — порядке<sup>1</sup>.

### Какими путями дошли до нас сведения о музыке Древнего мира

Производя раскопки, ученые-археологи нашли простейшие по устройству музыкальные инструменты (например, духовые — кости животных с просверленными отверстиями) и определили, что они сделаны около сорока тысяч лет тому назад. Следовательно, уже тогда существовало музыкальное искусство. После того как в 1877 году был изобретен фонограф — первый аппарат для механической записи и воспроизведения звука, музыканты-исследователи стали совершать путешествия в те уголки земного шара, где у некоторых племен еще сохранился первобытный жизненный уклад. От представителей таких племен с помощью фонографа они сделали записи образцов пения и инструментальных наигрышей. Но подобные записи дают, конечно, лишь

---

<sup>1</sup> Слово «хронология» (оно означает «последовательность исторических событий во времени») происходит от двух греческих слов — «хронос» («время») и «логос» («учение»).

приблизительное представление о том, какой была музыка в те незапамятные времена.

Сведения о ней становятся все более обильными примерно с X века до нашей эры. Развивается изобразительное искусство — и художники изображают музыкантов, которые сопровождают пением и игрой на инструментах религиозные обряды, военные походы, охоту, торжественные шествия, танцы. Такие изображения сохранились, в частности, на стенах храмов и найденных при раскопках керамических ваз. Появляется письменность — и авторы рукописей вносят в них поэтические тексты песен и гимнов, сообщают интересные сведения о музыкальной жизни. Со временем писатели уделяют немало внимания философским рассуждениям о музыке, о ее важной общественной, в том числе воспитательной роли, а также теоретическому изучению элементов ее языка.

Больше всего подобных сведений сохранилось о музыке в некоторых странах Древнего мира, например в Древнем Китае, Древней Индии, Древнем Египте, особенно много в так называемых античных странах — Древней Греции и Древнем Риме, где были заложены основы европейской культуры<sup>2</sup>.

### О музыке в Древней Греции

Убедительным доказательством великой культурно-исторической роли античности служит то, что в Древней Греции в VIII веке до нашей эры родились общественные спортивные состязания — Олимпийские игры. А двумя веками позднее там начали проводить музыкальные состязания — Пифийские игры, которые можно считать далекими предками современных конкурсов. Пифийские игры проходили при храме, построенном в честь покровителя искусств, бога солнца и света Аполлона. Согласно мифам, он, победив чудовищного змея Пифона, сам учредил эти игры. Известно, что однажды на них одержал победу Саккад из Аргоса, сыграв на авлосе, духовом инструменте, близком к гобой, программную пьесу о борьбе Аполлона с Пифоном.

Для древнегреческой музыки была характерная связь с поэзией, танцем, театром. Нараспев сказывались героические эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея», приписываемые легендарному поэту Гомеру. Певцы обычно были, подобно мифологическому Орфею, авторами и поэтического текста, и музыки и сами аккомпанировали себе на лире. На празднествах исполнялись хоровые танцевальные песни с пантомимическими жестами. В

---

<sup>2</sup> Латинское слово «antiquus» означает «древний». Производное от него определение «античный» относится к истории и культуре Древней Греции и Древнего Рима.

древнегреческих трагедиях и комедиях большая роль принадлежала хору: он комментировал действие, выражал отношение к поступкам героев.

Современные музыковеды располагают определенными сведениями о музыке в Древнем мире и тем не менее завидуют историкам других искусств. Ибо сохранилось большое количество великолепных памятников древней архитектуры, древнего изобразительного искусства, особенно скульптуры, обнаружено немало рукописей с текстами трагедий и комедий великих античных драматургов. Но музыкальные произведения, созданные в те же эпохи и даже значительно позднее, остаются для нас, по существу, неизвестными.

Почему так случилось? Дело в том, что изобрести достаточно точную и удобную систему нотной записи (нотацию), ту, которой каждый из вас овладел, еще только начиная учиться музыке, оказалось очень трудной задачей. Чтобы ее решить, потребовалось много столетий. Правда, древние греки изобрели буквенную нотацию. Они обозначали ступени музыкальных ладов определенными буквами алфавита. Но ритмические значки (из черточек) добавляли не всегда. Лишь в середине XIX века нашей эры ученые разгадали наконец секреты этой нотации. Однако если соотношение звуков по высоте в древнегреческих музыкальных рукописях они смогли расшифровать точно, то соотношение по длительности — только приблизительно. Да и таких рукописей найдено совсем немного, и они содержат записи всего нескольких одноголосных произведений (например, гимнов) и чаще — их отрывков.

### ***Вопросы и задания***

1. Когда были сделаны, по мнению ученых, древнейшие музыкальные инструменты? О чем это говорит?
2. Что такое фонограф, когда он был изобретен и как стали его использовать исследователи?
3. О музыке каких стран Древнего мира сохранилось больше всего сведений? Определите по карте — вокруг какого моря были расположены три такие страны.
4. Когда и где стали проводиться древние музыкальные состязания — Пифийские игры?
5. С какими искусствами была тесно связана музыка в Древней Греции?
6. Какую нотацию изобрели древние греки? В чем она неточна?

### **Как была создана удобная нотация**

В Средние века (началом этого исторического периода считают VI век нашей эры) буквенная нотация была почти забыта. В ней не было достаточной наглядности. Поэтому музыканты долго пользовались вспомогательными значками-подсказками.

Эти значки помещались над словами песнопений и обозначали либо отдельные звуки, либо их небольшие группы. Они не указывали точного соотношения звуков ни по высоте, ни по длительности. Зато своим начертанием они напоминали о направлении движения мелодии исполнителям, которые знали ее наизусть и передавали от одного поколения к другому.

В странах Западной и Центральной Европы, о музыке которых в дальнейшем будет идти речь в этом учебнике, такие значки назывались невмами. Невмы применялись при записи старинных католических богослужебных песнопений — григорианского хорала. Такое общее название произведено от имени папы римского Григория I<sup>3</sup>. По преданию, он составил в конце VI века основное собрание этих одноголосных песнопений. Предназначенные для исполнения во время церковной службы только мужчинами и мальчиками — соло и хором в унисон, они написаны на молитвенные тексты на латинском языке<sup>4</sup>.

Ранние невменные записи григорианского хорала невозможно расшифровать. Но в XI веке итальянский монах Гвидо д'Арэццо («из Арэццо») изобрел новый способ нотации. Он обучал в монастыре мальчиков-певчих и хотел, чтобы им было легче запоминать духовные песнопения. К тому времени невмы стали помещать на горизонтальной линии, над и под ней. Эта линия соответствовала одному определенному звуку и тем самым устанавливала примерный высотный уровень записи. А Гвидо придумал проводить сразу четыре параллельные линии («линейки») на одинаковом расстоянии друг от друга и располагать невмы на них и между ними. Так возник предок современного нотного стана — как бы строго расчерченная канва, позволявшая точно указывать высотное соотношение звуков по тонам и полутонам. И при этом нотная запись стала более наглядной — словно рисунок, изображающий движение мелодии, ее изгибы. Звуки же, соответствовавшие линейкам, Гвидо обозначил буквами латинского алфавита. Их начертания стали впоследствии видоизменяться и в конце концов превратились в знаки, которые назвали ключами. А невмы, «усевшись» на линейки и между ними, со временем превратились в отдельные ноты, у которых головки сначала имели форму квадратиков.

Слухи о новом способе нотации — прямо как о некоем чуде — дошли до папы римского Иоанна XIX. Он вызвал к себе Гвидо и сам спел по новоизобре-

---

<sup>3</sup> Титул «папа римский» носит священнослужитель, возглавляющий католическую церковь как международную духовную организацию. Католицизм — одно из христианских вероучений наряду с православием и протестантизмом.

<sup>4</sup> На латинском языке говорили древние римляне. После падения Римской империи в 476 году латинский язык постепенно перестал быть разговорным. От него произошли так называемые романские языки — итальянский, французский, испанский, португальский.

тенной записи неизвестную ему мелодию. В дальнейшем число параллельных линеек много раз меняли, случалось — увеличивали даже до восемнадцати. Лишь к концу XVII века «победил» теперешний пятилинейный нотоносец. Использовали и много различных ключей. Только в XIX веке самыми употребительными стали скрипичный и басовый ключи.

После изобретения Гвидо д'Ареццо еще долго решали трудную задачу — как усовершенствовать нотацию, чтобы она указывала точное соотношение звуков не только по высоте, но и по длительности. Спустя некоторое время додумались использовать для этого нотные значки, различные по форме. Но к этому сначала добавлялось много условных правил, затруднявших применение на практике. И еще в течение нескольких веков постепенно вырабатывалась более удобная нотация — именно та, которой мы сейчас продолжаем пользоваться. После наступления XVII столетия ее усовершенствовали уже только в деталях. А ее ритмический принцип, который так долго искали, представляется теперь самым что ни на есть простым. Он состоит в том, что целая нота по длительности всегда равняется двум половинам — иным по начертанию, одна половина — двум четвертям, одна четверть — двум восьмым и так далее.

Добавим, что тактовой чертой стали разделять такты в XVI веке, а размер в начале нотной записи — указывать в обязательном порядке с XVII века. Впрочем, тогда существовали уже не только нотные рукописи, но и печатные ноты. Ибо нотопечатание началось вскоре вслед за изобретением книгопечатания — к концу XV столетия.

### ***Вопросы и задания***

1. Чем была неудобна на практике буквенная нотация?
2. Что подсказывали средневековым певчим невмы?
3. Что такое григорианский хорал и почему он так называется?
4. Объясните суть изобретения Гвидо д'Ареццо.
5. Какую следующую задачу надо было решить после изобретения Гвидо?
6. С какого времени нотация больше существенно не изменялась?

### **Как в музыке начало развиваться многоголосие**

Благодаря усовершенствованию нотации постепенно, особенно с XIII века, нотные рукописи стали все точнее расшифровываться. Это дало возможность знакомиться уже не только со сведениями о музыкальной культуре, но и с самой музыкой минувших эпох. Успехи нотации не случайно совпали и с началом развития многоголосия — важного этапа в истории музыкального искусства.

В Древнем мире и еще долгое время в Средние века музыка была, как правило, одноголосной. Существовали лишь отдельные несложные исключения. Например, певец исполнял песню и дублировал ее (то есть одновременно воспроизводил), играя на каком-нибудь инструменте. При этом голос и инструмент могли иногда немного разойтись, отклониться друг от друга и вскоре снова сойтись.



Таким образом в одноголосном звуковом потоке возникали и исчезали «островки» двухголосия.

Но на рубеже первого и второго тысячелетий нашей эры многоголосный склад стал последовательно развиваться и в дальнейшем сделался господствующим в профессиональном музыкальном искусстве. Это сложное и долгое формирование сосредоточилось главным образом в области католической церковной музыки.

Дело началось с изобретения (кем — неизвестно) следующего приема. Одним певцом (или несколькими певцами) исполнялся главный голос — медленная плавная мелодия григорианского хорала. А второй голос двигался строго параллельно — точно в том же ритме, только все время на расстоянии октавы, или квинты, или квинты. Теперь на наш слух это звучит очень бедно, «пусто». Но тысячу лет назад такое пение, гулко раздаваясь под сводами церкви, собора, поражало и восторгало, открывало для музыки новые выразительные возможности.

Через некоторое время церковные музыканты принялись искать более гибкие и разнообразные приемы ведения второго голоса. А затем они стали все более искусно сочетать три, четыре голоса, позднее иногда и еще большее число голосов.

Пространные песнопения с уже ясно отличавшимися друг от друга тремя и четырьмя голосами создавал в начале XIII века церковный музыкант Перотин. Он был выдающимся представителем певческого искусства — парижской «Школы Нотр-Дам» («Школы Богоматери»). Песнопения Перотина звучали в здании замечательной красоты. Это прославленный памятник средневековой готической архитектуры, описанный французским писателем XIX века Виктором Гюгё в знаменитом романе «Собор Парижской Богоматери».

Так начала развиваться полифония. В переводе с греческого языка это слово означает «многоголосие». Но полифонией называется только такой вид многоголосия, в котором одновременно звучат два или большее число равноправных голосов, причем каждый из них имеет свою самостоятельную мелодическую линию. Если же один голос ведет главную мелодию, а другие ему подчинены (сопровождают его, аккомпанируют ему), то это гомофония — другой вид многоголосия. Поскольку аккомпанемент имеет аккордово-гармоническую основу, гомофонный склад музыкального изложения называют также гомофонно-гармоническим.

### ***Вопросы и задания***

1. С какого времени стали все точнее расшифровываться музыкальные рукописи?
2. С каким важным новым этапом в истории музыкального искусства совпали успехи нотации?
3. Когда, в какой музыке и на основе каких мелодий начало последовательно формироваться многоголосие?

4. Что представляло собой параллельное двухголосие? Спойте вдвоем несколько параллельных кварт, квинт и октав.

5. В чем состоит различие между полифонией и гомофонией?

### Как продолжала развиваться полифония

В то время как в церковном пении начинало развиваться многоголосие, в светской музыке продолжало господствовать одноголосие. Расшифровано, например, множество записей одноголосных песен, которые в XII—XIV веках сочиняли и исполняли средневековые поэты-певцы. На юге Франции, в Провансе, их называли трубадурами, на севере Франции — труверами, в Германии — миннезингерами. Многие из них были знаменитыми рыцарями и в своих песнях часто воспевали красоту и добродетель «прекрасной дамы», которой поклонялись. Мелодии песен этих поэтов-певцов нередко были близки народным напевам, в том числе танцевальным, а ритм подчинен ритму стихотворного текста. Позднее, в XIV—XVI веках, объединялись в цехи немецкие поэты-певцы из среды ремесленников, называвшие себя майстерзингерами («мастерами-певцами»).

Церковная полифония и светское песенное одноголосие не оказались изолированными друг от друга. Так, в голосах, которые добавлялись в духовных песнопениях к григорианскому хоралу, стало заметно влияние светских песен (например, песен трубадуров и труверов). Вместе с тем к концу XIII века во Франции появились чисто светские полифонические произведения, где партии всех голосов основывались на мелодиях песенного характера, а тексты сочинялись не на латинском, а на французском языке.

Со временем в католической церковной музыке самым крупным музыкальным жанром стала месса. В обычную мессу<sup>5</sup> входят шесть основных песнопений на молитвенные латинские тексты. Это «Кирие элэизон» («Господи, помилуй»), «Глория» («Слава»), «Крэдо» («Верую»), «Санктус» («Свят»), «Бенедиктус» («Благословен») и «Агнус Дзи» («Агнец Божий»).

Первоначально григорианский хорал звучал в мессах одноголосно. Но примерно к XV веку месса превратилась в цикл из сложных полифонических частей<sup>6</sup>. При этом очень искусно стали использоваться имитации. В переводе с латинского «imitatio» означает «подражание». В музыке можно иногда подражать внемузыкальным звукам, например трелям соловья, кукованию кукушки, шуму морских волн. Тогда это называется зву-

<sup>5</sup> Есть еще особые мессы, приуроченные к церковным праздничным дням.

<sup>6</sup> Напомним, что цикл — произведение из нескольких отдельных частей (или пьес), объединенных общим замыслом.

коподражанием или звукоизобразительностью. А имитация в музыке — такой прием, когда вслед за мелодией, заканчивающейся в одном голосе, другой голос точно (или не вполне точно) повторяет ее от другого звука. Затем таким же образом могут вступать другие голоса. В гомофонной музыке имитации могут появляться ненадолго. А в полифонической музыке это один из основных приемов развития. Он помогает делать мелодическое движение почти непрерывным: паузы и каденции одновременно во всех голосах встречаются в полифонической музыке лишь в виде редких исключений<sup>7</sup>.

Сочетая имитации с другими полифоническими приемами, композиторы сделали свои мессы большими хоровыми произведениями, в которых четыре или пять голосов переплетаются в сложную звуковую ткань. В ней мелодию григорианского хора уже трудно различить и так же трудно расслышать молитвенные слова. Появились даже мессы, где в качестве основных использованы мелодии популярных светских песен.

Такое положение обеспокоило высшее католическое духовное начальство. В середине XVI века оно собиралось вообще запретить многоголосное пение во время церковной службы. Но такой запрет не состоялся благодаря замечательному итальянскому композитору Палестрине, который почти всю жизнь провел в Риме и был близок к папскому двору (его полное имя — Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, то есть «из Палестрины» — маленького городка неподалеку от Рима). Палестрина своими мессами (а он написал их более сотни) сумел доказать, что полифонические сочинения, оставаясь очень искусными, могут звучать прозрачно и богослужебные тексты могут быть ясно слышны.

Музыка Палестрины — одна из вершин старинной хоровой полифонии так называемого строгого стиля. Она переносит нас в мир просветленного возвышенного созерцания — словно излучает ровное, умиротворяющее сияние.

### *Вопросы и задания*

1. Кто такие трубадуры, труверы, миннезингеры и мейстерзингеры?
2. Есть ли связь между старинной церковной полифонией и светскими песенными мелодиями?
3. Назовите основные части обычной мессы.
4. Приведите примеры звукоподражания в музыке.
5. Что в музыке называется имитацией?
6. Чего сумел достичь в своих мессах Палестрина?

---

<sup>7</sup> Каденция (каданс) — мелодический и гармонический оборот, завершающий все музыкальное произведение или его раздел.

## Рождение оперы. Оратория и кантата

Перед самым началом XVII века — первого века исторического периода, называемого Новым временем, — в музыкальном искусстве произошло событие чрезвычайной важности: в Италии родилась опера.

Музыка с давних времен звучала в различных театральных представлениях. В них наряду с инструментальными и хоровыми номерами могли исполняться отдельные вокальные соло, например песни. А в опере актерами и актрисами сделались певцы и певицы. Их пение, сопровождаемое оркестром, в сочетании со сценическим действием стало передавать главное содержание спектакля. Его дополняют декорации, костюмы, нередко также танцы — балет.

Таким образом, в опере музыка возглавила тесное содружество разных искусств. Это открыло перед ней новые большие художественные возможности. Оперные певцы и певицы стали с еще небывалой силой передавать личные душевные переживания людей — и радостные, и горестные. При этом важнейшим выразительным средством в опере явилось гомофонное сочетание солирующего певческого голоса с оркестровым сопровождением. И если до XVII века профессиональная музыка в Западной Европе развивалась в основном в церкви, а самым крупным жанром была месса, то затем главным центром стал музыкальный театр, а самым крупным жанром — опера.

В конце XVI века в итальянском городе Флоренции соби­рался кружок поэтов, музыкантов, ученых и любителей искусств. Они увлеклись мыслью создать новый вид выразительного сольного пения с сопровождением и соединить его с театральным действием. Так родились первые оперы, сюжеты которых взяты из античной мифологии. Самая первая — «Дафна», сочиненная композитором Якопо Пери (совместно с Я. Корси) и поэтом О. Ринуччини. Она была исполнена в 1597 году во Флоренции (произведение в целом не сохранилось).

В древнегреческой мифологии Дафна — дочь речного божества Ладона и богини земли Геи. Спасаясь бегством от преследования Аполлона, она взмолилась о помощи богам и была превращена в лавр (по-гречески «дафна» — «лавр») — священное дерево Аполлона. Так как Аполлон считался богом — покровителем искусств, лавровым венком стали увенчивать победителей Пифийских игр, учредителем которых и считали Аполлона. Лавровый венок и отдельная ветвь лавра стали символами победы, славы, награды.

Две другие оперы, сочиненные в 1600 году (одна — Я. Пери, вторая — Дж. Каччини), обе называются «Эвридика», потому что в обеих использован один и тот же поэтический текст, основанный на древнегреческом мифе о легендарном певце Орфее.

Первые итальянские оперы исполнялись во дворцах и домах знатных лиц. Оркестр состоял из немногих старинных инструментов. Руководил им музыкант, игравший на чэмбало (итальянское название клавесина). Увертюры еще не было, и начало спектакля возвещали трубные фанфары. А в вокальных партиях преобладал речитатив, в котором музыкальное развитие подчинялось поэтическому тексту.

Вскоре, однако, музыка начала приобретать в операх все более самостоятельное и важное значение. В этом велика заслуга первого выдающегося оперного композитора — Клаудио Монтеверди. Его первая опера — «Орфей» — была поставлена в 1607 году в Мантуе. Ее герой — опять тот же легендарный певец, который своим искусством умилостивил Аида, бога подземного царства мертвых, и тот отпустил на землю Эвридику, горячо любимую жену Орфея. Но условие Аида — до выхода из его царства ни разу не взглянуть на Эвридику — Орфей нарушил и снова, уже навсегда, потерял ее. Этой печальной истории музыка Монтеверди придала небывалую лирическую и драматическую выразительность. Вокальные партии, хоры, оркестровые эпизоды стали в «Орфее» Монтеверди значительно более разнообразными по характеру. В этом произведении начал складываться напевный ариозный стиль — важнейшее отличительное качество итальянской оперной музыки.

По примеру Флоренции оперы стали сочинять и исполнять не только в Мантуе, но и в таких городах Италии, как Рим, Венеция, Неаполь. Интерес к новому жанру начал возникать и в других европейских странах, и их правители взяли за обычай приглашать к себе на придворную службу итальянских музыкантов. Это способствовало тому, что итальянская музыка надолго сделалась самой влиятельной в Европе.

Во Франции же в XVII веке возникла своя национальная опера, отличная от итальянской. Ее основоположник — Жан-Батист Люлли — итальянец по происхождению. Тем не менее он верно почувствовал особенности французской культуры и создал своеобразный французский оперный стиль. В операх Люлли большое место заняли, с одной стороны, речитативы и небольшие арии речитативного характера, а с другой — балетные танцы, торжественные марши и монументальные хоры. Вместе с мифологическими сюжетами, пышными костюмами, изображением волшебных чудес при помощи театральных машин все это соответствовало блеску и великолепию придворной жизни во времена царствования французского короля Людовика XIV.

Первую в Германии оперу «Дафна» (1627) создал крупнейший немецкий композитор добаховской эпохи Генрих Шютц. Но музыка ее не сохранилась. А для развития оперного жанра в



Клаудио Монтеверди



Генри Пёрселл



Генрих Шютц



Франсуа Куперен

стране еще не было условий: они по-настоящему сложились лишь с наступлением XIX века. И в творчестве Шютца главное место заняли выразительные вокально-инструментальные сочинения на духовные тексты. В 1689 году в Лондоне была исполнена первая английская опера «Дидона и Эней» композитора замечательного дарования — Генри Пёрселла. Музыка этой оперы пленяет проникновенной лирикой, поэтичной фантастикой и колоритными народно-бытовыми образами. Однако после кончины Пёрселла в течение почти двух столетий среди английских композиторов не оказалось выдающихся музыкальных творцов.

На рубеже XVI—XVII веков одновременно с оперой и тоже в Италии родились оратория и кантата. Они похожи на оперу тем, что в их исполнении тоже участвуют солисты, хор и оркестр, и тем, что в них тоже звучат арии, речитативы, вокальные ансамбли, хоры, оркестровые эпизоды. Но в опере мы узнаем о развитии событий (сюжете) не только из того, что поют солисты, но и из того, что они делают и что вообще происходит на сцене. А в оратории и кантате сценического действия нет. Они исполняются в концертной обстановке, без костюмов и декораций. Но существует также разница между ораторией и кантатой, хотя и не всегда четкая.

Обычно оратория — произведение большего размера и с более развитым религиозным сюжетом. Он часто имеет эпико-драматический характер. В связи с этим в ораторию нередко включается повествовательная речитативная партия певца-рассказчика. Особый тип духовных ораторий — «страсти», или «пассионы» (в переводе с латинского — «страдания»). В «страстях» повествуется о страданиях и смерти Иисуса Христа, распятого на кресте.

Кантаты в зависимости от содержания словесного текста разделяются на духовные и светские. В XVII веке и в начале XVIII века в Италии возникло много небольших, камерных кантат. Они состояли из чередования двух-трех речитативов с двумя-тремя ариями. В дальнейшем стали распространенными кантаты преимущественно торжественного характера. Различные по построению духовные кантаты и «страсти» получили наибольшее развитие в Германии.

### *Вопросы и задания*

1. Где и когда родилась опера? Объясните, чем опера отличается от театрального представления с музыкой.
2. Какое выразительное средство самое главное в оперной музыке?

3. Как называется первая опера Клаудио Монтеверди и какие качества проявились в ее музыке?
4. Расскажите об особенностях старинных французских опер.
5. Назовите первую оперу, написанную в Германии, и первую оперу — в Англии.
6. В чем состоит главное отличие оратории и кантаты от оперы?
7. Что такое «страсти» («пассионы»)?

### Об инструментальной музыке XVII века, ее жанрах и формах

Долгое время игрой на инструментах чаще всего дублировали партии голосов в вокальных произведениях или сопровождали танцы. Были также распространены инструментальные переложения вокальных сочинений. Самостоятельное развитие инструментальной музыки усилилось только в XVII веке. При этом в ней продолжали развиваться художественные приемы, сложившиеся в вокальной полифонии. Они обогащались элементами гомофонного склада, опиравшегося на песню и танец. Одновременно на инструментальные сочинения стали влиять выразительные достижения оперной музыки.

Скрипка наряду с блестящими виртуозными возможностями обладает очень певучим голосом. И именно на родине оперы, в Италии, скрипичная музыка стала развиваться особенно успешно. В конце XVII века расцвело творчество Арканджело Корелли и началась творческая деятельность Антонио Вивальди. Эти выдающиеся итальянские композиторы создали множество инструментальных произведений с участием и с ведущей ролью скрипки. В них скрипка может петь так же выразительно, как человеческий голос в оперной арии, и увлекательно развешивать виртуозное пассажное движение.

В наследии Корелли и Вивальди большое место принадлежит жанру трио-сонаты. В большинстве трио-сонат две главные партии исполняют скрипки, а третью партию — партию сопровождения — клавишин или орган, причем басовый голос удваивается виолончелью или фаготом. Вслед за трио-сонатой появились соната для скрипки или другого инструмента в сопровождении клавишины, а также концерто гроссо — концерт для оркестра (сначала — струнного). Многим произведениям этих жанров свойственна форма старинной сонаты. Обычно это цикл из четырех частей с соотношением по темпу «медленно—быстро—медленно—быстро». Несколько позднее, уже в XVIII веке, Вивальди стал сочинять сольные концерты для скрипки и некоторых других инструментов с сопровождением оркестра. Там установился цикл из трех частей: «быстро—медленно—быстро».

Еще в Древнем Египте начал свою многовековую историю орган. К XVII веку он стал очень сложным по конструкции инструментом с широкими художественными возможностями. Маленькие органы можно было встретить тогда даже в частных домах. Их использовали для учебных занятий, на них разыгрывали вариации на мелодии народных песен и танцев. А большие органы со сверкающими рядами труб, с деревянными корпусами



ми, украшенными резьбой, звучали, как и теперь, в церквях и соборах.

В наше время органы имеются также во многих концертных залах. В современных органах несколько тысяч труб и до семи клавиатур (мануалов), расположенных одна над другой — как лестничные ступеньки. Труб так много потому, что они разделяются на группы — регистры. Регистры включают и переключают специальными рычагами, чтобы получить другую окраску (тембр) звучания. Органы снабжены также педалью. Это целая ножная клавиатура из многих больших клавиш. Нажимая на них ногами, органист может извлекать, а также длительно выдерживать басовые звуки (такие выдержанные звуки тоже называются педалью или органом пунктом). По богатству тембров, по возможности сопоставить легчайшее пианиссимо с громоподобным фортиссимо орган не имеет себе равных среди музыкальных инструментов.

В XVII веке органное искусство достигло особенно высокого расцвета в Германии. Как и в других странах, немецкие церковные органисты являлись одновременно и композиторами, и исполнителями. Они не только сопровождали духовные песнопения, но и солировали. В их числе было немало талантливых виртуозов и импровизаторов, которые привлекали своей игрой целые толпы народа. Один из самых замечательных среди них — Дитрих Букстехуде. Послушать его игру приходил пешком из другого города молодой Иоганн Себастьян Бах. В разнообразном и обширном творчестве Букстехуде представлены основные типы органной музыки того времени. С одной стороны, это прелюдии, фантазии и токкаты. В них полифонические эпизоды свободно чередуются с импровизационными — пассажными и аккордовыми. С другой стороны, это более строго построенные пьесы, которые привели к возникновению фуги — самой сложной формы имитационной полифонии.

Букстехуде сделал также много органных обработок протестантского хорала в виде хоральных прелюдий. В отличие от григорианского хорала это — общее название духовных песнопений не на латинском, а на немецком языке. Они появились в XVI веке, когда от католицизма отделился новый вид христианского вероучения — протестантизм. Мелодической основой протестантского хорала послужили немецкие народные песни. В XVII веке протестантский хорал стали исполнять хором все прихожане при поддержке органа. Для таких хоровых обработок типичен четырехголосный аккордовый склад с мелодией в верхнем голосе. Впоследствии такой склад стали называть хоральным, даже если он встречается в инструментальном произведении.

Органисты играли также на струнно-клавишных инструментах и сочиняли для них. Общее название произведений для этих инструментов — *клавирная музыка*<sup>8</sup>.

Первые сведения о струнно-клавишных инструментах относятся к XIV—XV векам. К XVII веку самым распространенным из них стал *клавесин*.

Так его называют во Франции, в Италии его именуют *чембало*, в Германии — *кильфлюгель*, в Англии — *харпсихорд*. Название инструментов меньшего размера во Франции — *эпинет*, в Италии — *спинет*, в Англии — *вёрджинел*.

*Клавесин* — предок фортепиано, которое начало входить в обиход с середины XVIII века. При нажиме на клавиши клавесина перышки или кожаные язычки, насаженные на стерженьки, как бы щиплют струны. Получаются отрывистые, звонкие и вместе с тем немного шуршащие звуки. На клавесине от силы удара по клавишам сила звука не зависит. Поэтому на нем нельзя делать *crescendo* и *diminuendo* — в отличие от фортепиано, на котором это возможно благодаря более гибкому соединению клавиш с молоточками, ударяющими по струнам. У клавесина может быть две или три клавиатуры и имеется устройство, позволяющее изменять окраску звука.

Звучание еще одного небольшого клавишного инструмента — *клавикорда* — более слабое, чем звучание клавесина. Но зато на клавикорде возможна более певучая игра, потому что его струны не зашпиываются, а на них нажимают металлические пластинки.

Один из главных жанров старинной клавесинной музыки — *сюита* из нескольких законченных по форме частей, написанных в одной тональности. В каждой из частей обычно используется движение какого-либо танца. Основу старинной сюиты составляют четыре танца различного, не всегда точно выясненного национального происхождения. Это неспешная *аллеманда* (возможно, родом из Германии), более подвижная *куранта* (родом из Франции), медленная *сарабанда* (родом из Испании) и быстрая *жига* (родом из Ирландии или Англии). С конца XVII века по примеру парижских клавесинистов сюиты стали дополнять такими французскими танцами, как *менуэт*, *гавот*, *бурре*, *паспье*. Они вставлялись между основными танцами, образуя интермедийные разделы («*inter*» в переводе с латинского означает «*между*»). Старинную французскую клавесинную музыку отличают изящество, грация, обилие мелких мелодических украшений, например *мордентов* и *трелей*. Французский клавесинный стиль расцвел в творчестве Франсуа Куперена (1668—1733), прозванного Великим. Он создал около двух с

---

<sup>8</sup> Некоторое время клавирной называли музыку для всех клавишных инструментов, включая клавишно-духовой инструмент — орган.

половиной сотен пьес и объединил их в двадцать семь сюит. В них постепенно стали преобладать пьесы с разнообразными программными названиями. Чаще всего это как бы миниатюрные клавесинные женские портреты — меткие звуковые зарисовки какой-нибудь черты характера, внешности, манеры поведения. Таковы, например, пьесы «Сумрачная», «Трогательная», «Проворная», «Рассеянная», «Озорница». К французской клавесинной музыке, в том числе к пьесам Франсуа Куперена, проявил большой интерес его великий современник Иоганн Себастьян Бах.

### ***Вопросы и задания***

1. Когда усилилось самостоятельное развитие инструментальных жанров?
2. Назовите любимый инструмент Арканджело Корелли и Антонио Вивальди.
3. Расскажите об устройстве органа.
4. В какой стране органное искусство достигло особенно высокого расцвета? Что такое протестантский хорал?
5. Расскажите об устройстве клавесина. Движения каких танцев использованы в основных частях старинной клавесинной сюиты?

Итак, вводный раздел учебника кратко познакомил с некоторыми важными событиями в мире музыки начиная с древних времен. Это была историческая «экскурсия» с целью помочь в дальнейшем знакомству с наследием великих западноевропейских музыкантов, творивших в XVIII и XIX веках.

# Иоганн Себастьян Бах

1685—1750



Удивительна судьба музыки этого великого немецкого композитора, со дня рождения которого прошло более трехсот лет. При жизни он получил признание преимущественно как органист и знаток музыкальных инструментов, а после смерти был почти забыт на несколько десятилетий. Но затем постепенно стали словно заново открывать его творчество и восхищаться им как драгоценным художественным сокровищем, непревзойденным по мастерству, неисчерпаемым по глубине и человечности содержания. «Не ручей! — Море должно быть ему имя». Так сказал о Бахе другой музыкальный гений — Бетховен<sup>1</sup>.

Баху удалось самому издать лишь очень небольшую часть своих произведений. Теперь их опубликовано более тысячи (еще немало утеряно). Первое полное собрание сочинений Баха начали печатать в Германии через сто лет после его кончины, и оно заняло сорок шесть объемистых томов. А хотя бы примерно сосчитать, сколько всего напечатано и сколько продолжают печатать в разных странах отдельных изданий баховской музыки, невозможно. Так велик непрекращающийся спрос на нее. Ибо она занимает обширное и почетное место не только в мировом концертном репертуаре, но еще и в учебном. Иоганн Себастьян Бах продолжает быть учителем буквально всех, кто занимается музыкой. Он — учитель серьезный и строгий, требует умения

<sup>1</sup> «Бах» в переводе с немецкого означает «ручей».

сосредоточиться, чтобы овладеть искусством исполнения полифонических произведений. Но тот, кто не побойлся трудностей и внимательно отнесется к его требованиям, почувствует за его строгостью мудрую и сердечную доброту, которой он учит своими прекрасными бессмертными творениями.

### Жизненный путь

**Род, семья, детство.** Иоганн Себастьян Бах родился в 1685 году в Тюрингии — одной из областей Центральной Германии, в небольшом городе Эйзенахе, окруженном лесами. В Тюрингии тогда еще ощущались тяжелые последствия Тридцатилетней войны (1618—1648), в которой столкнулись между собой две большие группировки европейских держав. Эту опустошительную войну довелось пережить предкам Иоганна Себастьяна, тесно связанным с немецкой ремесленной и крестьянской средой. Его прапрадед по имени Файт был булочником, но так любил музыку, что не расставался с цитрой — инструментом, похожим на мандолину, даже во время поездок на мельницу играл, пока мололась мука. А среди его потомков, расселившихся по Тюрингии и соседним областям, оказалось так много музыкантов, что каждого, кто занимался этой профессией, там стали называть «Бахом». Это были церковные органисты, скрипачи, флейтисты, трубачи, некоторые проявили композиторское дарование. Они состояли на службе у городских муниципалитетов и при дворах властителей мелких княжеств и герцогств, на которые была раздроблена Германия.

Скрипачом, городским и придворным музыкантом в Эйзенахе был отец Иоганна Себастьяна. Он начал обучать музыке своего младшего сына и отдал его в церковную школу. Обладая прекрасным высоким голосом, мальчик пел в школьном хоре. Когда ему шел десятый год, его родители умерли. Заботы о сироте взял на себя старший брат, церковный органист в соседнем городке Ордруфе. Он определил младшего брата в местный лицей и сам давал ему уроки игры на органе. В дальнейшем Иоганн Себастьян стал также и клавесинистом, и скрипачом, и альтистом. А музыкальной композицией он с детских лет овладевал самостоятельно, переписывая сочинения различных авторов. Одну, особенно интересовавшую его нотную тетрадь ему пришлось переписывать лунными ночами тайком от старшего брата. Но когда долгая трудная работа была закончена, тот обнаружил это, рассердился на Иоганна Себастьяна за самовольный поступок и безжалостно отобрал у него рукопись.

**Начало самостоятельной жизни.** Люнебург. Пятнадцати лет Иоганн Себастьян сделал решительный шаг — перебрался в далекий северонемецкий город Люнебург, где поступил певчим-стипендиатом в школу при монастырской церкви. В школьной



Дом в Эйзенахе, где родился И. С. Бах

библиотеке он смог ознакомиться с большим количеством рукописей сочинений немецких музыкантов. В Люнебурге и в Гамбурге, куда он ходил проселочными дорогами, можно было слушать игру талантливых органистов. Возможно, что в Гамбурге Иоганн Себастьян побывал в оперном театре — в то время единственным в Германии, дававшем спектакли не на итальянском, а на немецком языке. Школу он успешно закончил через три года и стал искать себе работу поближе к родным краям.

**Веймар.** Недолго прослужив скрипачом и органистом в трех городах, Бах в 1708 году, будучи уже женатым, на девять лет обосновался в Веймаре (Тюрингия). Там он был при дворе герцога органистом, а затем вице-капельмейстером (помощником руководителя капеллы — группы певцов и инструменталистов). Еще подростком, в Ордруфе, Бах начал сочинять музыку, в частности делать обработки протестантского хора для органа — своего любимого инструмента. А в Веймаре появился ряд его замечательных зрелых органных произведений, таких, как Токката и фуга ре минор, Пассакалья до минор<sup>2</sup>, хоральные прелю-

---

<sup>2</sup> Пассакалья — медленный трехдольный танец испанского происхождения. На его основе возникли инструментальные пьесы в форме вариаций с многократно повторяющейся в басу мелодией.

дии. К тому времени Бах стал непревзойденным исполнителем и импровизатором на органе и клавесине.

Это убедительно подтвердил следующий случай. Однажды Бах отправился в столицу Саксонии Дрезден, где решили устроить состязание между ним и Луи Маршаном, знаменитым французским органистом и клавесинистом. Но тот, услышав предварительно, как Бах с изумительной творческой изобретательностью импровизирует на клавесине, поспешил тайком уехать из Дрездена. Состязание не состоялось.

При веймарском дворе имелась возможность знакомиться с сочинениями итальянских и французских композиторов. К их достижениям Бах отнесся с большим интересом и художественной инициативой. Например, он сделал ряд свободных переложений для клавесина и органа скрипичных концертов Антонио Вивальди. Так родились первые в истории музыкального искусства клавирные концерты. В течение трех лет в Веймаре Баху было положено сочинять к каждому четвертому воскресенью новую духовную кантату. Всего таким образом возникло более тридцати произведений. Однако когда скончался престарелый придворный капельмейстер, обязанности которого фактически выполнял Бах, то освободившуюся должность отдали не ему, а бездарному сыну покойного. Возмущившись такой несправедливостью, Бах подал прошение об отставке. За «непочтительное требование» его подвергли домашнему аресту. Но он проявил мужественное, гордое упорство, настаивая на своем. И через месяц герцогу пришлось нехотя отдать «немиловидное распоряжение» отпустить непокорного музыканта на волю.

**Кётен.** В конце 1717 года Бах со своей семьей перебрался в Кётен. Место придворного капельмейстера ему предложил князь Леопольд Ангальт-Кётенский, властитель маленького государства по соседству с Тюрингией. Он был неплохим музыкантом — пел, играл на клавесине и виоле да гамба<sup>3</sup>. Князь предоставил своему новому капельмейстеру хорошее материальное обеспечение и относился к нему с большим почтением. В обязанности Баха, отнимавшие у него сравнительно немного времени, входило руководить капеллой из восемнадцати вокалистов и инструменталистов, аккомпанировать князю и самому играть на клавесине. В Кётене возникло много баховских произведений для различных инструментов. Очень разнообразно представлена среди них клавирная музыка. С одной стороны, это пьесы для начинающих — маленькие прелюдии, двухголосные и трехголосные инвенции. Они были написаны Бахом для занятий со своим старшим сы-

---

<sup>3</sup> Виола да гамба — старинный инструмент, внешне похожий на виолончель.

ном Вильгельмом Фридеманом. С другой стороны, это первый из двух томов монументального произведения — «Хорошо темперированного клавира», в целом включающего 48 прелюдий и фуг, и большое сочинение концертного плана — «Хроматическая фантазия и fuga». К кётенскому периоду относится также создание двух сборников клавирных сюит, известных как «Французские» и «Английские».

Князь Леопольд брал с собой Баха, совершая поездки в соседние государства. Когда Иоганн Себастьян вернулся в 1720 году из такой поездки, его постигло тяжелое горе — только что скончалась его жена Мария Барбара, оставив четверых детей (еще трое рано умерли). Через полтора года Бах снова женился. Его вторая жена, Анна Магдалена, обладала хорошим голосом, была очень музыкальна. Занимаясь с ней, Бах составил из своих пьес и частично из пьес других авторов две клавирные «Нотные книжечки». Анна Магдалена была доброй и заботливой спутницей жизни Иоганна Себастьяна. Она родила ему тринадцать детей, из которых до зрелого возраста дожили шестеро.

**Лейпциг.** В 1723 году Бах переселился в Лейпциг — крупный торговый, а также культурный центр соседней с Тюрингией Саксонии. С князем Леопольдом он сохранил добрые отношения. Но в Кётене возможности музыкальной деятельности были ограниченными — не имелось ни большого органа, ни хора. К тому же у Баха подрастали старшие сыновья, которым он хотел дать хорошее образование.

В Лейпциге Бах занял должность кантора — руководителя хора мальчиков и учителя певческой школы при церкви Святого Фомы (Томаскирхе). Ему пришлось принять ряд стеснительных условий, например «не выезжать из города без разрешения господина бургомистра». На кантора Баха возлагалось много других обязанностей. Он должен был делить на части небольшой школьный хор и очень маленький оркестр (вернее — ансамбль), чтобы музыка звучала во время службы в двух церквях, а также на свадьбах, на похоронах, на различных празднествах. А далеко не все мальчики-хористы обладали хорошими музыкальными данными. Школьный дом был грязным, запущенным, воспитанников плохо кормили и нищенски одевали. На все это Бах, который одновременно считался лейпцигским «музикдиректором», не раз обращал внимание церковного начальства и городского управления (магистрата). Но в ответ получал мало материальной помощи, зато много мелочных служебных придиорок и выговоров. С учениками он занимался не только пением, но и игрой на инструментах, кроме того, нанимал для них за свой счет учителя латинского языка.

Несмотря на сложные жизненные обстоятельства, Бах увлеченно занимался творчеством. В первые три года службы он поч-





Церковь и школа Св. Фомы (слева) в Лейпциге  
Со старинной гравюры

ти каждую неделю сочинял и разучивал с хором новую духовную кантату. Всего произведений Баха в этом жанре сохранилось около двухсот. И еще известно несколько десятков его светских кантат. Они были, как правило, приветственными и поздравительными, адресованными разным знатым персонам. Но есть среди них и такое исключение, как написанная в Лейпциге шуточная «Кофейная кантата», похожая на сценку из комической оперы. В ней рассказывается, как молоденькая бойкая Лизхен увлекается новой модой на кофе вопреки воле и предостережениям своего отца — старого ворчуна Шлендриана.

В Лейпциге Бах создал свои самые выдающиеся монументальные вокально-инструментальные произведения — «Страсти

по Иоанну», «Страсти по Матфею»<sup>4</sup> и близкую к ним по содержанию Мессе си минор, а также большое количество разнообразных инструментальных сочинений, в том числе — второй том «Хорошо темперированного клавира», сборник «Искусство фуги». Он выезжал в Дрезден, Гамбург, Берлин и другие немецкие города, играл там на органе, испытывал новые инструменты. Более десяти лет Бах возглавлял в Лейпциге «Музыкальную коллегию» — общество, состоявшее из студентов университета и любителей музыки — инструменталистов и певцов. Под управлением Баха они давали публичные концерты из произведений светского характера. Общаясь с музыкантами, он был чужд какому-либо высокомерия и о своем редком мастерстве говорил так: «Мне пришлось усердно заниматься, кто будет так же усерден, достигнет того же».

Немало забот, но и немало радостей доставляла Баху его большая семья. В ее кругу он мог устраивать целые домашние концерты. Четверо его сыновей стали известными композиторами. Это Вильгельм Фридеман и Карл Филипп Эмануэль (дети Марии Барбары), Иоганн Кристоф Фридрих и Иоганн Кристиан (дети Анны Магдалены).

С годами здоровье Баха пошатнулось. У него резко ухудшилось зрение. В начале 1750 года он перенес две неудачные глазные операции, ослеп и 28 июля скончался. Иоганн Себастьян Бах прожил нелегкую и трудолюбивую жизнь, озаренную гениальным творческим вдохновением. Значительного состояния он не оставил, и Анна Магдалена умерла через десять лет в доме призрения для бедных. А младшую дочь Баха Регину Сусанну, дожившую до XIX века, спасли от нищеты частные пожертвования, в которых большое участие принял Бетховен.

### ***Вопросы и задания***

1. Чем необычна судьба музыки Баха?
2. Расскажите о родине Баха, его предках и о его детских годах.
3. Когда и где началась самостоятельная жизнь Баха?
4. Как протекала и как закончилась деятельность Баха в Веймаре?
5. Расскажите о жизни Баха в Кётене и о его произведениях этих лет.
6. На каких инструментах играл Бах и какой инструмент был его самым любимым?
7. Почему Бах решил переселиться в Лейпциг и с какими трудностями ему пришлось там столкнуться?
8. Расскажите о деятельности Баха-композитора и Баха-исполнителя в Лейпциге. Назовите созданные им там произведения.

---

<sup>4</sup> Иоанн и Матфей (а также Марк и Лука) — последователи учения Иисуса Христа, составившие Евангелия — повествования о его земной жизни, страданиях («страстях») и смерти. «Евангелие» в переводе с греческого языка означает «благая весть».

Музыка Баха связана с культурой его родной страны. Ему не довелось ни разу выехать за пределы Германии. Но он увлеченно изучал произведения и немецких, и зарубежных композиторов. В своем творчестве он гениально обобщил и обогатил достижения европейского музыкального искусства.

Большинство кантат, «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», Месса си минор и многие другие произведения на духовные тексты написаны Бахом не просто по обязанности или привычному обычаю церковного музыканта, а согреты искренним религиозным чувством. Они полны сострадания к людским горестям, проникнуты пониманием людских радостей. Со временем они вышли далеко за пределы храмов и не перестают глубоко впечатлять слушателей разных национальностей и вероисповеданий. Духовные и светские сочинения Баха своей истинной человечностью родственны между собой. Вместе они образуют целый мир музыкальных образов. Непревзойденное полифоническое мастерство Баха обогащено гомофонно-гармоническими средствами. Его вокальные темы органично пронизаны инструментальными приемами развития, а инструментальные темы нередко так эмоционально насыщены, будто что-то важное поют и выговаривают без слов.

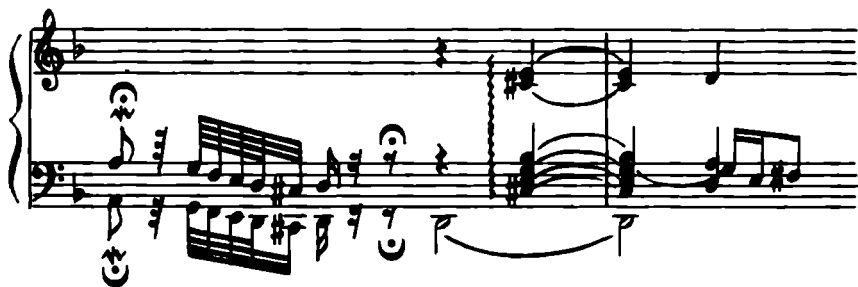
### Токката и фуга ре минор для органа<sup>5</sup>

Это произведение, пользующееся большой популярностью, начинается тревожным, но мужественным волевым кличем. Он раздается трижды, опускаясь из одной октавы в другую, и приводит к громовому аккордовому раскату в нижнем регистре. Так в начале токкаты очерчивается сумрачно затененное, грандиозное звуковое пространство.

#### 1 [Adagio]

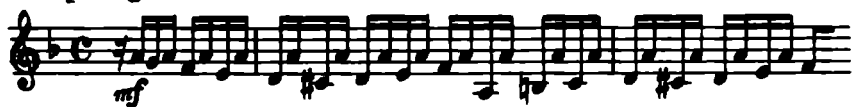


<sup>5</sup> Токката (на итальянском «toccata» — «прикосновение», «удар» от глагола «tossare» — «касаться», «трогать») — виртуозная пьеса для клавишных инструментов. О фуге подробнее говорится в конце настоящего раздела.



Далее слышатся мощные «завихряющиеся» виртуозные пассажи и широкие аккордовые взмахи-«всплески». Их несколько раз разделяют паузы и остановки на протянутых аккордах. Такое противопоставление стремительного и медленного движения напоминает настороженные передышки между схватками с буйной стихией. А вслед за свободно, импровизационно построенной токкатой звучит fuga. Она сосредоточена на имитационном развитии одной темы, в которой волевое начало как бы обузывает стихийные силы:

## 2 [Allegro moderato]



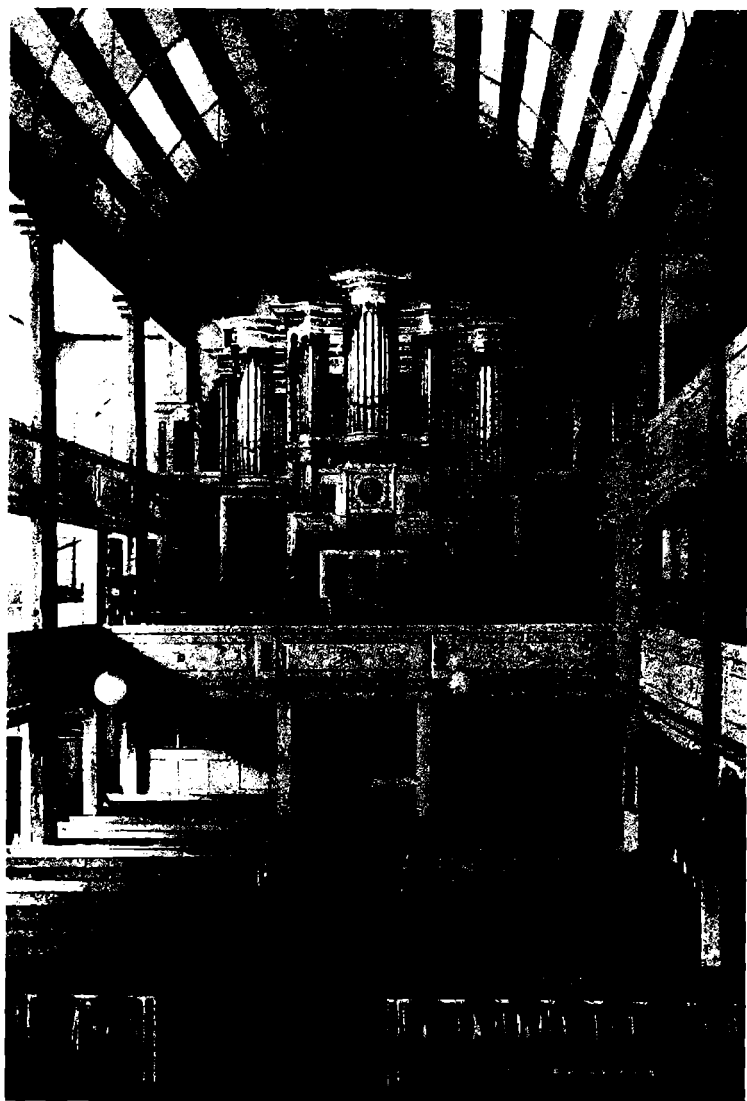
Широко развернувшись, fuga перерастает в коду — завершающий, итоговый раздел. Здесь вновь разражается импровизационная стихия токкаты. Но она окончательно усмирится напряженными повелительными репликами. И последние такты всего произведения воспринимаются как суровая и величавая победа непреклонной человеческой воли.

Особую группу органных сочинений Баха составляют **хоральные прелюдии**. Среди них глубокой выразительностью отличается ряд сравнительно небольших пьес лирического характера. В них звучание мелодии хора обогащается свободно развитыми сопровождающими голосами. Так изложен, например, один из шедевров Баха — хоральная прелюдия фа минор.

## Клавирная музыка

### Инвенции

Бах составил несколько сборников несложных пьес из числа тех, которые сочинил, обучая своего старшего сына Вильгельма Фридемана. В один из таких сборников он поместил пятнадцать



Орган в Новой церкви в Арнштадте, где одно время служил И. С. Бах

двухголосных полифонических пьес в пятнадцати тональностях и назвал их «инвенциями». В переводе с латинского языка слово «инвенция» означает «выдумка», «изобретение». Баховские двухголосные инвенции, доступные для исполнения начинающими музыкантами, действительно замечательны по полифонической изобретательности и одновременно по художественной выразительности.

Так, первая двухголосная инвенция до мажор рождается из краткой, плавной и неторопливой темы спокойного, рассудительного характера. Ее запекает верхний голос и тотчас имитирует — повторяет в другой октаве — нижний:



Во время повтора (имитации) верхний голос продолжает мелодическое движение. Так образуется противосложение к теме, звучащей в басу. Далее это противосложение — с тем же мелодическим рисунком — иногда звучит, когда тема вновь появляется то в одном, то в другом голосе (такты 2—3, 7—8, 8—9). В таких случаях противосложение называется удержанным (в отличие от неударяемых, которые каждый раз при проведении темы сочиняются заново). Как и в других полифонических произведениях, в этой инвенции встречаются разделы, где тема в своем полном виде не звучит, а используются лишь отдельные ее обороты. Такие разделы помещаются между проведениями темы и называются интермедиями. Общую цельность инвенции до мажор придает развитие, основанное на одной теме, что характерно для полифонической музыки. В середине пьесы делается отход от главной тональности, а к концу она возвращается. Слушая эту инвенцию, можно представить себе, будто два ученика прилежно повторяют урок, стараясь друг перед другом рассказать его получше, с большим выражением.



Клавесин в доме Баха  
в Эйзенахе

А под звуки восьмой двухголосной **инвенции фа мажор** можно вообразить веселую, задорную игру-состяжание: кажется, что подпрыгивают и катятся упругие мячики.



В этой пьесе, сходной по своему строению с до-мажорной инвенцией, большая роль принадлежит особому приему. Вслед за начальным вступлением темы в верхнем голосе нижний голос имитирует не только ее, но и ее продолжение (противосложение). Так на некоторое время возникает непрерывная каноническая имитация, или канон.

Одновременно с двухголосными инвенциями Бах сочинил пятнадцать трехголосных полифонических пьес в тех же тональностях. Он назвал их «симфониями» (в переводе с греческого языка — «созвучия»). Ибо в старину так часто называли многоголосные инструментальные произведения. Но позднее

стало принятым именовать эти пьесы трехголосными инвенциями. В них используются более сложные приемы полифонического развития.

Самый яркий пример — трехголосная инвенция фа минор (девятая). Она начинается с одновременного проведения двух контрастных тем. Основа одной из них, звучащей в басовом голосе, — мерный напряженный спуск по хроматическим полутонам. Подобные ходы часты в трагических ариях из старинных опер. Это как бы мрачный голос злого рока, судьбы. Скорбными мотивами-вздохами пронизана вторая тема в среднем, альтовом голосе:

5 [Andante espressivo]



В дальнейшем с этими двумя темами тесно переплетается третья тема с еще более проникновенно молящими возгласами. До самого конца пьесы голос злого рока остается неумолимым. Но не смолкают и голоса людской скорби. В них теплится неугасимая искорка человеческой надежды. И она на мгновение будто вспыхивает в заключительном фа-мажорном аккорде.

Лирической проникновенностью отличается также «симфония» Баха си минор (трехголосная инвенция № 15).

В предисловии к рукописи своих инвенций и «симфоний» Бах указал, что они должны помочь выработать «певучую манеру игры». На клавишине это было трудно осуществить. Поэтому Бах предпочитал в домашних условиях, в том числе на занятиях с учениками, пользоваться другим струнно-клавишным инструментом — клавикордом. Его слабый звук непригоден для концертного исполнения. Но, как уже говорилось, в отличие от клавишина струны клавикорда не зашипываются, а мягко зажимаются металлическими пластинками. Это способствует певучести звучания и позволяет делать динамические оттенки. Таким образом, Бах как бы предугадывал возможности певучего и связного голосоведения на фортепиано — инструменте, который в его время был еще несовершенным по конструкции. И это пожелание великого музыканта следует помнить всем современным пианистам.

### «Французская сюита» до минор

Три сборника клавирных сюит Баха имеют разные названия. Шесть сюит, включенных в третий сборник, он сам назвал «партитами» (название сюиты «парти́та» встречается не только у него<sup>6</sup>). А два других сборника — по шесть пьес в каждом — стали называть «Французскими сюитами» и «Английскими сюитами» уже после смерти Баха по точно не выясненным причинам.

В тональности до минор написана вторая из «Французских сюит». По традиции, установившейся в старинных сюитах, она содержит четыре основные части — Аллеманду, Куранту, Сара-

<sup>6</sup> «Разделенная на части» — так переводится с итальянского языка слово «парти́та» (от глагола «partire» — «делиться»).



банду и Жигу, а также еще две интермедийные части — Арию и Менуэт, вставленные между Сарабандой и Жигой.

Аллеманда — танец, который формировался в XVI—XVII веках в нескольких европейских странах — Англии, Нидерландах, Германии, Франции и Италии. Так, например, старинная немецкая аллеманда была немного тяжеловесным групповым танцем. Но, войдя в клавирные сюиты, аллеманда к XVIII веку почти утратила танцевальные черты. От своих «предков» она сохранила лишь неторопливую степенную поступь с размером на четыре либо на две четверти. В конце концов она превратилась в свободно построенную прелюдию. Похожа на задумчивую лирическую прелюдию и Аллеманда из до-минорной сюиты Баха. Здесь чаще всего ведут свои линии три голоса. Но иногда к ним подключается и четвертый голос. При этом самый мелодичный голос — верхний:

6 [Moderato]



Куранта — трехдольный танец французского происхождения. Но для французских клавишных курант была типична некоторая ритмическая изысканность, манерность. Куранта же в сюите Баха до минор сродни итальянской разновидности данного танцевального жанра — более живой и подвижной. Этому способствует гибкое сочетание двух голосов, которые словно подзадоривают друг друга:

7 [Vivo]



Сарабанда — трехдольный испанский танец. Некогда он был быстрым, темпераментным, а позднее стал медленным, торжественным, нередко близким траурному шествию. Сарабанда из сюиты Баха от начала до конца выдержана в трехголосном скла-

де. Движение среднего и нижнего голосов все время строгое, сосредоточенное (преобладают четверти и восьмые). А движение верхнего голоса значительно более свободное и подвижное, очень выразительное. Здесь преобладают шестнадцатые, часто встречаются ходы на широкие интервалы (квинту, сексту, септиму). Так образуются два контрастных слоя музыкального изложения, создается лирически напряженное звучание<sup>7</sup>:

8 [Andante con espressione]

Жига — стремительный задорный танец, ведущий свое происхождение из Ирландии и Англии<sup>8</sup>. В старину жигу любили плясать английские матросы. В сюитах жига обычно является заключительной, финальной частью. В своей до-минорной Жиге Бах часто использует прием канонической имитации между двумя голосами (как и в Инвенции фа мажор). Изложение этой пьесы насквозь пронизано «подпрыгивающим» пунктирным ритмом:

9 [Molto vivace]

<sup>7</sup> В Сарабанде ведущий верхний голос не столько контрастирует с остальными, сколько дополняется ими.

<sup>8</sup> Размеры жиги преимущественно трехдольные. В XVIII веке это главным образом 3/8, 6/8, 9/8, 12/8.



По сравнению с контрастом между Аллемандой и Курантой контраст между Сарабандой и Жигой более острый. Но его смягчают вставленные между ними две дополнительные части. Часть, названная «Арией», скорее походит не на сольный вокальный номер в опере, а на спокойную простодушную песню. Следующий же за ней Менуэт — французский танец, соединяющий подвижность с грациозностью. Так в этой сюите, при единой общей тональности, все части по-разному сопоставляются в образном отношении.

### **Прелюдия и fuga до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира»**

Прелюдия и fuga до мажор, Прелюдия и fuga до минор, Прелюдия и fuga до-диез мажор, Прелюдия и fuga до-диез минор — и так далее по всем двенадцати полутонам, входящим в октаву. В результате — всего 24 двухчастных цикла «прелюдия и fuga» во всех мажорных и минорных тональностях. Так построены оба тома (в общей сумме — 48 прелюдий и фуг) «Хорошо темперированного клавира» Баха. Это грандиозное произведение признано одним из величайших в мировом музыкальном искусстве. Прелюдии и фуги из этих двух томов входят и в учебный, и в концертный репертуар всех профессиональных пианистов.

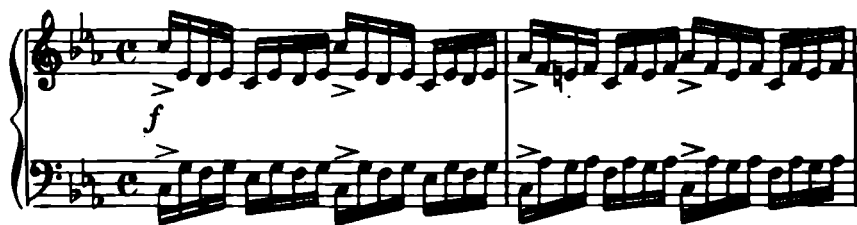
Во времена Баха в настройке клавишных инструментов постепенно окончательно установилась равномерная темперация — деление октавы на двенадцать равных полутонов. Ранее система настройки была более сложной. При ней в тональностях с количеством знаков свыше трех-четырех некоторые интервалы и аккорды звучали фальшиво. Поэтому композиторы такие тональности избегали употреблять. Бах первым блестяще доказал в «Хорошо темперированном клавире», что при равномерной темперации можно с равным успехом использовать все 24 тональности. Это открывало новые горизонты перед композиторами, увеличивало, например, возможности делать модуляции (переходы) из одной тональности в другую.

В «Хорошо темперированном клавире» Бах установил тип двухчастного цикла «прелюдия и fuga». Прелюдия строится сво-

бно. В ней немалая роль может принадлежать гомофонно-гармоническому складу и импровизационности. Это создает контраст к фуге как строго полифоническому произведению. Вместе с тем части цикла «прелюдия и фуга» объединены не только общей тональностью. Между ними в каждом случае по-своему проявляются тонкие внутренние связи.

Эти общие типические черты можно проследить в **Прелюдии и фуге до минор** из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Прелюдия складывается из двух основных разделов. Более пространный первый сплошь заполнен быстрым равномерным движением шестнадцатых в обеих руках. Оно изнутри насыщено выразительными мелодическими и гармоническими элементами. Представляется, будто, стесненный берегами, бурлит неугомонный поток:

10 [Allegro]



Накопив мощную энергию, этот поток в конце первого раздела как бы перехлестывает через край и в начале следующего раздела становится еще более стремительным, грозя все смести на своем пути. Этот кульминационный момент прелюдии отмечен сменой темпа на самый быстрый (*Presto*) и использованием полифонического приема — двухголосного канона. Но разбушевавшуюся стихию внезапно останавливают повелительные удары аккордов и многозначительные фразы речитатива. Тут происходит вторая смена темпа — на самый медленный (*Adagio*). А после третьей смены темпа на умеренно быстрое *Allegro* в заключительных тактах прелюдии тонический органнй пункт в басу постепенно тормозит движение шестнадцатых в правой руке. Оно становится мягко-раскидистым и замирает на до-мажорном аккорде. Наступает успокоение, умиротворение.

После такого свободного, импровизационного завершения прелюдии внимание переключается в иной, контрастный план. Начинается трехголосная фуга.

Это слово на латинском и итальянском языках означает «бег», «бегство», «быстрое течение». В музыке фуга — сложное полифоническое произведение, где голоса как бы перекликают-

ся, догоняя друг друга. Большинство фуг основываются на одной теме. Реже встречаются фуги с двумя, еще реже с тремя и четырьмя темами. А по числу голосов фуги бывают двух-, трех-, четырех- и пятиголосными.

Однотемные фуги начинаются с изложения темы в главной тональности каким-либо одним голосом. Затем тема имитируется поочередно другими голосами. Так образуется первый раздел фуги — экспозиция. Во втором разделе — разработке — тема появляется только в других тональностях. А в третьем, последнем разделе — репризе<sup>9</sup> — она вновь проводится в главной тональности, но излагается уже не одnogлосно. Экспозиция здесь точно не повторяется. В фугах широко используются удержанные противосложения и интермедии.

До-минорную фугу Баха, о которой идет речь, начинает, появляясь в среднем голосе, четкая, рельефная, хорошо запоминающаяся тема с упругим танцевальным ритмом:

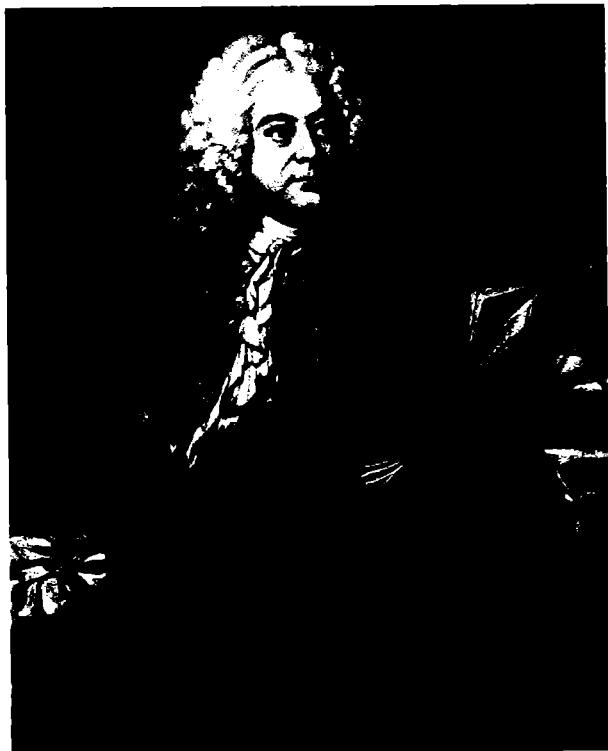


Энергичная настойчивость сочетается в теме с грациозностью, сквозь волевою собранность проглядывает лукавое озорство. В этом заложены возможности дальнейшего разнообразного и динамичного развития.

В начале разработки тема звучит светло — единственный раз она проводится в мажорной тональности (ми-бемоль мажор). В репризе же из трех главных проведений темы в основной тональности (до минор) второе, в басу, приобретает такой мощный размах, что заставляет вспомнить бушевание природных сил в прелюдии. И еще одно, заключительное проведение темы фуги завершается просветленным до-мажорным аккордом. В таком сходстве между концовками прелюдии и фуги обнаруживается внутреннее эмоциональное родство контрастных частей цикла.

Фуга — высшая форма полифонической музыки — достигла в творчестве Баха полной зрелости и ярчайшего расцвета. Знаменитый русский композитор и пианист XIX века Антон Григорьевич Рубинштейн в своей книге «Музыка и ее представители» написал, восхищаясь «Хорошо темперированным клавиром», что там можно найти «фуги религиозного, героического, мелан-

<sup>9</sup> Напомним, что «реприза» (слово французского происхождения) означает «повторение», «возобновление».



Георг Фридрих  
Гендель

холического, величественного, жалобного, юмористического, пасторального, драматического характера; в одном только они все схожи — в красоте...»

Ровесником Иоганна Себастьяна Баха был великий немецкий композитор Георг Фридрих Гендель (1685—1759) — замечательный мастер полифонии, органист-виртуоз. Судьба у него сложилась по-иному. Большую часть жизни он провел вне Германии, переезжая из одной страны в другую (несколько десятилетий прожил в Англии). Гендель — автор многих опер, ораторий, разнообразных инструментальных произведений.

### *Вопросы и задания*

1. Что роднит между собой духовные и светские произведения Баха?
2. Расскажите об образном характере Токкаты и фуги ре минор для органа.
3. Напойте темы инвенций Баха, которые вы знаете. Что такое противосложение, когда оно называется удержанным?
4. Что такое интермедия в полифоническом произведении? Какая имитация называется канонической или каноном?
5. Назовите и охарактеризуйте основные части «Французской сюиты» до минор.
6. Как построен «Хорошо темперированный клавир» Баха?

7. В чем состоит главное отличие прелюдии от фуги? Покажите это на примере Прелюдии и фуги до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Есть ли между ними также черты сходства?

## Основные произведения

### Вокально-инструментальные произведения

«Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею»

Месса си минор

Духовные кантаты (сохранилось около 200) и светские кантаты (сохранилось свыше 20)

### Оркестровые произведения

4 сюиты («увертюры»)

6 «Бранденбургских концертов»

### Концерты для солирующих инструментов с камерным оркестром

7 концертов для клавесина

3 концерта для двух, 2 — для трех клавесинов

2 концерта для скрипки

Концерт для двух скрипок

### Произведения для смычковых инструментов

3 сонаты и 3 партиты для скрипки соло

6 сонат для скрипки и клавесина

6 сюит («сонат») для виолончели соло

### Органное произведения

70 хоральных прелюдий

Прелюдии и фуги

Токката и фуга ре минор

Пассакалья до минор

### Клавирные произведения

Сборник «Маленькие прелюдии и фуги»

15 двухголосных инвенций и 15 трехголосных инвенций («симфоний»)

48 прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира»

6 «Французских» и 6 «Английских» сюит

6 сюит (партит)

«Итальянский концерт» для клавесина соло

«Хроматическая фантазия и фуга»

«Искусство фуги»

# О формировании классического стиля в музыке

---

## Музыкальный театр

XVIII век, особенно его середина и вторая половина, — время больших перемен во всех областях европейского музыкального искусства. С наступлением этого столетия в итальянской опере постепенно обособились два жанра — опера-серия (серьезная) и опера-буффа (комическая). В операх-серии по-прежнему преобладали мифологические и исторические сюжеты, в которых фигурировали так называемые «высокие» герои — мифологические божества, цари древних государств, легендарные полководцы. А в операх-буффа сюжеты стали преимущественно современными бытовыми. Героями здесь выступали обыкновенные люди, действовавшие энергично и жизненно правдоподобно.

Первым ярким образцом оперы-буффа явилась «Служанка-госпожа» Джованни Баттисты Перголези, представшая перед публикой в 1733 году в Неаполе. Героиня — предприимчивая служанка Серпина — ловко женит на себе своего ворчливого хозяина Уберто и сама становится госпожой. Подобно многим ранним итальянским операм-буффа, «Служанка-госпожа» первоначально исполнялась как сценическая интермедия в антрактах между действиями оперы-серии «Гордый пленник» Перголези (напомним, что латинское по происхождению слово «интермедия» и означает «междудействие»). Вскоре «Служанка-госпожа» приобрела большую известность во многих странах как самостоятельное произведение.



Во Франции комическая опера родилась во второй половине XVIII века. Она возникла на основе веселых, остроумных комедийных представлений с музыкой, дававшихся в театрах на парижских ярмарках. А превратиться в комическую оперу, где главной характеристикой действующих лиц стали вокальные номера, французским ярмарочным комедиям помог пример итальянской оперы-буффа. Существенное значение имели для этого выступления в Париже оперной труппы итальянских «буффов», когда столицу Франции буквально очаровала «Служанка-госпожа» Перголези.

В отличие от итальянских опер-буффа во французских комических операх ариозные номера чередуются не с речитативами, а с разговорными диалогами. Так же строится и зингшпиль — немецкая и австрийская разновидность комической оперы, появившаяся во второй половине XVIII столетия<sup>1</sup>. Для музыкального языка всех разновидностей комической оперы характерна тесная связь с народно-бытовыми песенными и танцевальными мелодиями.

Во второй же половине XVIII века серьезные оперные жанры коренным образом реформировал великий немецкий композитор Кристоф Виллибальд Глюк (1714—1787). Свою первую реформаторскую оперу «Орфей и Эвридика» (1762) он написал на сюжет о легендарном древнегреческом певце, уже неоднократно использовавшийся в операх начиная с самых ранних (об этом говорилось во Введении).

К своей реформе в опере Глюк шел непростым путем. Ему довелось побывать во многих европейских странах — Германии, Австрии, Дании, а также в населенной славянами Чехии, наряду с Италией — в Англии. Прежде чем прочно обосноваться в Вене, Глюк поставил 17 своих опер-серия на сценах театров Милана, Венеции, Неаполя, Лондона, Копенгагена, Праги и других городов. Оперы этого жанра исполнялись в придворных театрах многих европейских государств.

Исключение составляла Франция. Там в середине XVIII века продолжали сочинять и ставить серьезные оперы только в традиционном французском стиле. Но Глюк внимательно изучил оперные партитуры знаменитых французских композиторов Жана-Батиста Люлли и Жана-Филиппа Рамо. Кроме того, Глюк написал и с успехом поставил в Вене восемь произведений в новом жанре французской комической оперы. Он, несомненно, был хорошо знаком и с итальянскими операми-буффа, с немецкими и австрийскими зингшпилями.

---

<sup>1</sup> Это немецкое слово происходит от «singen» («петь») и «Spiel» («игра»).



Кристоф Виллибальд  
Глюк

Все эти знания дали возможность Глюку решительно обновить уже устаревшие принципы композиции серьезных опер. В своих реформаторских операх, поставленных сначала в Вене, а затем в Париже, Глюк стал передавать душевные переживания героев со значительно большей правдивостью и драматической напряженностью, действенностью. Он отказался от нагромождения виртуозных пассажей в ариях, усилил выразительность речитативов. Его оперы сделались более целеустремленными по музыкальному и сценическому развитию, более стройными по композиции.

Так в музыкальном языке и в построении новых комических и реформированных серьезных опер обозначились важные отличительные черты нового, классического стиля — активная действенность развития, простота и ясность выразительных средств, композиционная стройность, общий благородный и возвышенный характер музыки. Этот стиль постепенно складывался в европейской музыке на протяжении XVIII века, созрел к 1770—1780 годам и господствовал до середины второго десятилетия XIX века.

Необходимо учесть, что у определения «классический» может быть и другое, более широкое значение. «Классическими» (или «классикой») называют также музыкальные и другие художественные произведения, которые получили признание как образцовые, совершенные, непревзойденные — независимо от времени их создания. В таком смысле классическими, или классикой, можно назвать, скажем, и мессы итальянского композитора XVI века Палестрины, и оперы Прокофьева, и симфонии Шостаковича — русских композиторов XX века.

### Инструментальная музыка

На столь же широкой интернациональной основе, как и оперная реформа Глюка, в XVIII веке происходило интенсивное развитие инструментальной музыки. Его осуществляли дружными усилиями композиторы многих европейских стран. Опираясь на песенность и танцевальность, вырабатывая классическую ясность и динамичность музыкального языка, они постепенно формировали новые жанры циклических инструментальных произведений — такие, как классическая симфония, классическая соната, классический струнный квартет. В них большое значение приобрела сонатная форма. Поэтому инструментальные циклы называют сонатными или сонатно-симфоническими.

**Сонатная форма.** Вы уже знаете, что высшая форма полифонической музыки — fuga. А сонатная форма — высшая форма гомофонно-гармонической музыки, где лишь иногда могут использоваться полифонические приемы. По своему построению эти две формы имеют сходство друг с другом. Как и в фуге, в сонатной форме различаются три основных раздела: это экспозиция, разработка и реприза. Но между ними имеются и существенные различия.

Основное отличие сонатной формы от фуги сразу выступает в экспозиции<sup>2</sup>. Подавляющее большинство фуг целиком построено на одной теме, которая в экспозиции проводится поочередно в каждом голосе. А в экспозиции сонатной формы предстают, как правило, две основные темы, более или менее различные по характеру. Сначала звучит тема главной партии, позднее появляется тема побочной партии. Только ни в коем случае не надо понимать определение «побочная» как «второстепенная». Ибо на самом деле теме побочной партии принадлежит в сонатной форме не менее важная роль, чем теме главной партии. Слово «побочная» употреблено здесь потому, что она, в отличие от первой, в экспозиции обязательно звучит не в главной тональности, а в другой, то есть как бы в побочной.

---

<sup>2</sup> Слово латинского происхождения, означает «изложение», «показ».

В музыке классического стиля если главная партия в экспозиции мажорная, то побочная партия изложена в тональности доминанты (например, если тональность главной партии до мажор, то тональность побочной партии — соль мажор). Если же главная партия в экспозиции минорная, то побочная партия излагается в параллельном мажоре (например, если тональность главной партии до минор, то тональность побочной партии — ми-бемоль мажор).

Между главной и побочной партиями помещается либо небольшая связка, либо связующая партия. Здесь может появиться и самостоятельная, мелодически рельефная тема, но чаще используются интонации темы главной партии. Связующая партия выполняет роль перехода к побочной партии, в ней происходит модуляция в тональность побочной партии. Тем самым тональная устойчивость нарушается. Слух начинает ожидать наступления какого-то нового «музыкального события». Им и оказывается появление темы побочной партии. Иногда экспозиции может предшествовать вступление. А после побочной партии звучит либо небольшое заключение, либо целая заключительная партия нередко с самостоятельной темой. Так завершается экспозиция, закрепляя тональность побочной партии. По указанию композитора вся экспозиция может быть повторена.

Разработка — второй раздел сонатной формы. В нем темы, знакомые по экспозиции, выступают в новых вариантах, по-разному чередуются, сопоставляются. В таком взаимодействии участвуют чаще не целые темы, а вычлененные из них мотивы, фразы. То есть темы в разработке как бы дробятся на отдельные элементы, обнаруживая заключенную в них энергию. При этом происходит частая смена тональностей (главная тональность здесь затрагивается редко и ненадолго). Появляясь в различных тональностях, темы и их элементы как бы по-новому освещаются, показываются с новых точек зрения. После того как развитие в разработке достигает значительной напряженности в кульминации, его ход меняет направление. В конце этого раздела подготавливается возвращение в главную тональность, происходит поворот к репризе.

Реприза — третий раздел сонатной формы. Она начинается с возвращения главной партии в основной тональности. Связующая партия не уводит в новую тональность. Она, напротив, закрепляет главную тональность, в которой теперь повторяются и побочная, и заключительная партии. Так реприза своей тональной устойчивостью уравнивает неустойчивый характер разработки и придает целому классическую стройность. Репризу иногда может дополнять заключительное построение — кода (происходит от латинского слова, означающего «хвост»).

Итак, когда звучит fuga, наше внимание сосредоточивается на том, чтобы вслушаться, вдуматься и вчувствоваться в одну музыкальную мысль, воплощенную одной темой. Когда же звучит произведение в сонатной форме, наш слух следит за сопоставлением и взаимодействием двух основных (и дополняющих их) тем — словно за развитием различных музыкальных событий, музыкального действия. Таково главное различие между художественными возможностями этих двух музыкальных форм.

**Классический сонатный (сонато-симфонический) цикл.** Примерно в последней трети XVIII века в музыке окончательно сложился классический сонатный цикл. Прежде в инструментальных произведениях господствовали форма сюиты, где чередовались медленные и быстрые части, и близкая ей форма старинной сонаты. Теперь же, в классическом сонатном цикле, точно определилось количество частей (обычно три или четыре), но сложнее стало их содержание.

Первая часть, как правило, написана в сонатной форме, о которой речь шла в предыдущем параграфе. Она идет в быстром или умеренно быстром темпе. Чаще всего это Allegro. Поэтому такую часть принято называть сонатным allegro. Музыка в нем зачастую имеет энергичный, действенный характер, нередко напряженный, драматический.

Вторая часть всегда контрастирует первой по темпу и общему характеру. Часто она — медленная, самая лирическая и певучая. Но она может быть и другой, например похожей на неспешное повествование или танцевально-грациозной.

В трехчастном цикле последняя, третья часть, финал — вновь быстрая, обычно более стремительная, но менее внутренне напряженная по развитию в сравнении с первой. Финалы классических сонатных циклов (особенно симфоний) нередко рисуют картины многолюдного праздничного веселья, а их темы близки народным песням и танцам. При этом часто используется форма рондо (от французского «ronde» — «круг»). Как известно, первый раздел здесь (рефрен) несколько раз повторяется, чередуясь с новыми разделами (эпизодами).

Всё это отличает и многие финалы четырехчастных циклов. Но в них между крайними частями (первой и четвертой) помещены две средние части. Одна — медленная — в симфонии обычно бывает второй, а в квартете — третьей. Третьей частью классических симфоний XVIII века является Менуэт, который в квартете занимает второе место.

Итак, мы упомянули слова «соната», «квартет», «симфония». Различие этих циклов зависит от состава исполнителей. Особое место принадлежит симфонии — произведению для оркестра, предназначенному для звучания в большом помещении перед многочисленными слушателями. В этом смысле симфонии бли-

зок концерт — трехчастное сочинение для солирующего инструмента с сопровождением оркестра. Наиболее же распространенные камерные инструментальные циклы — соната (для одного или двух инструментов), трио (для трех инструментов), квартет (для четырех инструментов), квинтет (для пяти инструментов)<sup>3</sup>.

Сонатная форма и сонатно-симфонический цикл, как и весь классический стиль в музыке, сформировались в XVIII веке, который называют «веком Просвещения» (или «эпохой Просвещения»), а также «веком Разума». В этом столетии, особенно во второй его половине, во многих европейских странах выдвигались представители так называемого «третьего сословия». То были люди, которые не имели ни дворянских титулов, ни духовных званий. Своими успехами они были обязаны собственному труду, инициативной деятельности. Они провозгласили идеал «естественного человека», которого созидательной энергией, светлым разумом и глубокими чувствами наделила сама природа. Этот оптимистический демократический идеал по-своему отразили и музыка, и другие виды искусства, и литература. Так, например, победу человеческого разума и неутомимых рук в начале эпохи Просвещения прославил опубликованный в 1719 году знаменитый роман английского писателя Даниэля Дефó «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо».

### **Вопросы и задания**

1. Назовите национальные разновидности комических опер XVIII века. Чем отличается построение итальянской оперы-буффа от построения французской комической оперы?

2. С какими странами и городами была связана деятельность великого оперного реформатора Кристофа Виллибальда Глюка? На какой сюжет он написал свою первую оперу?

3. К какому времени созрел и до какого времени господствовал в музыке классический стиль? Объясните разницу между двумя значениями определения «классический».

4. В чем заключается сходство в общем построении между фугой и сонатной формой? А в чем состоит главное различие между ними?

5. Назовите основные и дополнительные разделы сонатной формы. Нарисуйте ее схему.

6. Как соотносятся между собой главная и побочная партии сонатной формы в ее экспозиции и в ее репризе?

7. Что характерно для разработки в сонатной форме?

8. Охарактеризуйте части классического сонатного цикла.

9. Назовите основные виды классических сонатных циклов в зависимости от состава исполнителей.

---

<sup>3</sup> Названия других камерно-ансамблевых инструментальных циклов — секстет (для шести инструментов), септет (для семи), октет (для восьми), нонет (для девяти), децимет (для десяти). Определение «камерная музыка» происходит от итальянского слова «сагета» — «комната». Ибо до XIX века сочинения для нескольких инструментов часто исполнялись в домашней обстановке, то есть понимались как «комнатная музыка».

## Йозеф Гайдн

1732—1809



Классический стиль в музыке достиг своей зрелости и высокого расцвета в творчестве Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта и Людвиг ван Бетховена. Жизнь и деятельность каждого из них подолгу протекала в столице Австрии Вене. Поэтому Гайдна, Моцарта и Бетховена называют венскими классиками.

Австрия была многонациональной империей. В ней наряду с австрийцами, у которых родной язык — немецкий, жили венгры и различные славянские народы, в том числе чехи, сербы, хорваты. Их песенные и танцевальные мелодии можно было слышать и в деревнях, и в городах. В Вене народно-бытовая музыка звучала повсюду — в центре и на окраинах, на перекрестках улиц, в публичных садах и парках, в ресторанах и кабачках, в богатых и небогатых частных домах.

Вена являлась и крупным центром профессиональной музыкальной культуры, сосредоточенной вокруг императорского двора, капелл знати<sup>1</sup> и аристократических салонов, соборов и церквей. В австрийской столице издавна культивировалась итальянская опера-серия, здесь, как уже говорилось, начал свою оперную реформу Глюк. Музыка обильно сопровождала придворные празднества. Но венцы охотно посещали и веселые балаганные

---

<sup>1</sup> Во времена Гайдна капелла — ансамбль певцов и инструменталистов, состоявших в услужении у знатного лица, а капельмейстер — руководитель капеллы.



Вид на Вену  
С гравюры 1720 года

представления с музыкой, из которых родились зингшпили, и очень любили танцевать.

Из трех великих венских музыкальных классиков Гайдн — самый старший. Ему было 24 года, когда родился Моцарт, и 38 лет, когда родился Бетховен. Гайдн прожил долгую жизнь. Он почти на два десятилетия пережил рано скончавшегося Моцарта и был еще жив, когда Бетховен уже создал большую часть своих зрелых произведений.

Гайдн был искренне верующим человеком. Он автор ряда месс и других вокально-инструментальных произведений на духовные тексты. Для частного княжеского театра он написал более двух десятков опер в жанрах сериа, буффа, а также несколько «кукольных» опер для спектаклей, разыгрывавшихся марионетками. Но область его главных творческих интересов и достижений — симфоническая и камерная<sup>2</sup> инструментальная музыка. Всего это — более 800 сочинений<sup>3</sup>.

Среди них особенно значительны более 100 симфоний, более 80 струнных квартетов и более 60 клавирных сонат. В их зрелых образцах с наибольшей полнотой, яркостью и самобыт-

<sup>2</sup> Напомним, что камерная музыка была предназначена для исполнения в небольшом помещении одним или несколькими музыкантами.

<sup>3</sup> Вместе с остальными сочинениями общее число произведений Гайдна, написанных в различных жанрах, превышает тысячу, а вместе с его обработками народных шотландских и ирландских песен приближается к полутора тысячам.



ностью раскрылось оптимистическое мироощущение великого австрийского композитора. Лишь иногда это светлое мироощущение оттеняют сумрачные настроения. Их всегда преодолевают неиссякаемое гайдновское жизнелюбие, острая наблюдательность, веселый юмор, простое, здоровое и вместе с тем поэтическое восприятие окружающей действительности.

### Жизненный путь

**Раннее детство. Рорау и Хайнбург.** Франц Йозеф Гайдн родился в 1732 году в деревне Рорау, расположенной на востоке Австрии, вблизи венгерской границы и неподалеку от Вены. Отец Гайдна был искусным каретных дел мастером, мать служила кухаркой в имении графа, владельца Рорау. Своего старшего сына Йозефа, которого в семье ласково звали Зепперлем, родители рано начали приучать к трудолюбию, аккуратности, чистоплотности. Отец Гайдна совсем не знал нот, но любил петь, аккомпанируя себе на арфе, особенно когда в его маленьком домике собирались гости. Зепперль подпевал чистым серебристым голосом, обнаружив замечательный музыкальный слух. И когда мальчику было всего пять лет, его отправили в соседний городок Хайнбург к дальнему родственнику, который руководил церковной школой и хором. В Хайнбурге Зепперль научился читать, писать, считать, петь в хоре, а также начал осваивать навыки игры на клавикорде и скрипке. Но жилось ему в чужой семье нелегко. Многие годы спустя он вспоминал, что получал тогда «больше колотушек, чем еды».

Едва Зепперль попал в Хайнбург, как ему велели научиться еще бить в литавры, чтобы участвовать в одной церковной процессии с музыкой. Мальчик взял сито, натянул на него кусок материи и стал усердно упражняться. Со своей задачей он успешно справился. Только при организации процессии пришлось навесить инструмент на спину человека очень низкого роста. А он был горбатым, что вызывало смех у зрителей.

**В капелле венского собора Св. Стефана.** Посетив проездом Хайнбург, венский соборный капельмейстер и придворный композитор Георг Ройтер обратил внимание на выдающиеся музыкальные способности Зепперля. Так в 1740 году восьмилетний Гайдн очутился в столице Австрии, где был принят певчим в капеллу кафедрального (главного) собора Св. Стефана.

В Вене, большом красивом городе с великолепными зданиями и архитектурными ансамблями, на мальчика нахлынула волна новых ярких впечатлений. Вокруг звучала многонациональная народно-бытовая музыка. В соборе и при императорском дворе, где также выступала капелла, исполнялись торжественные вокально-инструментальные произведения.



Дом в Рорау, где родился Й. Гайдн

Но условия существования опять оказались нелегкими. На занятиях, репетициях и выступлениях мальчишки-хористы сильно уставали. Кормили же их скудно, они постоянно были полуголодными. За шалости их строго наказывали. Маленький Гайдн продолжал старательно учиться искусству пения, игре на клавире и скрипке, и ему очень захотелось сочинять музыку. Однако Ройтер не обратил на это внимания. Слишком занятый своими делами, он за все девять лет пребывания Гайдна в капелле дал ему только два урока композиции. Но Йозеф упорно добивался своей цели, усердно занимаясь сам.

**Трудное начало самостоятельной жизни.** Когда к восемнадцати годам у юноши стал ломаться голос — временно сделался хриплым и потерял гибкость, его грубо и безжалостно выкинули из капеллы. Оказавшись без крова и средств, он мог погибнуть от голода и холода, если бы его на некоторое время не приютил знакомый певец, живший с женой и ребенком в крошечной комнатке под крышей. Гайдн стал браться за любую подвернувшуюся музыкальную работу: переписывал ноты, давал грошовые уроки пения, игры на клавире, участвовал в качестве скрипача в уличных инструментальных ансамблях, исполнявших в ночное время серенады в честь кого-либо из горожан.

Наконец он смог снять маленькую комнату на шестом, последнем этаже дома в центре Вены. Комнату пронизывал ветер,

в ней не было печки, зимой часто замерзала вода. В таком бедственном положении Гайдн прожил десять лет. Но он не унывал и с восторгом занимался любимым искусством. «Когда я сидел за моим старым, изъеденным червями клавиром, — вспоминал он в старости, — то не завидовал счастью любого короля».

Преодолевать житейские трудности Гайдну помогал его живой, веселый характер. Однажды, например, он ночью разместил своих приятелей-музыкантов в укромных уголках на одной из улиц Вены, и по его сигналу каждый заиграл, что ему вздумалось. Получился «кошачий концерт», наделавший переполох у окрестных жителей. Двое из музыкантов попали в полицию, но зачинщика скандальной «серенады» не выдали.

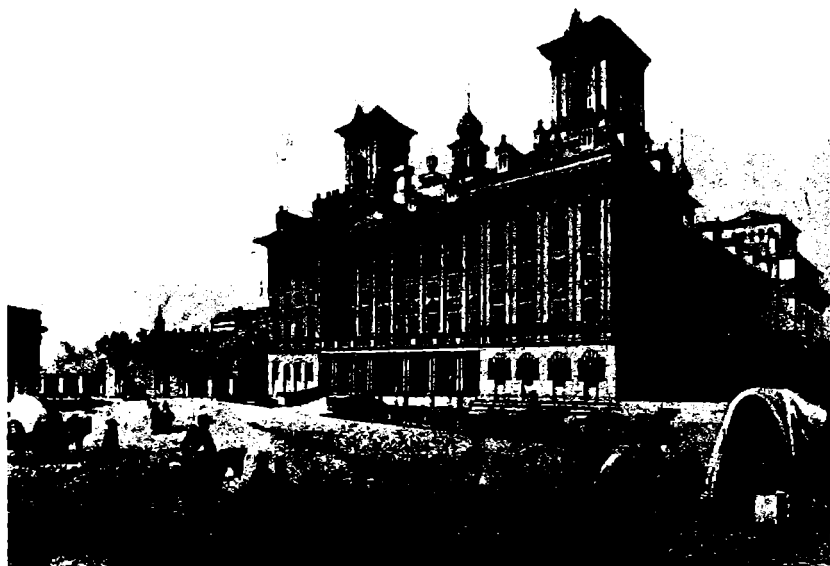
Познакомившись с популярным комическим актером, Гайдн сочинил в содружестве с ним зингшпиль «Хромой бес» и заработал небольшую сумму денег<sup>4</sup>. А чтобы воспользоваться профессиональными указаниями известного итальянского композитора и вокального педагога Никола́ Антонио Пóрпору, Гайдн аккомпанировал его ученикам на уроках пения и, кроме того, прислушивал ему в качестве лакея.

Постепенно Гайдн начал приобретать в Вене известность и как педагог, и как композитор. Он познакомился с известными музыкантами и любителями музыки. В доме одного видного чиновника он стал участвовать в исполнении камерных ансамблей и для концертов в его загородном поместье создал свои первые струнные квартеты. А первую симфонию Гайдн написал в 1759 году, когда получил в свое распоряжение небольшой оркестр, сделавшись руководителем капеллы графа Морцина. Граф держал у себя только холостых музыкантов. Гайдн, женившийся на дочери венского парикмахера, вынужден был сохранять это в тайне. Но так продолжалось лишь до 1760 года, когда материальные дела графа пошатнулись и он распустил свою капеллу. Брак Гайдна оказался неудачным. Его избранница отличалась тяжелым, сварливым характером. Она совсем не интересовалась композиторскими делами мужа — вплоть до того, что делала папилютки и подкладки для паштета из рукописей его сочинений. Спустя несколько лет Гайдн стал жить отдельно от жены. Детей у них не было.

**В капелле князей Эстерхази.** В 1761 году богатый венгерский князь Пал Антал Эстерхази пригласил к себе Гайдна в Эйзенштадт в качестве вице-капельмейстера. С этого момента началась служба Гайдна у семейства Эстерхази, которая продолжалась целых три десятилетия. Через пять лет он стал капельмейстером — после того, как скончался занимавший эту должность престарелый музыкант.

---

<sup>4</sup> Через несколько лет он написал еще один зингшпиль под названием «Новый хромой бес».



Дворец Эстерхази в Эйзенштадте  
*С литографии середины XIX века*

Князья Эстерхази владели обширными поместьями, имели множество слуг и вели в своих дворцах жизнь, похожую на королевскую. Особенной приверженностью к роскоши и дорогостоящим развлечениям отличался наследник Пала Антала, скончавшегося в 1762 году, — его брат Мйклош I, прозванный Великолепным. Спустя несколько лет он перенес свою резиденцию из Эйзенштадта в новый загородный дворец из 126 комнат, окружил его огромным парком, рядом построил оперный театр на 400 мест и театр марионеток, значительно увеличил число музыкантов в капелле. Работа в ней дала Гайдну хорошее материальное обеспечение, а кроме того — возможность много сочинять и тут же на практике проверять себя, руководя оркестровым исполнением своих новых произведений. В Эстерхазе (так называлась новая княжеская резиденция) часто устраивались многолюдные приемы, нередко с участием высокопоставленных иностранных гостей. Благодаря этому творчество Гайдна постепенно становилось известным за пределами Австрии.

Но имелась во всем этом, как говорится, и другая сторона медали. При поступлении на службу Гайдн подписал контракт, по которому становился своего рода музыкальным слугой. Он должен был ежедневно, до и после обеда, появляться в передней дворца в напудренном парике и белых чулках, чтобы выслуши-

вать распоряжения князя. Контракт обязывал Гайдна срочно писать «любую музыку, какую пожелает его светлость, никому не показывать новых композиций, а тем более не разрешать никому их списывать, а хранить их единственно для его светлости и без его ведома и милостивого разрешения ни для кого ничего не сочинять». Кроме того, от Гайдна требовалось наблюдать за порядком в капелле и поведением музыкантов, давать уроки певцам, отвечать за сохранность инструментов и нот. Жил он не во дворце, а в соседней деревне, в небольшом домике. Из Эйзенштадта прежде княжеский двор зимой переезжал в Вену. А из Эстерхазы Гайдн мог попадать в столицу лишь изредка вместе с князем или по специальному разрешению.

За многие годы, проведенные в Эйзенштадте и в Эстерхазе, Гайдн прошел путь от начинающего музыканта до великого композитора, творчество которого достигло высокого художественного совершенства и получило признание не только в Австрии, но и далеко за ее пределами. Так, шесть «Парижских симфоний» (№ 82—87) были написаны им по заказу из столицы Франции, где они и прозвучали с успехом в 1786 году. К 1780-м годам относятся встречи Гайдна с Вольфгангом Амадеем Моцартом в Вене. Дружеское сближение благотворно отразилось на творчестве обоих великих музыкантов.

Со временем Гайдн все острее стал ощущать свое зависимое положение. В его письмах к друзьям из Эстерхазы в Вену, написанных в первой половине 1790 года, есть такие фразы: «Теперь — я сижу в моей глуши — покинутый — как бедный сирота — почти без общества людей — печальный... Последние дни я не знал, капельмейстер я или капельдинер... Печально ведь быть все время рабом...»

**Новый поворот в судьбе. Поездки в Англию.** Осенью 1790 года умер Миклош I Эстерхази. Он был просвещенным любителем музыки, играл на струнных инструментах и не мог не ценить по своему такого «музыкального слугу», как Гайдн. Князь завещал ему большую пожизненную пенсию. Наследник Миклоша Антал, равнодушный к музыке, распустил капеллу. Но желая, чтобы знаменитый композитор продолжал числиться его придворным капельмейстером, он даже увеличил денежные выплаты Гайдну, который, таким образом, стал свободным от служебных обязанностей и мог полностью располагать собой. Гайдн переселился в Вену, намереваясь заниматься сочинением музыки, и сначала отказывался от предложений посетить другие страны. Но затем он согласился на предложение совершить длительную поездку в Англию и в начале 1791 года прибыл в Лондон.

Так, приближаясь уже к своему шестидесятилетию, Гайдн впервые увидел своими глазами море и впервые очутился в



Гайдн на пути в Англию

другом государстве. В отличие от Австрии, еще феодально-аристократической по своим порядкам, Англия уже давно была буржуазной страной, и общественная, в том числе музыкальная, жизнь Лондона очень отличалась от венской. В Лондоне, огромном городе со множеством промышленных и торговых предприятий, преобладали концерты не для избранных лиц, приглашенных во дворцы и салоны знати, а организованные в публичных залах, куда за плату приходили все желающие. Имя Гайдна в Англии уже заранее окружал ореол славы. И известные музыканты, и высокопоставленные персоны обращались с ним не только как с равным, но и с особым почтением. Его новые произведения, при исполнении которых он выступал в качестве дирижера, встречались восторженно и щедро оплачивались. Гайдн дирижировал большим оркестром в 40—50 человек, то есть вдвое превосходившим по численности капеллу Эстерхази. Оксфордский университет присвоил ему почетную степень доктора музыки.

Гайдн вернулся в Вену через полтора года. По пути он побывал в немецком городе Бонне. Там он впервые встретился с молодым Людвигом ван Бетховеном, и тот вскоре переехал в Вену с намерением учиться у Гайдна. Но уроки у него Бетховен брал недолго. Два музыкальных гения, слишком разные по возрасту и темпераменту, не нашли тогда настоящего взаимопонимания. Однако свои три фортепианные сонаты (№ 1—3) Бетховен при издании посвятил Гайдну.

Вторая поездка Гайдна в Англию началась в 1794 году и продолжилась даже немного более полутора лет. Успех был опять триумфальным. Из множества произведений, созданных во время этих поездок и в связи с ними, особенно значительными явились двенадцать так называемых «Лондонских симфоний».

**Последние годы жизни и творчества.** Следующий князь Эстерхази, Миклош II, больше интересовался музыкой, чем его предшественник. Поэтому Гайдн стал иногда наезжать из Вены в Эйзенштадт и написал по заказу князя несколько месс. Главные же произведения композитора последних лет — две монументальные оратории «Сотворение мира» и «Времена года» — были исполнены в Вене с грандиозным успехом (одна в 1799 году, другая в 1801-м). Живописание древнего хаоса, из которого затем возникает мир, сотворение Земли, рождение жизни на Земле и сотворение человека — таково содержание первой из этих ораторий. Четыре части второй оратории («Весна», «Лето», «Осень», «Зима») складываются из метких музыкальных зарисовок сельской природы и крестьянского быта.

После 1803 года Гайдн уже больше ничего не сочинил. Он тихо доживал свою жизнь, окруженный славой и почетом. Скончался Гайдн весной 1809 года, в разгар наполеоновских войн, когда французские войска вошли в Вену.

## Вопросы и задания

1. Каких трех великих композиторов называют венскими музыкальными классиками? Чем объясняется такое определение?
2. Расскажите о музыкальной жизни Вены в XVIII веке.
3. Назовите основные музыкальные жанры в творчестве Гайдна.
4. Где и как прошли детство и юность Гайдна?
5. Как начал Гайдн свой самостоятельный путь?
6. Как протекала жизнь и деятельность Гайдна во время службы в капелле князей Эстерхази?
7. Расскажите о поездках Гайдна в Англию и о его последних годах жизни.

## Симфоническое творчество

Когда в 1759 году Гайдн написал свою первую симфонию, уже существовало и продолжало создаваться множество произведений в этом жанре. Они возникали в Италии, Германии, Австрии и других европейских странах. В середине XVIII века всеобщую известность приобрели, например, симфонии, которые сочинялись и исполнялись в немецком городе Мангейме, обладавшем лучшим для того времени оркестром. Среди композиторов так называемой «мангеймской школы» было немало чехов. Один из предков симфонии — трехчастная итальянская оперная увертюра (с соотношением частей по темпу: «быстро—медленно—быстро»).

В ранних («предклассических») симфониях еще только прокладывался путь к будущей классической симфонии, отличительными чертами которой стали значительность образного содержания и совершенство формы. Встав на этот путь, Гайдн пришел к созданию своих зрелых симфоний в 1780-е годы. И тогда же появились зрелые симфонии еще очень молодого Моцарта, поразительно быстро продвигавшегося к вершинам художественного мастерства. Свои же «Лондонские симфонии», увенчавшие его достижения в этом жанре, Гайдн создал уже после безвременной кончины Моцарта, глубоко потрясшей его.

В зрелых симфониях Гайдна установился следующий типичный состав четырехчастного цикла: сонатное *allegro*, медленная часть, менуэт и финал (обычно в форме рондо или сонатного *allegro*). Одновременно определился в своих основных чертах классический состав оркестра из четырех групп инструментов. Ведущая группа — струнная. В нее входят скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Группа деревянных духовых инструментов состоит из флейт, гобоев, кларнетов и фаготов<sup>5</sup>. Группу медных духовых инструментов у Гайдна образуют валторны и

---

<sup>5</sup> Кларнеты Гайдн использовал не всегда. Даже в его «Лондонских симфониях» они звучат только в пяти (из двенадцати).





Гайдн за работой

трубы, а из ударных он использовал только литавры и лишь в последней, двенадцатой «Лондонской симфонии» добавил треугольник, тарелки и барабан.

Эта симфония известна как «Военная». Названия имеются еще и у некоторых других симфоний Гайдна. В большинстве случаев они даны не самим композитором и отмечают только одну какую-нибудь деталь, часто изобразительную, например подражание кудахтанью в медленной части симфонии «Курица» или «тиканью» — в медленной части симфонии «Часы». Особую историю связывают с симфонией фа-диез минор, за которой закрепилось название «Прощальная». В ней есть дополнительная

пятая часть (точнее, Adagio типа коды). Во время ее исполнения оркестранты один за другим тушат свечи у своих пультов, забирают свои инструменты и уходят. Остаются лишь два скрипача, которые тихо и грустно доигрывают последние такты и также удаляются. Этому существует следующее объяснение. Будто бы однажды летом князь Миклош I дольше обычного задержал музыкантов своей капеллы в Эстерхазе. А им хотелось скорее получить отпуск, чтобы увидеться со своими семьями, жившими в Эйзенштадте. И необычный второй финал «Прощальной симфонии» послужил намеком на эти обстоятельства.

Кроме симфоний у Гайдна есть немало других сочинений для оркестра, в том числе свыше ста отдельных менуэтов.

### Симфония ми-бемоль мажор

Это одиннадцатая из двенадцати «Лондонских симфоний» Гайдна. Ее главной тональностью является ми-бемоль мажор. Она известна как «симфония с тремоло литавр»<sup>6</sup>.

Симфония состоит из четырех частей.

**Первая часть** начинается медленным вступлением. Тихо звучит тремоло («дробь») литавры, настроенной на тонику. Оно подобно отдаленному раскату грома. Затем плавными широкими «уступами» разворачивается сама тема вступления. Сначала ее играют в октавный унисон виолончели, контрабасы и фаготы. Кажется, будто тихо наплывают, иногда приостанавливаясь, какие-то таинственные тени. Вот они колеблются и замирают: в последних тактах вступления несколько раз чередуются унисоны на соседних звуках *соль* и *ля-бемоль*, заставляя слух ожидать — что же будет дальше?

12a Adagio

<sup>6</sup> Литавры — полушария с натянутой на них кожей, по которой ударяют двумя палочками. Каждое полушарие может издавать звук только одной высоты. В классических симфониях обычно используются два полушария, настроенные на тонику и доминанту.



И вдруг все радостно преображается: начинается экспозиция сонатного allegro. Вместо медленного темпа — быстрый (Allegro con spirito — «Быстро, с воодушевлением»), вместо тяжелых басовых унисонов — из тех же звуков соль и ля-бемоль в высоком регистре рождается первый мотив подвижной, заразительно веселой, танцевальной темы главной партии. Все мотивы этой темы, изложенной в основной тональности, начинаются с повтора первого звука — словно с задорного притоптывания:

13 **Allegro con spirito**



Двукратное проведение темы струнными инструментами piano дополняется буйным раскатом плясового веселья, звучащим forte у всего оркестра. Этот раскат стремительно проносится, и в связующей партии опять появляется оттенок таинственности. Тональная устойчивость нарушается. Происходит модуляция в си-бемоль мажор (доминанту ми-бемоль мажора) — тональность побочной партии. В связующей партии нет новой темы, а слышатся исходный мотив темы главной партии и отдаленное напоминание темы вступления:

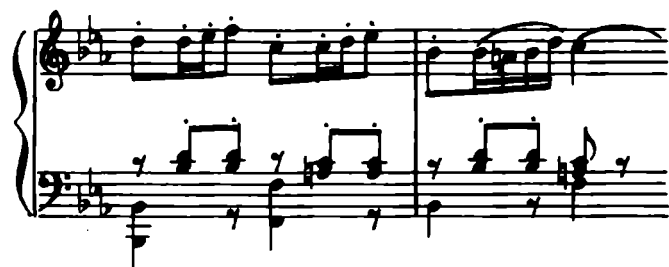
14a **[Allegro con spirito]**





Тема побочной партии — опять веселая танцевальная. Но по сравнению с главной партией она не столь энергична, а более грациозна, женственна. Мелодия звучит у скрипок с гобоем. Типичный вальсовый аккомпанемент сближает эту тему с лендлером — австрийским и южнонемецким танцем, одним из предков вальса:

15 [Allegro con spirito]



Заканчивается экспозиция утверждением тональности побочной партии (си-бемоль мажор).

Экспозиция повторяется, и далее следует разработка. Она насыщена полифоническим имитационным и тонально-гармоническим развитием мотивов, вычлененных из темы главной партии. Тема побочной партии появляется под конец разработки. Она проводится полностью в тональности ре-бемоль мажор, далекой от главной, то есть предстает как бы в новом, необычном освещении. А однажды (после общей паузы с ферматой) в басу возникают и интонации таинственной темы вступления. Разработка звучит преимущественно *piano* и *pianissimo* и лишь иногда — *forte* и *fortissimo* с отдельными акцентами *sforzando*. Это усиливает впечатление таинственности. Мотивы из темы главной партии в своем развитии походят порою на фантастический танец. Можно вообразить, будто это пляска каких-то загадочных огоньков, иногда ярко вспыхивающих.

В репризе в тональности ми-бемоль мажор повторяется уже не только главная, но и побочная партия, а связующая пропускается. Некоторая таинственность появляется в коде. Она начинается, как и вступление, с темпа *Adagio*, тихого тремоло литавры и медленных ходов унисонов. Но вскоре, в самом конце первой части, возвращаются быстрый темп, громкая звучность и веселые плясовые «притоптывания».

**Вторая часть** симфонии — *Andante* — представляет собой вариации на две темы — песенную в до миноре и песенно-маршевую в до мажоре. Построение этих, так называемых двойных вариаций такое: излагаются первая и вторая темы, затем следуют: первая вариация первой темы, первая вариация второй темы, вторая вариация первой темы, вторая вариация второй темы и кода, основанная на материале второй темы.

По сей день исследователи спорят о национальной принадлежности первой темы. Хорватские музыканты считают, что по своим особенностям это хорватская народная песня, а венгерские — что это песня венгерская. Находят в ней свои национальные черты также сербы, болгары, поляки. Спор этот невозможно с уверенностью разрешить, потому что записи такой старинной мелодии и ее слов не найдено. По-видимому, в ней слились воедино черты нескольких славянских и венгерских напевов; таков, в частности, своеобразный ход на увеличенную секунду (*ми-бемоль* - - *фа-диез*):

## Andante



Напевна и вторая, маршевая мажорная тема. Контрастируя первой, она вместе с тем имеет с ней некоторое родство — квартовый затакт, восходящее и затем нисходящее направление мелодии и повышенную IV ступень (*фа-диез*):

## 17 [Andante]



Изложение первой темы струнными инструментами *piano* и *pianissimo* походит на неторопливое повествование, на начало рассказа о каких-то необычных событиях. Первым из них может представиться внезапно громкое изложение второй, маршевой темы, при котором к струнной группе добавляются духовые инструменты.

Повествовательный тон сохраняется в первой вариации первой темы. Но к ее звучанию присоединяются жалобные и настроженные подголоски. В первой вариации второй темы солирующая скрипка расцветивает мелодию прихотливыми узорчатыми пассажами. Во второй вариации первой темы повествование вдруг приобретает бурный, взволнованный характер (используются все инструменты, включая литавры). Во второй же вариации второй темы возобновляется героическая маршевая поступь, приукрашенная виртуозными пассажами — фиоритурами флейты. А в большой коде происходят неожиданные повороты в развитии «музыкальных событий». Сначала маршевая тема превращается в нежную, прозрачно звучащую. Затем напряженно развивается вычлененный из нее мотив с пунктирным ритмом. Это приводит к внезапному появлению тональности ми-бемоль мажор, после которой ярко и торжественно звучит в до мажоре завершающее проведение маршевой темы.

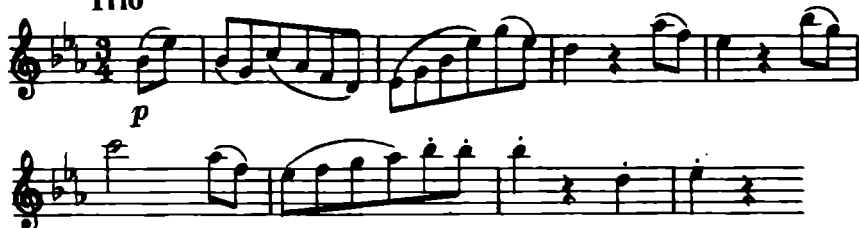
Третья часть симфонии — Менуэт — оригинально сочетает в себе чинную поступь великосветского танца с капризными широкими скачками и синкопами в мелодии:

18 Minuetto



Эту прихотливую тему оттеняет плавное, спокойное движение в Трио — среднем разделе Менуэта, расположенном между первым разделом и его точным повторением<sup>7</sup>:

19 Трио



Менуэт (а точнее — его крайние утонченно-причудливые по характеру разделы) контрастирует народно-бытовым по духу темам, с одной стороны, первой и второй частей симфонии, а с другой — ее последней, четвертой части — финалу.

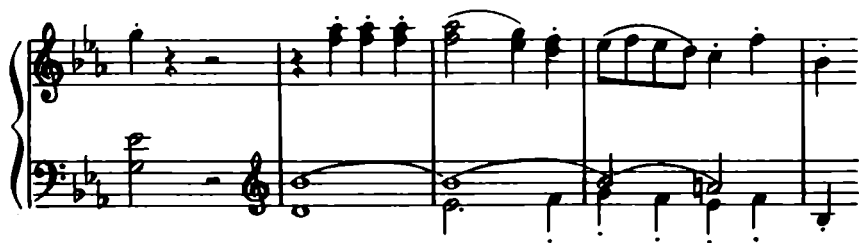
Здесь, как и положено в классическом сонатном allegro, в экспозиции главная партия изложена в основной тональности ми-бемоль мажор, побочная партия — в доминантовой тональности си-бемоль мажор, а в репризе обе они звучат в ми-бемоль мажоре. Однако в побочной партии не появляется совершенно новая тема. Она построена на материале темы главной партии.

20 Allegro con spirito

Тема главной партии



<sup>7</sup> Долгое время средний раздел трехчастных оркестровых произведений обычно исполняли три инструмента. Отсюда и произошло название «трио».



Таким образом, получается, что весь финал основан на одной теме. Композитор — будто в затейливой игре — то возобновляет тему полностью, то искусно комбинирует ее варианты и отдельные элементы. А она и сама по себе затейливая. Ведь в ней сначала появляется гармоническая основа — так называемый «золотой ход» двух валторн — типичный сигнал охотничьих рогов. И только затем на эту основу накладывается танцевальная мелодия, близкая хорватским народным песням. Она начинается с «притоптывания» на одном звуке, и в дальнейшем этот мотив много раз повторяется, имитируется, переходя из одного голоса в другой. Это напоминает начальный мотив главной темы первой части и то, как он там разрабатывается. К тому же композитор указал в финале тот же темп — *Allegro con spirito*.

Так в финале окончательно воцаряется стихия веселого народного танца. Но она имеет здесь особый характер — походит на затейливый хоровод, групповую пляску, в которой танец сочетается с песней и с игровым действием. Это подтверждается и тем, что в экспозиции главная партия повторяется в основной тональности два добавочных раза — после небольшого переходного эпизода и после побочной партии. То есть она как бы возобновляется, совершая движение по кругу. А это вносит в сонатную форму черты формы рондо. Само же слово «рондо», как уже говорилось, произведено от французского слова «gonde», что означает «круг» или «хоровод».

### *Вопросы и задания*

1. Когда Гайдн и Моцарт пришли к созданию своих зрелых симфоний?
2. Из каких частей обычно состоит симфония Гайдна? Назовите группы инструментов в оркестре Гайдна.
3. Какие вы знаете названия симфоний Гайдна?
4. Почему симфония Гайдна ми-бемоль мажор называется «с тремоло литавр»? С какого раздела она начинается?
5. Охарактеризуйте главные темы сонатной формы в первой части этой симфонии.



6. В какой форме и на какие темы написана вторая часть симфонии?
7. Охарактеризуйте основные темы и разделы третьей части.
8. В чем состоит особенность соотношения тем главной и побочной партий в финале? Какова связь между характером музыки в первой части симфонии и в ее финале?

### Клавирное творчество

Когда Гайдн создавал свои клавирные произведения, фортепиано постепенно вытесняло из музыкальной практики клавесин и клавикорд. Свои ранние сочинения Гайдн писал еще для этих старинных клавишных инструментов, а на изданиях более поздних лет стал указывать «для клавесина или фортепиано» и, наконец, иногда только «для фортепиано». Среди его клавирных произведений самое значительное место принадлежит сольным сонатам. Прежде считали, что у Гайдна их всего 52. Но затем, благодаря розыскам исследователей, это число увеличилось до 62-х. К наиболее известным из них относятся сонаты ре мажор и ми минор<sup>8</sup>.

#### Соната ре мажор

Тема главной партии, начинающая первую часть этой сонаты, — брызжущая весельем и жизнерадостностью пляска с по-мальчишески озорными октавными скачками, форшлагами, мордентами и повторами звуков. Такую музыку можно также представить себе звучащей в опере-буффа:

#### 21 Allegro con brio [Быстро, с блеском]

<sup>8</sup> В прежних изданиях эти сонаты напечатаны как «№ 37» и «№ 34», а в более поздних — как «№ 50» и «№ 53».

Веселые, светлые пассажи шестнадцатых наполняют связующую партию. А тема побочной партии (в тональности ля мажор) — тоже танцевальная, только более сдержанная, изящная:

22 [Allegro con brio]

The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third system concludes with a forte (*f*) dynamic. The music features sixteenth-note passages and eighth-note accompaniment.

Но вот в развитие темы побочной партии проникают озорные скачки из главной партии, а затем — светливое пассажное движение из связующей партии. Оно становится более напряженным, размашистым и вдруг быстро утихомиривается — словно по какому-то мгновенно принятому решению. После этого экспозицию завершает беспечно пританцовывающая заключительная партия.

В разработке опять много оживленной суеты. Здесь октавные скачки из темы главной партии, перемещаясь в левую руку, делают еще озорнее, а пассажное движение достигает еще

большей напряженности и широкого размаха, чем в развитии темы побочной партии в экспозиции. В репризе звучание побочной и заключительной партий в основной тональности (ре мажор) прочно закрепляет господство радостного настроения.

Самый сильный контраст вносит в сонату краткая **вторая часть**, медленная и сдержанная по характеру. Она написана в одноименной тональности ре минор. В музыке слышится тяжелая поступь сарабанды — старинного танца, нередко приобретавшего характер траурного шествия. А в выразительных мелодических возгласах с триолями и пунктирными ритмическими фигурами есть сходство с горестными напевами венгерских цыган:

23

**Largo e sostenuto [Очень медленно и сдержанно]**

Но в оптимистическом искусстве Гайдна мрачные образы смерти всегда побеждаются светлыми образами жизни. И ре-минорная вторая часть этой сонаты, заканчиваясь не на тоническом, а на доминантовом аккорде, непосредственно переходит в стремительный ре-мажорный финал<sup>9</sup>. Финал построен в форме

<sup>9</sup> На это указывают итальянские слова «attacca subito il Finale», означающие: «начинать финал тотчас же».

рондо, где главная тема — рефрен (в основной тональности ре мажор) — повторяется трижды, а между ее повторами находятся изменяющиеся разделы — эпизоды: первый эпизод в ре миноре, а второй — в соль мажоре.

Здесь лишь в первом, ре-минорном эпизоде проскальзывают скорбные воспоминания — отзвук средней части. Второй же, соль-мажорный эпизод уже беспечно весел и приводит к шуточной «переключке» правой и левой рук на одной ноте. А полетно-танцевальная главная тема финала (рефрен рондо) — одна из самых жизнерадостных у Гайдна:

24 **Presto ma non troppo [Быстро, но не слишком]**  
**innocentemente [простодушно]**

**Соната ми минор**

В начале 1780-х годов Гайдн впервые получил приглашение совершить концертную поездку в Лондон. Он старательно готовился к ней, но не смог тогда осуществить ее из-за своих служебных обязанностей в капелле Эстерхази. Возможно, что мечты о далеком «заморском» путешествии и связанные с ними переживания отразились в возникшей в то время сонате ми минор.

Это единственная из немногих минорных сонат Гайдна, где в первой части ярко выраженный лирический характер сочетается с очень быстрым темпом. Своеобразна и сама тема главной партии этой части, с которой начинается соната:

25 **Presto**

Начальные фразы темы складываются здесь из сочетания двух элементов. В басу, в левой руке, рiапо звучат ходы по минорному тоническому трезвучию — словно призывы устремиться куда-то вдаль. И тут же в правой руке следуют трепетные, словно сомневающиеся, колеблющиеся мотивы-ответы. Общее движение темы — мягкое, волнообразное, покачивающееся. К тому же размер первой части — 6/8 — типичен для жанра баркаролы — «песни на воде»<sup>10</sup>.

В связующей партии происходит модуляция в параллельный ми минору соль мажор — тональность побочной и заключительной партий. Связующая и заключительная партии, наполненные подвижными пассажами шестнадцатых, обрамляют побочную партию — светлую, мечтательную, словно взмывающую ввысь:

26 **[Presto]**

<sup>10</sup> Первоначально баркаролами называли песни венецианских гондольеров. Само название жанра происходит от итальянского слова «barca» — «лодка».



При звучании связующей, побочной и заключительной партий воображение рисует заманчивые образы — как вольно веет попутный ветер, как радостно увлекает вперед быстрое движение.

Далее, в разработке, построенной на материале главной, связующей и заключительной партий, преобладают отклонения в минорные тональности. В основной, то есть не мажорной, а минорной тональности, звучат в репризе побочная и ставшая страннее заключительная партии. Тем не менее грусть и душевные сомнения под конец побеждаются устремлением в неизвестную даль. Таков смысл последних тактов первой части, где примечательным образом повторяется призывное начало темы главной партии.

**Вторая часть** сонаты, медленная, в соль мажоре, — своего рода инструментальная ария, проникнутая светлым созерцательным настроением. Ее легкие колоратуры насыщены отзвуками щебетания птиц, журчания ручейков:

## 27 Adagio



Однако как ни сладок умиротворенный отдых где-то далеко, на лоне природы, при звучании сигналов, словно зовущих в обратный путь, сердце будто встрепенулось в радостной тревоге! И тут после аккордового перехода возникает главная тема **третьей части** (финала). Это рефрен формы рондо, в которой написан финал. Он похож на воодушевленную попутную песню, помогающую мчаться «на всех парусах» в родные края:

28 **Vivace molto**  
**innocentemente [простодушно]**



Итак, схема формы рондо в финале следующая: рефрен (ми минор), первый эпизод (ми мажор), рефрен (ми минор), второй эпизод (ми мажор), рефрен (ми минор). Оба эпизода связывает с рефреном и друг с другом мелодическое родство.

### **Вопросы и задания**

1. Назовите основной жанр клавирной музыки Гайдна. Сколько известно его сонат?
2. Охарактеризуйте основные разделы первой части сонаты ре мажор. Есть ли связь в этой части между главной и побочной партиями?
3. Какой контраст вносит в музыку сонаты ре мажор ее вторая часть? Каково ее соотношение с финалом?
4. Расскажите об особенностях строения и характера темы главной партии первой части сонаты ми минор. Назовите и охарактеризуйте остальные темы и разделы этой части.
5. Каков характер второй части сонаты ми минор?
6. Расскажите о форме финала сонаты ми минор и о характере его основной темы.

### **Основные произведения**

- Свыше 100 симфоний (104)
- Ряд концертов для различных инструментов с оркестром
- Свыше 80 квартетов (для двух скрипок, альты и виолончели) (83)
- 62 клавирные сонаты
- Оратории «Сотворение мира» и «Времена года»
- 24 оперы
- Обработки шотландских и ирландских песен

**Вольфганг  
Амадей  
Моцарт**  

---

**1756—1791**



Один из величайших музыкальных гениев, австрийский композитор Вольфганг Амадей Моцарт прожил только 35 лет. Из них он в течение тридцати лет сочинял музыку и, оставив в наследие более 600 произведений, внес неоценимый вклад в золотой фонд мирового искусства.

Самую верную, высочайшую оценку творческого дара Моцарта еще при его жизни дал его старший современник Йозеф Гайдн. «...Ваш сын, — сказал он однажды отцу Вольфганга Амадея, — величайший композитор, кого я знаю лично и по имени; у него есть вкус, а сверх того величайшие познания в композиции». Музыка Гайдна и Моцарта, именуемых венскими классиками, роднит оптимистическое активно-действенное восприятие мира, сочетание простоты и естественности в выражении чувств с их поэтической возвышенностью и глубиной.

Вместе с тем между их художественными интересами заметно существенное различие. Гайдну ближе народно-бытовые и лирико-эпические образы, а Моцарту — собственно лирические и лирико-драматические. Искусство Моцарта особенно пленяет чуткостью к душевным переживаниям человека, а также меткостью и живостью в воплощении различных человеческих характеров. Это сделало его замечательным оперным композитором. Его оперы, и прежде всего «Свадьба Фигаро», «Дон-Жуан» и «Волшебная флейта», уже третье столетие пользуются неизмен-



ным успехом, будучи поставленными на сценах всех музыкальных театров. Одно из самых почетных мест в мировом концертном репертуаре занимают произведения Моцарта, написанные во многих жанрах, — его симфонии, инструментальные концерты, разнообразные камерные ансамбли, фортепианные сонаты, Реквием для хора, солистов и оркестра.

Необычайно рано проявившее себя и быстро развившееся феноменальное дарование Моцарта создало вокруг его имени ореол легендарного «музыкального чуда». Яркую характеристику его как вдохновенного художника дал А. С. Пушкин в пьесе («маленькой трагедии») «Моцарт и Сальери». По ней написана одноименная опера Н. А. Римского-Корсакова<sup>1</sup>. Моцарт был любимейшим композитором П. И. Чайковского<sup>2</sup>.

### Жизненный путь

**Семья. Раннее детство.** Родина Вольфганга Амадея Моцарта, появившегося на свет в январе 1756 года, — австрийский город Зальцбург. Он живописно раскинулся на холмистых берегах быстрой речки Зальцах, проложившей свое русло в восточных предгорьях Альп. Зальцбург являлся столицей маленького княжества, властитель которого имел духовный сан архиепископа. В его капелле состоял на службе отец Вольфганга Амадея — Леопольд Моцарт. Он был серьезным и высокообразованным музыкантом — плодовитым композитором, скрипачом, органистом и педагогом. Изданная им «Школа скрипичной игры» получила распространение в нескольких странах, включая Россию.

Из семерых детей Леопольда и его жены Анны Марии в живых остались только двое — самый младший сын Вольфганг Амадей и дочь Мария Анна (Наннерль), которая была старше брата на четыре с половиной года. Когда отец начал обучать игре на клавесине Наннерль, имевшую отличные способности, он вскоре стал заниматься и с трехлетним Вольфгангом, заметив у него тончайший слух и поразительную музыкальную память. В четыре года мальчик уже пытался сочинять музыку, а его первые сохранившиеся клавесинные пьесы записаны отцом, когда их автору было всего пять лет.

Известен рассказ о том, как четырехлетний Вольфганг пробовал сочинять клавирный концерт. Вместе с пером он макал в чернильницу свои пальцы и ставил кляксы на нотной бумаге. Но когда отец всмотрелся в эту ребяческую запись, то сквозь кляксы обнаружил в ней несомненную музыкальную осмысленность.

---

<sup>1</sup> Версия, будто Сальери из зависти отравил Моцарта, — только легенда.

<sup>2</sup> Чайковский оркестровал четыре фортепианные пьесы Моцарта и составил из них сюиту «Моцартиана».



Общий вид на Зальцбург

**Первые концертные поездки.** Леопольд Моцарт решил начать совершать со своими одаренными детьми концертные поездки в крупные музыкальные центры. Первая поездка — в немецкий город Мюнхен — состоялась в начале 1762 года, когда Вольфгангу едва исполнилось шесть лет. Через полгода семья Моцартов отправилась в Вену. Там Вольфганг и Наннерль выступали при императорском дворе, имели шумный успех, были осыпаны подарками. Летом 1763 года Моцарты предприняли большое путешествие в Париж и Лондон. Но сначала они побывали в ряде немецких городов, а на обратном пути — опять в Париже, а также в Амстердаме, Гааге, Женеве и нескольких других городах.

Выступления маленьких Моцартов, в особенности Вольфганга, вызывали удивление и восхищение повсюду, даже при самых пышных королевских дворах. По обычаю тех времен Вольфганг предстал перед знатной публикой в расшитом золотом костюме и напудренном парике, но вел себя при этом с чисто детской непосредственностью, мог, например, вспрыгнуть на колени к императрице. Концерты, длившиеся по 4—5 часов подряд, были очень утомительными для маленьких музыкантов, а для публики превращались в своего рода развлечение. Вот что говорилось в одном из объявлений: «...Девочка по двенадцатому году и мальчик по седьмому году сыграют концерт на клавесине... Кроме того, мальчик исполнит концерт на скрипке... сыграет на закрытой платком клавиатуре так же хорошо, как если бы



Вольфганг Моцарт в семилетнем возрасте с отцом и сестрой.  
Концерт в Париже

она была у него перед глазами, потом из отдаления назовет все звуки, которые поодиночке или в аккордах будут взяты на клавире или же любом другом инструменте или изданы предметами — колокольчиком, стаканом, часами. Под конец он будет импровизировать не только на клавишине, но и на органе так долго, как этого захотят слушатели, и в любых, даже самых трудных тональностях, которые ему назовут...»

Концертное турне продолжилось более трех лет и принесло Вольфгангу множество разнообразных впечатлений. Он услышал большое количество инструментальных и вокальных произведений, познакомился с некоторыми выдающимися музыкантами (в Лондоне — с младшим сыном Иоганна Себастьяна Баха, Иоганном Кристианом). В перерывах между выступлениями Вольфганг увлеченно занимался композицией. В Париже вышли из печати четыре его сонаты для скрипки и клавирина с указанием, что это сочинения семилетнего мальчика. В Лондоне он написал свои первые симфонии.

**Возвращение в Зальцбург и пребывание в Вене. Первая опера.** В конце 1766 года все семейство возвратилось в Зальцбург. Вольфганг стал систематически заниматься под руководством отца композиторской техникой. Весь 1768 год Моцарты провели в Вене. По контракту с театром двенадцатилетний Вольфганг за три месяца написал, следуя итальянским образцам, оперу-буффа «Мнимая простушка». Начались репетиции, но исполнение стали откладывать и потом совсем отменили (вероятно, из-за интриг завистников). Оно состоялось лишь в следующем году в Зальцбурге. В Вене Вольфганг сочинил и много другой музыки, в том числе пять симфоний, с успехом дирижировал своей торжественной мессой при освящении новой церкви.

**Поездки в Италию.** С конца 1769 по начало 1773 года Вольфганг Амадей совершил вместе с отцом три длительные поездки по Италии. В этой «стране музыки» юный Моцарт с огромным успехом выступил в более чем десятке городов, включая Рим, Неаполь, Милан, Флоренцию. Он дирижировал своими симфониями, играл на клавишине, скрипке и органе, импровизировал сонаты и фуги на заданные темы, арии на заданные тексты, превосходно играл трудные произведения с листа и повторял их в других тональностях.

Дважды он побывал в Болонье, где некоторое время брал уроки у знаменитого педагога — теоретика и композитора падре Мартини. Блестательно выдержав трудное испытание (написав многоголосное сочинение с применением сложных полифонических приемов), четырнадцатилетний Моцарт был в виде особого исключения избран членом Болонской филармонической академии. А в нее по уставу допускались лишь музыканты, достигшие

двадцати лет и со стажем предварительного пребывания в этом авторитетном учреждении.

В Риме, посетив Сикстинскую капеллу в Ватикане (папской резиденции)<sup>3</sup>, Моцарт один раз услышал большое многоголосное духовное сочинение для двух хоров итальянского композитора XVII века Грегорио Аллегри. Это произведение считалось собственностью папы римского, и его не разрешалось переписывать и распространять. Но Моцарт записал всю сложную хоровую партитуру по памяти, и папский хорист подтвердил точность записи.

Италия — великая страна не только музыки, но и изобразительного искусства и архитектуры — дала Моцарту обилие художественных впечатлений. Особенно же его увлекало посещение оперных театров. Юноша настолько овладел итальянским оперным стилем, что за короткие сроки написал три оперы, которые тогда же были с большим успехом поставлены в Милане. Это две оперы-серия — «Митридат, царь Понтийский» и «Луций Сулла» — и пасторальная опера на мифологический сюжет «Асканио в Альбе»<sup>4</sup>.

**Поездки в Вену, Мюнхен, Мангейм, Париж.** Несмотря на блестящие творческие и концертные успехи, Вольфгангу Амадею не удалось получить службу при дворе какого-либо из властителей итальянских государств. Пришлось возвратиться в Зальцбург. Здесь вместо умершего архиепископа воцарился новый, более деспотичный и грубый правитель. Состоявшим у него на службе отцу и сыну Моцартам стало труднее получать отпуск для новых поездок. А оперного театра, сочинять для которого стремился Моцарт, в Зальцбурге не имелось, и другие возможности музыкальной деятельности были ограниченными. Поездка в Вену двух музыкантов смогла состояться лишь благодаря тому, что столицу Австрии пожелал посетить сам зальцбургский архиепископ. Неохотно дал он и разрешение Моцартам на поездку в Мюнхен, где состоялась постановка новой оперы-буффа молодого композитора. А для следующей поездки удалось с большим трудом получить разрешение только Вольфгангу Амадею. Отец же его был вынужден остаться в Зальцбурге, и сопровождать сына отправилась мать.

---

<sup>3</sup> Сикстинская капелла — домовая церковь римских пап в Ватикане; она построена в XV веке при папе Сиксте IV. Стены и потолок капеллы расписаны великими итальянскими художниками, в том числе Микеланджело.

<sup>4</sup> Понтийское царство — древнее государство на черноморском, главным образом нынешнем турецком побережье («Понт Эвксинский», то есть «гостеприимное море». — древнегреческое название Черного моря). Луций Сулла — древнеримский военный и политический деятель. Пастораль (от итальянского слова «pastore» — «пастух») — произведение с сюжетом, идеализирующим сельскую жизнь на лоне природы.

Первая длительная остановка произошла в немецком городе Мангейме. Здесь Вольфганга Амадея и Анну Марию радушно принял у себя в доме один из руководителей знаменитого в ту пору симфонического оркестра, представитель предклассической мангеймской композиторской школы. В Мангейме Моцарт сочинил целый ряд произведений, больше всего инструментальных, отмеченных уже наступившей зрелостью музыкального стиля. Но постоянной служебной вакансии для Вольфганга Амадея не нашлось и здесь.

Весной 1778 года Моцарт с матерью приехали в Париж. Однако надежды получить там настоящее признание и занять видное положение не сбылись. В столице Франции о чудо-ребенке, этой словно бы живой игрушке, уже забыли, а распознать расцветшее дарование молодого музыканта не сумели. Моцарту не повезло ни с устройством концертов, ни с получением заказа на оперу. Он жил на жалкие заработки от уроков, для театра смог написать только музыку к маленькому балету «Безделушки». Изпод его пера выходили новые замечательные произведения, но серьезного внимания к себе они тогда не привлекли. А летом Вольфганга Амадея постигло тяжелое горе: заболела и умерла его мать.

В начале следующего года Моцарт вернулся в Зальцбург.

**Опера «Идоменей». Разрыв с архиепископом и переезд в Вену.** Самыми важными событиями ближайших лет явились для Моцарта создание и постановка в Мюнхене оперы «Идоменей, царь Критский», ее большой успех. Здесь лучшие качества итальянских опер-серии объединились с принципами оперной реформы Глюка. Это подготавливало возникновение ярко оригинальных оперных шедевров Моцарта.

...Шел 1781 год. Моцарту исполнилось 25 лет. Он автор уже трех с половиной сотен произведений, полон новых творческих замыслов. А для зальцбургского архиепископа он лишь музыкальный слуга, которого высокомерный и деспотичный хозяин все больше притесняет и унижает, заставляет сидеть за столом в людской «выше поваров, но ниже лакеев», не позволяет без разрешения ни отлучаться куда-либо, ни выступать где-либо. Все это становилось для Моцарта невыносимым, и он подал прошение об отставке. Архиепископ дважды отказывал ему с ругательствами и оскорблениями, а его приближенный грубо, пинком вытолкнул музыканта за дверь. Но тот, пережив душевное потрясение, остался твердым в своем решении. Моцарт стал первым великим композитором, гордо порвавшим с материально обеспеченным, но зависимым положением придворного музыканта.

**Вена: последнее десятилетие.** Моцарт поселился в Вене. Лишь иногда он ненадолго покидал австрийскую столицу, например в связи с первой постановкой своей оперы «Дон-Жуан» в

Праге или во время двух концертных поездок по Германии. В 1782 году он женился на Констанце Вебер, отличавшейся веселым нравом и музыкальностью. Один за другим рождались дети (но из шестерых четверо умерли младенцами). Заработки Моцарта от концертных выступлений в качестве исполнителя своей клавирной музыки, от издания сочинений и постановок опер были нерегулярными. К тому же Моцарт, будучи добрым, доверчивым и непрактичным человеком, не умел расчетливо вести денежные дела. Не спасло от часто испытываемой нужды в деньгах и назначение в конце 1787 года на скудно оплачивавшуюся должность придворного камерного музыканта, которому поручали сочинять только танцевальную музыку.

При всем том за десять венских лет Моцарт создал более двух с половиной сотен новых произведений. Среди них заблистали его самые яркие художественные достижения во многих жанрах. В год женитьбы Моцарта в Вене с большим успехом был поставлен его зингшпиль «Похищение из сераля», искрящийся юмором<sup>5</sup>. А опера-буффа «Свадьба Фигаро», оригинальная по жанру «веселая драма» «Дон-Жуан» и опера-сказка «Волшебная флейта», возникшие в последние венские годы, относятся к высочайшим вершинам, достигнутым музыкальным театром за всю его историю. Три свои лучшие симфонии, оказавшиеся последними, в их числе соль-минорную (№ 40), Моцарт написал летом 1788 года. В то же десятилетие появились и многие другие инструментальные сочинения композитора — четырехчастная оркестровая «Маленькая ночная серенада», ряд фортепианных концертов, сонат, разнообразных камерных ансамблей. Шесть своих струнных квартетов Моцарт посвятил Гайдну, с которым у него завязались теплые дружеские отношения. С большим интересом Моцарт изучал в эти годы сочинения Баха и Генделя.

Самое последнее сочинение Моцарта — Реквием, заупокойная месса для хора, солистов и оркестра<sup>6</sup>. В июле 1791 года его заказал композитору человек, не пожелавший назвать своего имени. Это показалось таинственным, могло породить мрачные предчувствия. Только через несколько лет выяснилось, что заказ исходил от одного венского графа, желавшего купить чужое сочинение и выдать его за свое. Тяжело заболев, Моцарт не смог полностью завершить Реквием. Его закончил по черновикам один из учеников композитора. Существует рассказ, будто накануне смерти великого музыканта, последовавшей в ночь на 5 декабря 1791 года, друзья пропели вместе с ним части еще незаконченного произведения. В соответствии со скорбным замыслом в Реквиеме вдохновенная лирическая и драматическая выра-

---

<sup>5</sup> Сераль — женская половина в домах богатых восточных вельмож.

<sup>6</sup> Латинское слово «requiem» означает «покой».

зительность моцартовской музыки приобрела особую возвышенность и серьезность.

Из-за отсутствия средств Моцарта похоронили в общей могиле для бедных, и точное место его погребения осталось неизвестным.

### **Вопросы и задания**

1. Что роднит музыку Моцарта с музыкой Гайдна? А в чем состоит разница между художественными интересами этих двух венских классиков?
2. Расскажите о семье и раннем детстве Вольфганга Амадея Моцарта.
3. В каких странах и городах выступал маленьким мальчиком Моцарт? Как проходили эти выступления?
4. В каком возрасте Моцарт написал свою первую оперу-буффа? Как она называлась и где она была поставлена?
5. Расскажите о поездках юного Моцарта в Италию.
6. В каких городах побывал Моцарт в дальнейшем? Удачна ли была его поездка в Париж?
7. Расскажите о разрыве Моцарта с зальцбургским архиепископом.
8. Охарактеризуйте последнее десятилетие жизни и творчества Моцарта. Назовите основные произведения, созданные им в этот период.

### **Опера «Свадьба Фигаро»**

Премьера оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» состоялась в Вене в 1786 году. Первыми двумя исполнениями дирижировал за клавишином сам композитор. Успех был огромным, многие номера повторялись на бис.

Либретто (словесный текст) этой оперы в четырех актах написал на итальянском языке Лоренцо да Понте по комедии французского писателя Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». В 1875 году П. И. Чайковский перевел это либретто на русский язык, и в его переводе опера исполняется в нашей стране.

Моцарт назвал «Свадьбу Фигаро» оперой-буффа. Но она представляет собой не просто развлекательную комедию с забавными ситуациями. Главные действующие лица обрисованы музыкой как разнообразные живые человеческие характеры. А главная идея пьесы Бомарше была близка Моцарту. Ибо она состоит в том, что слуга графа Альмавивы Фигаро и его невеста, служанка Сюзанна, оказываются умнее и порядочнее своего титулованного господина, козни которого они ловко раскрывают. Графу самому приглянулась Сюзанна, и он старается отсрочить ее свадьбу. Но Фигаро и Сюзанна находчиво преодолевают все возникающие препятствия, привлекая на свою сторону жену графа и юного пажа Керубино<sup>7</sup>. В конце концов они устраивают дело так, что вечером в саду граф принимает за Сюзанну переодетую в ее платье графиню. Пристыженный женой, Альмавива

---

<sup>7</sup> Паж — мальчик или юноша дворянского происхождения, состоящий в услужении у знатного лица.



вынужден более не препятствовать Фигаро и Сюзанне справить свадьбу, которой весело и счастливо заканчивается «безумный день», полный всяческих неожиданных событий.

Опера начинается **увертюрой**, которая приобрела большую популярность и часто исполняется в симфонических концертах<sup>8</sup>. В отличие от многих других увертюр в этой увертюре не используются темы, звучащие в самой опере. Здесь ярко передается общее настроение последующего действия, его увлекательная стремительность и кипучая жизнерадостность.

Увертюра написана в сонатной форме, но без разработки, место которой занимает краткая связка между экспозицией и репризой. При этом отчетливо выделяются, быстро сменяя друг друга, пять тем. Первая и вторая из них составляют главную партию, третья и четвертая — побочную партию, пятая — заключительную партию. Все они энергичны, но одновременно у каждой — свой особый характер. Первая тема главной партии, исполняемая струнными инструментами и фаготами в унисон, движется стремительно, с озорным проворством:

29

**Presto**



Вторая, фанфарная тема главной партии отличается смелой размашистостью:

30



После связующей партии, наполненной преимущественно гаммообразными пассажами, появляется первая тема побочной партии, мелодию которой исполняют скрипки. Тема имеет рит-

<sup>8</sup> Напомним, что слово «увертюра» произведено от французского глагола «ouvrir», что значит «открывать», «начинать».

мически прихотливый, немного капризный, но настойчивый характер:

31

[Presto]



Вторая тема побочной партии напоминает решительные возгласы:

32



А тема заключительной партии — самая уравновешенная, как бы всё улаживающая:

33

[Presto]



В репризе побочная и заключительная партии повторяются уже в основной тональности ре мажор. К ним присоединяется кода, еще более подчеркивающая веселый и оживленный характер увертюры.

В этой опере Моцарта большое место занимают вокальные ансамбли, главным образом дуэты (для двух персонажей) и терцеты (для трех персонажей). Они разделяются речитативами, идущими в сопровождении клавесина. А второй, третий и последний, четвертый, акты заканчиваются финалами — большими ансамблями с участием от шести до одиннадцати персонажей.

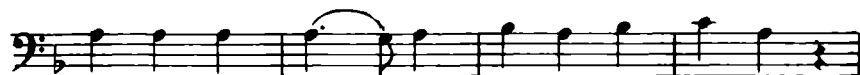
По-разному включаются в динамичное развитие действия сольные вокальные номера. Так, первый сольный номер в партии Фигаро (она поручена баритону) — небольшая ария

(каватина) — звучит сразу после того, как Сюзанна сообщила своему жениху, что граф стал преследовать ее ухаживаниями. В связи с этим Фигаро насмешливо напевает мелодию в движении менуэта — галантного великосветского танца (крайние разделы трехчастной репризной формы каватины):

34 Allegretto



Ес - ли за - хо - чет ба - рин по - пры - гать,



ес - ли за - хо - чет ба - рин по - пры - гать,



я по - ды - гра - ю ги - та - рой е - му,



я по - ды - гра - ю ги - та - рой е - му, да,



пусть пля - шет он, да, пусть пля - шет он!

А в среднем разделе каватины сдержанное движение сменяется стремительным, изящная трехдольная мелодия — напористой двухдольной. Здесь Фигаро уже решительно высказывает намерение во что бы то ни стало воспрепятствовать коварным замыслам своего господина:

35 Presto



Там сме - лой шут - кой, но - вой по - гуд - кой,



там ку - ла - ка - ми, там ту - ма - ка - ми, но о - сто -



— рож — ным на — доб\_но быть, да, на\_до быть.

Самый известный номер в партии Фигаро — его ария «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный». Она обращена к юному пажу Керубино. Тот случайно услышал, как граф пытался объяснить в любви Сюзанне, и такому нежелательному свидетелю велено отправиться на военную службу. В своей арии Фигаро весело и остроумно насмехается над создавшейся ситуацией, рисуя юноше, изнеженному придворной жизнью, картины сурового военного быта. В музыке это отражается искусным сочетанием задорной танцевальности с «воинственными» фанфарными ходами. Таков трижды звучащий рефрен в форме рондо: .

36  
**Vivace**



Маль — чик рез — вый, куд\_ря — вый, влюб\_



— лен — ный, А — до — нис, жен\_ской лас — кой прель\_



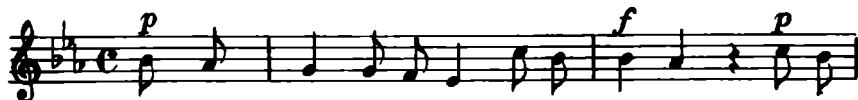
— щен — ный, не до — воль — но ль вер\_теть\_ся, кру\_



\_жить\_ся, не по\_ра ли муж\_чи\_но\_ю быть,

Что же касается самого Керубино (его партию исполняет низкий женский голос — меццо-сопрано), то он обрисован в двух ариях как пылкий юноша, еще неспособный разобраться в собственных чувствах, готовый влюбляться на каждом шагу. Одна из них — и радостная, и трепетная ария «Рассказать, объяснить не могу я». Напевность соединяется в ней с ритмической, словно прерывисто пульсирующей от волнения:

## 37 Allegro vivace



Рас - ска - зать, объ - яс - нить не мо - гу я, как вол -



- ну - ясь, стра - да - я, тос - ку - я,

Другая — небольшая ария песенного характера «Сердце волнуется жаркая кровь». Это более сдержанное признание в нежных чувствах, робко адресованное самой графине:

## 38 Andante



Серд - це вол - ну - ет жар - ка - я кровь...



Кто объ - яс - нит мне — э - то ль лю - бовь?



Кто объ - яс - нит мне — э - то ль лю - бовь?

Сюзанна (сопрано) охарактеризована во многих ансамблях как энергичная, ловкая и находчивая, не уступающая в этом Фигаро. Вместе с тем ее образ тонко опозитизирован в светлой мечтательной арии из четвертого действия. В ней Сюзанна мысленно обращается с нежным призывом к Фигаро:

## 39 Andante



При - ди, мой ми - лый друг, в мо - и объ - я - тья!



Ти - хо те - бе „люб - лю” хо - чу ска - зать я.

### Вопросы и задания

1. Когда и где состоялась премьера оперы Моцарта «Свадьба Фигаро»?
2. По какой комедии написано ее либретто?
3. В чем заключается главная идея этого произведения?
4. Как построена увертюра к опере?
5. Расскажите об особенностях двух сольных номеров в партии Фигаро.
6. Какому голосу поручена партия Керубино? Напойте мелодии его арий.
7. Как охарактеризована Сюзанна в ансамблях и как — в арии из четвертого действия?

### Соната ля мажор для клавира

Широко известная соната Моцарта ля мажор, которую принято называть «соната с турецким маршем», представляет собой необычно построенный цикл.

Первая часть здесь — не сонатное *allegro*, а шесть вариаций на светлую и спокойную, простодушно-грациозную тему. Она похожа на песенку, которую могли напевать при хорошем, умиротворенном настроении в венском музыкальном быту. В ее мягко покачивающемся ритме есть сходство с движением сицилианы — старинного итальянского танца или танцевальной песни:

40

#### Andante grazioso



Между вариациями нет острых контрастов, но все они имеют разный характер. В первой вариации преобладает изящное прихотливое мелодическое движение, во второй — грациозная игривость сочетается с юмористичным оттенком (примечательны «озорные» форшлаги в партии левой руки). Третья вариация — единственная, написанная не в ля мажоре, а в ля миноре, — заполнена немного грустными напевными фигурациями, движущимися равномерно, словно с нежной застенчивостью:

#### 41 [Andante grazioso]



Четвертая вариация (с перекидыванием левой руки через правую), напротив, более смело размашистая. Пятая вариация, где первоначальный неторопливый темп *Andante grazioso* сменяется очень медленным — *Adagio*, представляет собой певучую инструментальную арию, расцвеченную колоратурами. А затем смена темпа на быстрый (*Allegro*) соответствует веселому танцевальному характеру последней, шестой вариации.

**Вторая часть** сонаты — Менуэт. Как обычно, он построен в трехчастной репризной форме с точным повторением в репризе музыки первой части. Между ними находится средняя часть (Трио)<sup>9</sup>. Во всех частях Менуэта по-мужски решительные и властные размашистые интонации сопоставляются с интонациями по-женски нежными и плавными, похожими на выразительные лирические возгласы-обращения.

42

### Minuetto



**Третью часть** сонаты (финал) композитор назвал «*Alla Turca*» — «В турецком роде». Позднее за этим финалом закрепилось название «Турецкий марш». С непривычным для европейского слуха интонационным строем турецкой народной и профессиональной музыки здесь нет ничего общего. Но в XVIII веке в европейской, главным образом театральной музыке возникла мода на марши, условно называемые «турецкими». В них использован тембровый колорит «янычарского» оркестра, в котором преобладали духовые и ударные инструменты — большой и малый барабаны, тарелки, треугольник. Янычарами называли солдат пехотных частей турецкого войска. Музыка их маршей воспринималась европейцами как дикая, шумная, «варварская».

Финал написан в необычной форме. Ее можно определить как трехчастную с припевом (в ля мажоре). Неоднократное проведение припева придает строению финала черты рондо<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> В конце Трио есть обозначение «*Minuetto da capo*». «*Da capo*» в переводе с итальянского — «от головы», «с начала».

<sup>10</sup> В связи с этим «Турецкий марш» иногда называют «Рондо в турецком стиле» («*Rondo alla Turca*»).

Первая часть — с легко «кружащимися» мотивами (ля минор) — и средняя часть — с напевным пассажным движением (фа-диез минор) — естественно сочетают изящную танцевальность с четкой маршевой поступью:

43a

**Alla Turca**

**Allegretto**



6



Припев (в ля мажоре) звучит трижды, он подобен своего рода «янычарскому шумовому припеву», в партии левой руки слышится подражание барабанной дроби:

44

**[Allegretto]**







Долгое время считали, что сонату ля мажор Моцарт сочинил летом 1778 года в Париже. Но затем обнаружили сведения, что это произошло несколькими годами позднее, в Вене. Такие сведения тем более правдоподобны, что там в 1782 году состоялась премьера зингшпиля Моцарта «Похищение из сераля». В нем действие происходит в Турции, и в музыке увертюры, и в двух маршеобразных хорах заметно подражание «янычарской» музыке. К тому же шумно ликующую «янычарскую» коду в ля мажоре Моцарт добавил к финалу сонаты лишь в 1784 году при издании произведения. Примечательно и то, что в сонате, как и в «Похищении из сераля», большая роль принадлежит жанрам песни и марша. Во всем этом проявилась очень характерная для Моцарта связь инструментальной музыки с театральной.

### Вопросы и задания

1. В чем состоит необычность цикла в сонате Моцарта ля мажор? Расскажите о характере темы и шести вариаций на нее в первой части этого произведения.
2. Какой танцевальный жанр использован во второй части сонаты?
3. Объясните, почему финал сонаты ля мажор называют «Турецким маршем». В чем особенность его построения? Напишите его основные темы.
4. С каким музыкально-театральным произведением Моцарта перекликается музыка его «Турецкого марша»?

### Симфония соль минор

Написанная в Вене в 1788 году, симфония соль минор (№ 40) — одно из самых вдохновенных произведений великого композитора.

**Первая часть** симфонии — сонатное *allegro* в очень быстром темпе. Оно начинается темой главной партии, которая сразу пленяет как доверительное, задушевное лирическое признание. Ее поют скрипки под мягко колышущийся аккомпанемент остальных струнных инструментов. В ее мелодии узнается тот же взволнованный ритм, что и в начале первой арии Керубино из оперы «Свадьба Фигаро» (см. пример 37). Но теперь это более «взрослая», серьезная и мужественная лирика:

45

### *Allegro molto*



Мужественность характера усиливается в связующей партии, в которую перерастает главная партия. Происходит модуляция в параллельный соль минору си-бемоль мажор — тональность побочной партии. Тема ее более светлая, более грациозная и женственная по сравнению с главной темой. Ее расцвечивают хроматические интонации, а также чередование тембров струнных и деревянных духовых инструментов:

46 [Allegro molto]



Новый прилив энергии происходит в заключительной партии. Здесь ведущая роль принадлежит многократному и настойчивому развитию первого — трехзвучного — мотива темы главной партии.

С началом довольно пространной разработки словно тревожно сгущаются тучи. От светлого си-бемоль мажора делается резкий поворот в сумрачную далекую тональность фа-диез минор. В разработке драматично развивается тема главной партии. Она проходит через целый ряд тональностей, дробится на отдельные фразы и мотивы, и они нередко имитируются в разных голосах оркестра. Очень напряженно пульсирует первый мотив этой темы. Но наконец его пульсация ослабевает, сдерживает свою трепетность, и наступает ре п р и з а.

Однако влияние высокого драматического накала, достигнутого в разработке, сказывается и в этом разделе первой части. Здесь значительно увеличивается протяженность связующей партии, она приводит к изложению побочной и заключительной партий уже не в мажоре, а в основной тональности соль минор, что делает их звучание более драматичным.

Вторая часть симфонии — Andante ми-бемоль мажор. Она контрастирует лирико-драматической первой части своей мягкой и нежной умиротворенностью. Форма Andante тоже сонатная (с небольшой разработкой). Но в ней нет контрастов, все подчиняется общему светлому настроению, которое с самого начала определяется в главной партии, звучащей у струнных инструментов:

47

## Andante



В седьмом такте здесь появляется легко «порхающая» фигура из двух тридцатьвторых нот. В дальнейшем она то проникает в мелодические линии всех тем, то словно обвивает их, возникая в разных регистрах у разных инструментов. Это как бы отзвуки голосов мирной природы. Лишь временами немного обеспокоенные, они слышатся то близко, то в отдалении.

Согласно сложившейся традиции, **третья часть симфонии** — Менуэт. Но в нем явно традиционна только средняя часть — Трио. Своим плавным движением, напевностью голосов и тональностью соль мажор Трио оттеняет соль-минорные основные, крайние разделы этого Менуэта, в целом необычного по лирико-драматической напряженности. Представляется, что после тихого созерцания природы, воплощенного в Andante, теперь пришлось вернуться в мир душевных тревог и волнений, господствовавший в первой части симфонии. Этому соответствует возвращение основной тональности симфонии — соль минора:

48

## Allegro



Соль минор является основной тональностью и четвертой части симфонии — **финала**, идущего в очень быстром темпе. Финал написан в сонатной форме.

Ведущей в этой части симфонии является тема главной партии. Вместе с темой главной партии первой части она относится к ярчайшим моцартовским инструментальным темам. Но если тема в первой части звучит нежным и трепетным лирическим признанием, то тема финала — страстный лирико-драматический призыв, полный смелости и решимости:

49

**Allegro assai**

Этот пламенный призыв создается стремительными взлетами мелодии по звукам аккордов, на его порыв словно отвечают кружащиеся вокруг одного звука энергичные мелодические фигурки.

Как и в первой части симфонии, грациозная тема побочной партии финала звучит в экспозиции особенно светло, когда она проводится в си-бемоль мажоре:

50

**[Allegro assai]**

В основу заключительной партии положен второй элемент темы главной партии.

В разработке финала особенно интенсивно развивается первый, призывный элемент темы главной партии. Высокая драматическая напряженность достигается концентрацией гармонических и полифонических приемов развития — проведением по многим тональностям и имитационными переключками.

В репризе проведение побочной партии в основной тональности соль минор слегка затенено грустью. А второй элемент темы главной партии (утвердительные, энергичные фигурки), как и в экспозиции, звучит в основе заключительной партии в репризе.

В результате финал в этом гениальном моцартовском творении образует яркую лирико-драматическую вершину всего сонатно-симфонического цикла, небывалого по целеустремленности сквозного образного развития.

## ***Вопросы и задания***

1. Когда и где создал Моцарт симфонию соль минор № 40?
2. Расскажите об основных темах первой части симфонии и их развитии.
3. Какой характер имеет музыка во второй и в третьей частях симфонии?
4. Какая тема является ведущей в финале симфонии? Чем ее характер отличается от характера темы главной партии первой части?
5. Как построена тема главной партии финала? На чем основано развитие в разработке?

## **Основные произведения**

- 19 опер
- Реквием
- Около 50 симфоний
- 27 концертов для клавира с оркестром
- 5 концертов для скрипки с оркестром
- Концерты с сопровождением оркестра для флейты, кларнета, фагота, валторны, флейты с арфой
- Струнные квартеты (более 20) и квинтеты
- Сонаты для клавира, для скрипки и клавира
- Вариации, фантазии, рондо, менуэты для клавира

**Людвиг  
ван  
Бетховен**  

---

**1770—1827**



Великий немецкий композитор Людвиг ван Бетховен — младший из трех гениальных музыкантов, которых называют венскими классиками. Бетховену довелось жить и творить уже на рубеже XVIII и XIX веков, в эпоху грандиозных общественных перемен и потрясений. Его молодость совпала со временем, когда разразилась Великая французская революция 1789 года. Провозглашенным ею демократическим идеалам свободы, равенства и братства всех людей Бетховен остался верен до конца своей жизни. Центральный период его творчества отразил гигантский размах и напряженность событий в годы наполеоновских войн, охвативших всю Европу с Испании по Россию. В трудную, противоречивую эпоху Реставрации — временного восстановления феодально-монархического режима в Европе — прошел сложный поздний период бетховенского творчества.

Бетховен воспринял высшие достижения европейской музыки предшествующих поколений, и в первую очередь Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта. Вместе с тем в своих произведениях он явился смелым новатором, оказавшим огромное влияние на последующее развитие мирового музыкального искусства. Бетховен замечательно обогатил его сокровищницу вдохновенными образами героической драматической борьбы, глубоких философских раздумий и проникновенного созерцания красоты природы.



Дом в Бонне, где  
родился  
Л. ван Бетховен

### Жизненный путь

**Семья. Детство и юность в Бонне.** Людвиг ван Бетховен родился в конце 1770 года в западногерманском городе Бонне, на берегу Рейна. В те времена Бонн был резиденцией Кёльнского курфюрста<sup>1</sup>.

Имя будущему великому композитору дали в честь его деда по отцу, фламандца по происхождению<sup>2</sup>. Переселившись в Бонн, он поступил на службу в капеллу курфюрста в качестве певца-басиста (баса). Он не только пел в хоре, но и исполнял сольные вокальные партии в операх и ораториях, а потом стал капельмейстером. В той же капелле служил певцом-тенористом (тенором) и его сын Иоганн, женившийся на дочери придворного

<sup>1</sup> Курфюрст (князь-архиепископ) — титул повелителей некоторых старинных германских государств.

<sup>2</sup> Фламандцы — народ, родственник голландцам. В настоящее время фламандцы живут в Нидерландах, Бельгии и соседних районах Франции. Приставка «ван» во фламандском языке соответствует «фон» в немецком языке.

повара. Иоганн также давал уроки пения, игры на клавесине и скрипке, теории музыки. Человек музыкально одаренный, он, однако, вел себя легкомысленно и постепенно пристрастился к алкоголю. Заметив выдающиеся музыкальные способности у своего маленького сына Людвиг, Иоганн ван Бетховен решил сделать из него виртуоза-вундеркинда — возможно, под влиянием рассказов о чудо-ребенке, каким был в свое время Моцарт. Отец безжалостно заставлял малыша по многу часов тренироваться, иногда даже ночью, разучивая на клавире скучные упражнения. Когда же публичные выступления маленького виртуоза (первое — в семилетнем возрасте) не принесли больших заработков, Иоганн порекомендовал музыкальное образование Людвиг своим малодаровитым приятелям.

К счастью, в 1780 году учителем Людвиг стал Кристиан Готлоб Нефе, приглашенный в Бонн руководить придворным музыкальным театром, а затем занявший и должность придворного органиста. Нефе был серьезным и разносторонним профессионалом — композитором, органистом, клавиристом, дирижером, музыкальным писателем, человеком широких общекультурных интересов и передовых взглядов. Он занимался с Людвигом композицией, игрой на органе и фортепиано. Благодаря Нефе юный Бетховен основательно изучил прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» и другие произведения Баха, а также музыку Генделя, Гайдна, Моцарта. Нефе помог издать первые сочинения двенадцатилетнего Бетховена — вариации и три сонаты (так называемые «юношеские») для фортепиано. В одиннадцать лет Людвиг стал помощником органиста, а в тринадцать — органистом и пианистом-концертмейстером боннской капеллы. По совету Нефе он самостоятельно и с помощью друзей пополнял свое образование, много читал, изучал латинский, древнегреческий, французский и итальянский языки.

Весной 1787 года Бетховен совершил поездку в Вену. Он горел желанием брать уроки у Моцарта, которого привел в восторг своими сочинениями и пламенными импровизациями на фортепиано. «Обратите внимание на него! — воскликнул Моцарт. — Он всех заставит о себе говорить!» Но вскоре пришло известие о тяжелой болезни матери Бетховена, которую он любил всей душой. Поспешив возвратиться в Бонн, Людвиг едва успел застать ее в живых.

В 1789 году Бетховен некоторое время был вольнослушателем философского факультета Боннского университета. Вместе со свободолобиво настроенными профессорами и студентами он горячо приветствовал революцию, происшедшую тогда в соседней стране — Франции. К этому времени юному Бетховену





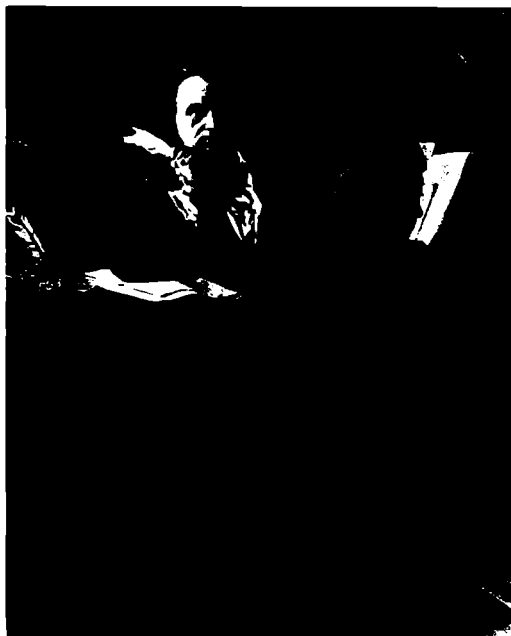
Юный Бетховен импровизирует в доме Моцарта в Вене (1787)

пришлось стать кормильцем семьи, заботиться о двух младших братьях, так как его отец, окончательно спившийся, был уволен из капеллы. Кроме службы органистом и клавиристом Людвиг стал еще играть на альте в капелле и в придворном оркестре.

Летом 1792 года Йозеф Гайдн на обратном пути из Лондона в Вену ненадолго задержался в Бонне. Возможно, знаменитый композитор ободрил Бетховена, и тот твердо решил отправиться для занятий с ним в столицу Австрии.

**Первые венские годы. Ранний период творчества.** Глубокой осенью 1792 года Бетховен приехал в Вену. С той поры и до конца жизни он был жителем этого города, лишь иногда временно покидая его — сначала для концертных поездок, потом — выезжая в ближние загородные и курортные места для отдыха и поправки здоровья. Братья его уже подросли, отец вскоре умер. В 1794 году Кёльнское курфюршество было занято французскими войсками, а позднее, после падения наполеоновской империи, его присоединили к Пруссии. В Бонне Бетховену уже не довелось более побывать. Но теплые воспоминания о родном крае, о живописных берегах Рейна он сохранил навсегда.

В течение года Бетховен брал уроки у Гайдна — до его второй поездки в Англию. Гайдн называл Бетховена своим любимым учеником, оказывал ему материальную поддержку. Тем не менее, как уже отмечалось, полного творческого взаимопонимания между ними не возникло. Поэтому Бетховен, параллельно с



Бетховен за роялем

уроками у Гайдна и после его отъезда, занимался по композиции у других венских музыкантов, в частности у Антонио Сальери.

Через год-другой Бетховен приобрел в Вене известность как непревзойденный пианист-виртуоз. Он поражал слушателей вдохновенным исполнением главным образом собственных произведений и бурными импровизациями на любую заданную тему. Чаще всего ему приходилось играть в салонах венской знати. У него завязалось знакомство со многими аристократами, среди которых было немало просвещенных любителей музыки. Держался он с высокопоставленными лицами очень независимо, сознавая превосходство, дарованное ему самой природой. В одном из его писем сказано: «Князей было и будет тысячи, Бетховен же только один».

Первое публичное выступление Бетховена состоялось в 1795 году в благотворительном концерте в пользу вдов и сирот музыкантов. Предполагается, что он исполнил свой Второй фортепианный концерт, оркестром дирижировал Сальери. Через год с большим успехом прошли концертные поездки Бетховена в Прагу, Дрезден, Берлин и Братиславу, спустя еще два года — вновь в Прагу.

За первое десятилетие, проведенное в Вене, Бетховен написал более ста произведений. В их число вошли около двадцати



Аллея Бетховена в Хейлигенштадте

сонат и три концерта для фортепиано, трио, квартеты, сонаты для скрипки и для виолончели с фортепиано, под конец появились Первая и Вторая симфонии. Имя Бетховена начали ставить в один ряд с именами Гайдна и Моцарта. При несомненном стилистическом родстве с их музыкой, в раннем творчестве Бетховена проявилось немало новых, оригинальных черт. Так, тогда уже родились такие небывалые по страстной драматической силе произведения, как его «Патетическая» и «Лунная» фортепианные сонаты.

**Преодоление тяжелого кризиса. Расцвет творчества.** В возрасте двадцати семи лет Бетховен ощутил первые признаки надвигающейся на него болезни, особенно страшной для музыканта: он постепенно глухнул. Пришлось отказаться от концертных поездок, а позднее — вообще от сольных выступлений. Скрывая от окружающих свой недуг, Бетховен становился замкнутым, нелюдимым человеком. Лечение, назначенное врачами, не помогало. И осенью 1802 года Бетховен в отчаянии дошел до мысли о самоубийстве. Это состояние отразилось в трагическом по содержанию письме («Хейлигенштадтское завещание»), которое он написал своим двум братьям, находясь на лечении в местечке Хейлигенштадт близ Вены. Но Бетховена спасли мужественная стойкость духа, титаническая сила воли и беззаветная любовь к своему искусству. Внутренний слух остался у него неповрежден-

ным, он мог продолжать сочинять музыку — выполнять свое художественное призвание. Смело бросил он в лицо постигнутому его несчастьем гордые слова: «Я схвачу судьбу за глотку, совсем меня согнуть ей не удастся».

И после преодоления тяжелого душевного кризиса начался период высокого расцвета бетховенского творчества. Его возглавила монументальная Третья симфония. Бетховен хотел посвятить ее Наполеону Бонапарту. Но узнав, что тот провозгласил себя французским императором, изменил свое намерение и дал симфонии обобщенное название — «Героическая». Далее последовала вереница героико-драматических произведений — таких, как фортепианная соната «Аппассионата» («Страстная»), Пятая и Седьмая симфонии, «Крейцера соната» для скрипки и фортепиано<sup>3</sup>, Четвертый и Пятый фортепианные концерты, оркестровые увертюры «Кориолан» и «Эгмонт».

Увлеченно работая над тремя редакциями своей единственной оперы «Фиделио», Бетховен написал к ней четыре увертюры, лучшая из которых, известная как «Леонора № 3», часто отдельно исполняется в концертах. Леонора — героиня оперы, которая под именем Фиделио, переодевшись мужчиной, самоотверженно спасает своего мужа, брошенного в тюрьму жестоким тираном.

С героико-драматическими произведениями у Бетховена чередовались сочинения, воспевающие красоту природы, блестящие радостной энергией, юмором. Это Четвертая, Шестая («Пасторальная») и Восьмая симфонии, скрипичный концерт, фортепианная соната «Аврора», ряд струнных квартетов. Среди разнохарактерных песен Бетховена для голоса и фортепиано на стихи немецкого поэта Иоганна Вольфганга Гёте есть сатирическая «Песня о блохе». Впоследствии на те же слова написал свою «Песню о блохе» великий русский композитор Модест Петрович Мусоргский. Перу Бетховена принадлежат многочисленные обработки народных песен — ирландских, шотландских, уэльских и других (в том числе трех русских) для голоса с сопровождением инструментального трио.

Постепенно слава Бетховена распространилась далеко за пределы Австрии.

**Последний период жизни и творчества.** В 1809 году наполеоновская армия, ведшая уже не революционные, а захватнические войны, заняла Вену. После этого Австрии пришлось заключить мирный договор с Францией, по которому она фактически становилась зависимым государством. Через несколько лет нацио-

---

<sup>3</sup> Эта соната посвящена скрипачу и композитору Родольфу Крейцеру.



Бетховен за сочинением  
«Торжественной мессы»

нально-освободительное движение во многих странах, а также действия войск Австрии, Пруссии, России и Англии привели к крушению наполеоновской империи. В 1814—1815 годах в столице Австрии заседал Венский конгресс — собрание представителей от держав-победительниц, решавшее вопросы политического и территориального послевоенного переустройства Европы. В дни конгресса музыка Бетховена особенно часто звучала в Вене. Концерты с исполнением его произведений проходили с триумфальным успехом при переполненных залах. Оперу «Фиделио» возобновили в пышной постановке.

Волна национально-патриотических настроений увлекла Бетховена. Однако после Венского конгресса Австрия стала центром европейской реакции, стремившейся полностью восстановить и навсегда закрепить феодально-монархические порядки. В такой обстановке, тягостной для свободолюбивой природы Бетховена, прошли его последние годы. Он смело высказывал свои взгляды, о чем тайная полиция доносила властям. Однако они сочли за лучшее смотреть на это сквозь пальцы и не преследовать всемирно прославленного музыканта.

Тяжело сложились для Бетховена личные обстоятельства. Глухота его постепенно стала полной. Не помогал больше и спе-

циально сконструированный слуховой аппарат. С друзьями Бетховен беседовал при помощи разговорных тетрадей, куда собеседники записывали свои вопросы и получали на них ответы. Выступления в качестве пианиста и дирижера ему в конце концов пришлось прекратить.

В 1815 году умер один из братьев Бетховена. Зная легкомысленный характер своей жены, он перед смертью завещал старшему брату опекать своего малолетнего сына Карла. Бетховен, у которого не было собственной семьи, стал с отеческой любовью заботиться о племяннике. Но много тяжелых переживаний доставили ему длительная судебная тяжба со вдовой брата по поводу опеки и безответственное, неблагодарное поведение самого Карла.

При всех труднейших обстоятельствах жизни поразительны новые высокие достижения Бетховена в его позднем творчестве. Среди произведений, написанных им во второй половине 1810-х годов и в 1820-е годы, — цикл из шести песен «К далекой возлюбленной», пять последних фортепианных сонат (№ 28—32), пять последних струнных квартетов (№ 12—16), Четвертая и Пятая сонаты для виолончели и фортепиано, ряд фортепианных багательей<sup>4</sup>, а также два монументальных сочинения — «Торжественная месса» для хора, солистов и оркестра и Девятая симфония. Наиболее сложны по музыкальному языку поздние бетховенские квартеты. В них чрезвычайно остры контрасты в воплощении глубоких философских раздумий и драматических душевных порывов.

А для самого грандиозного претворения темы героической борьбы и победы Бетховену в его Девятой симфонии оказалось недостаточным выразительных средств оркестра. И он поступил совершенно необычным до того образом — ввел в финал симфонии хор и певцов-солистов. Слова он взял из «Оды к Радости» своего современника — немецкого поэта Фридриха Шиллера. На эти слова Бетховен создал венчающий произведение величественный гимн, призывающий народы всего мира к радостному братскому единению.

Последними сочинениями композитора явились струнные квартеты. Тяжелое заболевание, потребовавшее нескольких операций, подорвало его могучий организм. Людвиг ван Бетховен скончался 26 марта 1827 года. В день его похорон были отменены занятия во всех венских школах. За гробом великого музыканта шла двадцатитысячная толпа людей.

---

<sup>4</sup> Багатель (в переводе с французского — «безделушка») — небольшая и нетрудная для исполнения пьеса, как правило, для клавишного инструмента.

## Вопросы и задания

1. Дайте общую характеристику исторического положения и исторического значения творчества Бетховена.
2. Расскажите о семье, о детских и юных годах Бетховена. Как произошло его знакомство с Моцартом?
3. При каких обстоятельствах Бетховен переехал из Бонна в Вену?
4. Как начал свою деятельность в Вене Бетховен-пианист и Бетховен-композитор?
5. Как Бетховен преодолел тяжелый душевный кризис и как наступил расцвет его творчества? Какие его произведения тогда возникли?
6. Расскажите о поздних годах жизни и творчества Бетховена. Назовите его основные произведения, созданные в этот период.
7. Какие слова использованы в финале Девятой симфонии Бетховена?

### «Патетическая соната»

В 1799 году Бетховен опубликовал свою фортепианную сонату до минор № 8, написанную годом ранее. Он сам назвал ее «Патетической»<sup>5</sup>. В ней оказалось так много нового, необычного, что вокруг разгорелись споры как по поводу оперной премьеры.

Необычно для классической сонаты уже то, что в этом произведении, подобно симфонии Гайдна ми-бемоль мажор, **первая часть** начинается медленным вступлением. И оно еще дважды напоминает о себе в сонатном allegro — перед разработкой и в начале коды. Но у Гайдна таинственное сумрачное вступление в целом контрастирует жизнерадостной танцевальной экспозиции. А у Бетховена медленное вступление к «Патетической сонате» само по себе остроконтрастно начиная с первого такта:

51

#### Grave [Медленно и значительно]

The image shows the musical score for the beginning of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 8 in D minor. The score is in G major (one flat) and 3/4 time. It shows the first two measures of the piano introduction, with dynamic markings 'fp' and 'sf'.

<sup>5</sup> Определение «патетическая» (от греческого слова «пафос») означает «взволнованная, с повышенным настроением». Названия, закрепившиеся за другими фортепианными сонатами Бетховена («Лунная», «Аврора», «Аппассионата»), не принадлежат самому композитору.

Здесь сразу же слышится конфликтное сопоставление двух образных элементов. Это громовой аккордовый удар, похожий на грозное повеление судьбы, и ответный — тихий, скорбный, но упорно возражающий мотив-возглас. И далее вступление разворачивается как напряженный диалог — словно в театральном произведении, в трагедии или в трагической сцене из оперы. Диалог построен на вариантах этих двух контрастных элементов. Второй из них (мотив-возглас) постепенно все смелее порывается вперед, ввысь. И после второй виртуозной пассажной «вспышки» накопившаяся энергия как бы переливается в стремительную тему главной партии сонатного *allegro*. Теперь это страстные порывы, смелые взлеты и спуски на фоне непрерывного и тревожного ритмического движения баса:

52 *Allegro molto e con brio* [Очень быстро и с жаром]

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and dyads, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a fortissimo (*sf*) dynamic. The lower staff is in bass clef and features a continuous, rhythmic eighth-note pattern.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains chords and dyads, with a *cresc.* (crescendo) marking. The lower staff continues the rhythmic eighth-note pattern from the first system.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur over several measures, ending with a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues the rhythmic eighth-note pattern.



Напряженная главная партия перерастает в бурную размашистую связующую партию, подводящую к побочной партии и. Это тоже страстно воодушевленная, как бы окрыленная тема. Ее взволнованный характер подчеркнут необычной для классических правил тональностью ми-бемоль минор (обычной здесь была бы тональность ми-бемоль мажор, параллельная главной — до минору):

53

Musical score for measure 53. The score is written for piano in two systems. The first system consists of two staves: the upper staff is in bass clef and the lower in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first two measures are marked *mp* (mezzo-piano), and the last two measures are marked *sf* (sforzando). The melody in the upper staff features a rising line with a fermata over the final two notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Экспозицию завершает заключительная партия в ми-бемоль мажоре — с бурными стремительными пассажами и с появлением в конце фрагмента темы главной партии. И — после повторения экспозиции — просветленному ми-бемоль мажору заключительной партии противопоставляется сумрачный соль минор, в котором возобновляется тема медленного вступления. Но тут неожиданно происходит поворот в далекую тональность ми минор, в которой начинается разработка с возвращением к стремительному темпу. Она небольшая по протяженности, но очень драматична. Здесь сперва в совместном порыве чередуются фрагмент темы главной партии и мотив-возглас из вступления:

54

Musical score for measure 54. The score is written for piano in two systems. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first measure is marked *p cresc.* (piano, crescendo). The melody in the upper staff is a series of chords, with a fermata over the final chord. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.



Далее в интенсивном разработочном развитии первенство переходит к теме главной партии. Ее взлеты как бы в трудной борьбе прорываются к началу репризы сквозь угрожающе роко-чущие в басах пассажи.

В репризе значительно сжата связующая партия. Немного сокращена также побочная партия, которая сначала звучит в фа миноре и только затем в основной тональности до минор. Это делает репризу еще более динамичной. А в момент, когда она подошла к самому концу, начинается кода. Вдруг опять слышатся — как многозначительное напоминание — скорбные мотивы-возгласы из вступления. Но их «отмечает» еще один смелый взлет темы главной партии, завершая первую часть.

**Вторая часть** сонаты (в ля-бемоль мажоре) обозначена композитором как «Adagio cantabile» — «Медленно, певуче». Этим он подчеркнул сосредоточенный и задушевный характер ее основной темы (Adagio имеет трехчастное строение). Тема воспринимается как мудрое и проникновенное, исполненное возвышенного благородства размышление, наступившее после конфликтов и бурь, слышавшихся в первой части:

55

### Adagio cantabile



В симфонии эту прекрасную мелодию могли бы спеть виолончели, а в опере — бархатный низкий женский голос. Когда же она тотчас повторяется октавой выше, можно представить себе, что ее поют скрипки.

Во второй теме (с такта 17) чудятся успокаивающие, тихие отзвуки голосов природы. А еще одна, третья тема имеет сумрачный характер (ее тональность — ля-бемоль минор). Она сопровождается напряженно пульсирующими триолями. И в ее кульминации проступают тревожные восклицания:

56

Когда же в последний раз возвращается первая тема, в нее переходит взволнованное триольное сопровождение к мелодии. Однако вся вторая часть заканчивается мягко успокаивающей краткой кодой.

Третью часть сонаты, финал, как обычно, роднят с первой частью тональность до минор и быстрый темп. Но непривычно здесь и мелодическое сходство обаятельной основной темы с напевной темой побочной партии первой части. Вместе с таким родством в тему финала проникает оттенок легкой грусти. Но ее новое качество — легкокрылая грациозная танцевальность:

57

**Allegro**

Эта тема повторяется в финале четыре раза — как рефрен формы рондо. А между ее повторами возникают три эпизода. Они оттеняют рефрен словно игровые эпизоды в хороводном танце. Из эпизодов первый и третий — одинаковые в тематическом отношении, но один звучит в ми-бемоль мажоре, а другой в до миноре, то есть как побочная партия сонатного *allegro* в экспозиции и репризе. Второй же, центральный эпизод (в тональности ля-бемоль мажор, с применением полифонических приемов) выполняет роль разработки:

58 a Первый эпизод

*dolce*

6 Второй эпизод

Так складывается общая форма финала — рондо-соната. Завершается же он энергичной кодой с решительной мужественной концовкой в качестве итога образного развития всего цикла:

59

*pp* *ff*

## Вопросы и задания

1. Когда была написана и опубликована «Патетическая соната» Бетховена? Что означает это название?
2. Что явилось необычным в форме первой части сонаты? Как построено вступление к этой части?
3. Охарактеризуйте основные темы и разделы сонатного *allegro* в первой части сонаты.
4. Каков характер основных тем и коды второй части сонаты?
5. В чем заключается связь финала с первой частью сонаты и как он построен? Напишите его основную тему.

## Пятая симфония

Из девяти симфоний Бетховена в Третьей, Пятой, Седьмой и Девятой с небывалой яркостью отражены образы героической борьбы, родившиеся в музыке великого композитора-новатора, современника грандиозных общественных потрясений. Над созданием своей Пятой симфонии до минор он работал с 1805 по 1808 год, после событий Великой французской революции, в разгар наполеоновских войн.

Как известно, перед началом литературных произведений иногда ставится эпиграф — краткое изречение, характеризующее основную идею. Многозначительный музыкальный эпиграф Бетховен предпослал Пятой симфонии. Это «стучащий» четырехзвучный мотив, исполняемый тяжелым трехоктавным унисоном многих инструментов оркестра, заканчивающийся фермой и повторяющийся тут же тоном ниже:



Известно, что композитор сам сказал о своем музыкальном эпиграфе: «Так судьба стучится в дверь». Многочисленные варианты этого мотива-эпиграфа пронизывают всю первую часть симфонии, проникают и в ее остальные части. Тем самым между всеми четырьмя частями Пятой симфонии устанавливается особо тесная, неразрывная связь.

В мотив-эпиграф вложен не только мрачный и угрожающий смысл. Одновременно он воспринимается как призыв к неустанной героической борьбе, которая с огромной силой и неукроти-

мой энергией разворачивается на протяжении всей **первой части**. Она написана в форме сонатного *allegro*, где во всех основных темах неотступно присутствует ритмический и мелодический рисунок эпиграфа.

Такова тревожная, но мужественная тема главной партии и, перерастающей в связующую. Здесь нисходящему мотиву противостоит смело восходящая по общей направленности мелодическая линия:

61 [ *Allegro con brio* ]

61 [ *Allegro con brio* ]

Напевная лирическая тема побочной партии (мелодию ведут скрипки) звучит в светлой тональности ми-бемоль мажор. Ей предшествует воинственный фанфарный призыв у валторн — вариант мотива-эпиграфа, отступающего затем в басы — как глухо напоминающая о себе угроза:

62

62

К концу ми-бемоль-мажорной заключительной партии варианты мотива-эпиграфа ненадолго подчиняются радостному победному настроению (экспозиция повторяется). Но начало разработки (с резким сдвигом в фа минор) сразу дает почувствовать, что борьба только разгорается, что до победы еще далеко.

Разработка строится на развитии мотива-эпиграфа. Звучание становится все более напряженным. И в конце этого раздела неустанно возобновляющийся «стучащий» мотив достигает оглушительной грозовой мощи. Это возвращает музыкальные «события» к исходному пункту: начинается реприза. В ней обращают на себя внимание следующие особенности. Между главной и связующей партиями внезапно слышится медленная жалобная мелодическая фраза, порученная солирующему гобою:

### 63 Adagio



Это словно момент душевной слабости, усталости, быстро, однако, преодолеваемый. Затем восстанавливается тот же ход музыкальных «событий», что и в экспозиции. При этом побочная и заключительная партии звучат теперь еще светлее в тональности до мажор. Но далее наступает новый этап ожесточенной героической борьбы — начинается большая кода. По напряженности и масштабу она похожа на еще одну разработку. Перед концом коды тихо и затаенно, с тревогой звучит фрагмент темы главной партии, как бы давая понять, что борьбе еще предстоит продолжиться.

**Вторая часть симфонии** — неторопливое *Andante con moto* в ля-бемоль мажоре. Подобно *Andante* в симфонии Гайдна ми-бемоль мажор, эта часть написана в форме двойных вариаций. Но образное развитие в ней сложнее. Как и у Гайдна, первая тема двойных вариаций имеет здесь черты повествования. Оно, однако, более величаво и задумчиво, заставляя вспомнить медленную часть «Патетической сонаты» (мелодию ведут альты и виолончели):

### 64 Andante con moto



Серьезность и значительность этого раздумья подтверждаются характером второй темы вариаций. Она отчасти родственна первой (по призывной начальной интонации, пунктирному ритму), но одновременно и контрастна ей. Вторая тема напоминает массовые хоровые гимны времен Великой французской революции, и прежде всего «Марсельезу». Ее маршеобразная поступь как бы преодолевает некое препятствие, возникшее на пути. Такое впечатление производит после упоров мелодии в один и тот же звук смело и ярко звучащая смена ля-бемоль мажора на мажор:

65 [Andante con moto]

The musical score for exercise 65 is written for piano. It consists of two systems of music. The first system has two staves. The upper staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with a dotted rhythm. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The dynamic changes to fortissimo (*ff*) in the second measure. The second system also has two staves. The upper staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with a dotted rhythm. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The dynamic changes to fortissimo (*ff*) in the second measure, with the word *sempre* written above the first measure. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

И не случайно в первой вариации на вторую тему именно в моменты возникновения упоров-препятствий вдруг тревожно напоминает о себе «стучащий» ритм мотива-эпиграфа:

66

The musical score for exercise 66 is written for piano. It consists of two systems of music. The first system has two staves. The upper staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with a dotted rhythm. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.



Напряженность развития с отдельными моментами разработочности проступает и в остальных вариациях. Всего вариаций шесть, из них четыре на первую тему и две на вторую.

Вариационный цикл строится следующим образом: после изложения тем идут первая вариация на первую тему и первая вариация на вторую тему, затем вторая вариация на первую тему и вторая вариация на вторую тему, далее — третья и четвертая вариации на первую тему и, наконец, кода.

В процессе вариационного развития первая, повествовательная тема приобретает в третьей вариации маршевые черты, ярко выявляющиеся в последней, четвертой вариации, где первая тема, перевоплощаясь, как бы подменяет собой вторую тему.

*Andante con moto* завершается просветленной кодой. В ней появляется мелодия, объединяющая интонации обеих тем, постепенно сблизившихся между собой:

67



Третья часть симфонии — *Allegro* до минор. В ней представлен новый жанр — скерцо<sup>6</sup>. Им Бетховен заменил в большинстве своих симфоний начиная со Второй традиционный для XVIII века менуэт, сохранив от него лишь общие внешние признаки — трехдольный метр и контрастный средний раздел трехчастной репризной формы (Трио).

В Пятой симфонии скерцо подобно широкой звуковой панораме. Крайние разделы основаны на многократном противопоставлении и взаимодействии двух тем. Сумрачная первая тема, у виолончелей и контрабасов на *pianissimo*, стремительно взлетает, очерчивая большое звуковое пространство, и приводит к настороженному, тревожному «вопросу» у других струнных:

68

**Allegro**

<sup>6</sup> В переводе с итальянского «скерцо» означает «шутка». Первоначально, до XIX века, так нередко назывались быстрые инструментальные пьесы с острым ритмом, имевшие шутливый, часто необычный, причудливый характер.

Вторая тема, *fortissimo*, представляет собой новый вариант грозного «стучащего» мотива-эпиграфа. Звучащий сначала у валторн, он напоминает воинственный трехдольный марш:

69



А в до-мажорном Трио слышится мощный топот, напористое размашистое движение народной массы (основную тему исполняют одни контрабасы):

70 [Allegro]



В репризном разделе трехчастной формы возобновляются тревожные взлеты и вопросы первой темы. Будто постепенно теряя силы, звучит теперь так же тихо и грозная прежде маршевая тема. Она превращается в непрерывный «стук судьбы», глухо отбиваемый литаврами. Но над этим звуковым слоем все настойчивее взмывают интонации-взлеты из первой темы. В басу появляется доминантовый органнный пункт. Он длительно накапливает на *crescendo* огромное напряжение. И оно в конце концов разрешается в звучащее как гром до-мажорное трезвучие. Такими музыкальными средствами создается поистине захватывающий переход от скерцо к финалу (*attacca*). По словам немецкого композитора XIX века Рихарда Вагнера, это подобно могучим лучам солнца, прорвавшимся сквозь сгустившиеся тучи.

И, словно залитая ослепительным светом, начинает всесокрушающее победное шествие маршевая тема **финала**:

71 Allegro



В этой части симфонии только однажды ненадолго, как воспоминание о прошлом, появляется маршеобразная «стучащая» тема из скерцо (в конце разработки). Все же основные темы и разделы сонатного *allegro* в финале исполнены победного ликования. Здесь музыка Бетховена особенно близка маршам и гимнам Французской революции. Композитор ярко обобщил их массово-героические фанфарные интонации, а инструментовку приблизил к мощному звучанию духового оркестра, раздающемуся под открытым небом, на улицах и площадях. В партитуру финала введены тромбоны, контрафагот и флейта-пикколо. Особенно величественно и грандиозно звучит кода.

Так, подчинив все части Пятой симфонии единой образной идее, Бетховен с огромной силой и убедительностью раскрыл тему «от мрака к свету», «через героическую борьбу к победе».

### **Вопросы и задания**

1. Сколько симфоний написал Бетховен? В каких из них отражены образы героической борьбы?
2. Когда, в какую эпоху была создана Бетховеном Пятая симфония?
3. Какой музыкальный эпиграф предпослан этому произведению? Сыграйте этот мотив-эпиграф на фортепиано.
4. Расскажите об образном характере основных тем и о структуре первой части Пятой симфонии.
5. В какой форме написана вторая часть симфонии? Охарактеризуйте ее основные темы и их развитие.
6. Как построена третья часть симфонии — скерцо? Расскажите, как происходит переход от скерцо к финалу.
7. Какой характер носит финал симфонии? Какую общую идею раскрывают все части Пятой симфонии?

### **Увертюра «Эгмонт»**

Работу над музыкой к драме Иоганна Вольфганга Гёте «Эгмонт» Бетховен завершил через два года после создания Пятой симфонии, в 1810 году. Из нескольких инструментальных и вокальных номеров, составивших эту музыку, наибольшую известность приобрела оркестровая увертюра.

Герой драмы Гёте — реальная историческая личность, граф Эгмонт, живший в середине XVI века. Он происходил из старинного голландского аристократического рода. Храбрый полководец, Эгмонт выступил против испанского владычества во время борьбы Нидерландов за государственную независимость. Его казнили по приказу жестокого испанского наместника, герцога Альбы<sup>7</sup>. Гёте в своей драме идеализировал образ Эгмонта. И еще

---

<sup>7</sup> Полную независимость Нидерланды получили только в середине следующего, XVII века.

больше идеализировал этот образ Бетховен, представив Эгмонта пламенным борцом за свободу своего народа. Именно такая идея увлекла Бетховена при создании увертюры, которая встала в один ряд с героико-драматическими симфониями композитора. По существу, это одночастная симфония с отчетливой программной основой, связанной с содержанием драмы Гёте.

Подобно первой части «Патетической сонаты», увертюра начинается медленным вступлением с конфликтным сопоставлением двух тем. Первая из них — мрачные тяжелые аккордовые удары в низком регистре с ритмом сарабанды — старинного испанского танца. Это образ жестокого насилия:

72 **Sostenuto ma non troppo**

Musical score for measure 72, showing piano and bass staves. The piano part features a series of heavy, accented chords in the lower register. Dynamics include *f*, *marcato*, and *p*. The bass part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

В ответ слышатся горестные возгласы второй темы со «стонущими» нисходящими секундами. Тему «запевает» гобой, к которому присоединяются другие деревянные духовые инструменты, а потом и струнные:

73

Musical score for measure 73, showing piano and bass staves. The piano part features a melodic line with descending seconds, marked *p*. The bass part has a more active accompaniment with eighth notes and rests.

Далее во вступлении звучит еще одна тема, заканчивающаяся скорбными секундовыми интонациями:

Musical score for measure 74, showing a piano staff. The melodic line ends with a descending second, marked *pp*.

Многократно повторяясь, она преобразуется в тему главной партии начинающегося сонатного *allegro* (фа минор). Это сумрачная, но мужественная характеристика самого Эгмонта. Вначале мелодия тихо звучит у виолончелей, затем подхватывается всем оркестром.

75

**Allegro**

Тема побочной партии звучит в экспозиции в тональности ля-бемоль мажор, параллельной главной. Здесь ясно узнается воинственный вариант «темы насилия» из вступления, сопровождаемый скорбным ответом:

76

**[Allegro]**

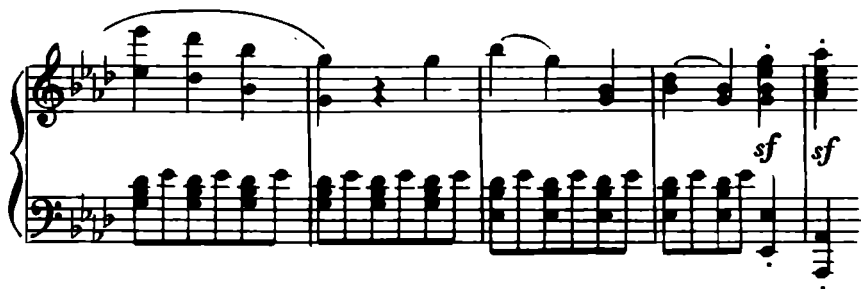
*dolce*

Дух отважной борьбы все время ощущается и в экспозиции, и в небольшой по протяженности разработке, и в репризе. При этом в разработке мелодичные варианты начала темы главной партии прерываются жесткими аккордовыми ударами. Возможно, здесь есть связь с образом Клерхен — мужественной и самоотверженной возлюбленной Эгмонта:

77

**[Allegro]**

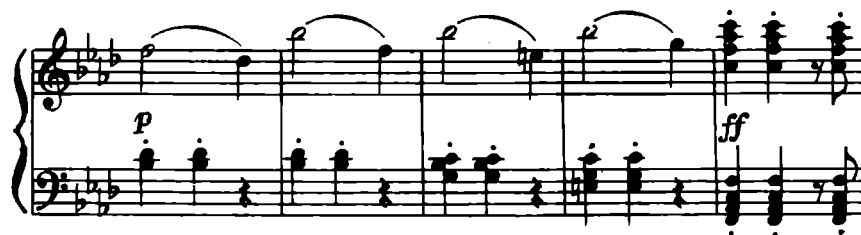
*dolce*



Особенно драматичен конец репризы — новое противопоставление тем насилия и скорби. Оно вдруг обрывается, и после трагической паузы тихо звучат несколько печально протянутых аккордов — словно оплакивание гибели героя:

78

[Allegro]





Но вот как бы издалека, сперва приглушенно, но постепенно мощно разрастаясь, начинается большая фа-мажорная кода:

79

**Allegro con brio**

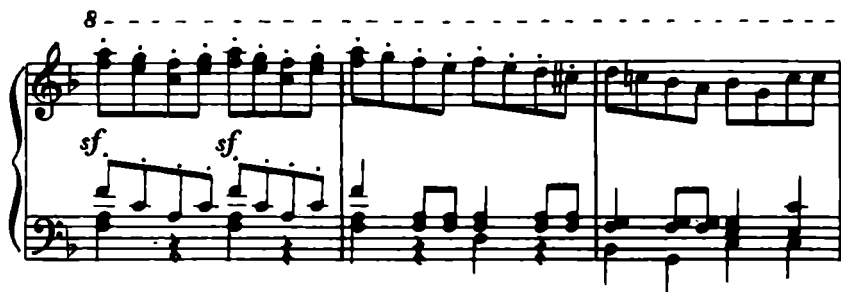


В ней будто разворачивается грандиозное торжественное шествие, предсказывая будущую победу над угнетателями. В общем характере этого ярко впечатляющего финального раздела увертюры, в особенностях его музыкального языка и инструментовки много сходного с ликующим, тоже мажорным финалом Пятой симфонии:

80

**[Allegro con brio]**





### Вопросы и задания

1. С какими историческими событиями и с каким театральным произведением связано содержание увертюры Бетховена «Эгмонт»?
2. Как построено вступление к увертюре и в чем состоит его связь с ее основным разделом?
3. Расскажите о соотношении и развитии тем в сонатном *allegro*, составляющем центральный раздел увертюры.
4. Какой образный характер и смысл имеет кода увертюры?
5. С какими другими произведениями Бетховена можно поставить в один ряд его увертюру «Эгмонт»?

### Основные произведения

- 9 симфоний
- 11 увертюр
- 5 концертов для фортепиано с оркестром
- Концерт для скрипки с оркестром
- Тройной концерт для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром
- 16 струнных квартетов
- 6 трио для фортепиано, скрипки и виолончели
- 10 сонат для скрипки и фортепиано
- 5 сонат для виолончели и фортепиано
- 3 юношеские сонаты для фортепиано
- 32 сонаты для фортепиано
- Более 20 вариационных циклов для фортепиано, в том числе цикл «32 вариации» (до минор)
- Багатели, рондо и другие пьесы для фортепиано
- Опера «Фиделио»
- «Торжественная месса»
- Обработки народных песен (ирландских, шотландских, уэльских и других)
- Около 40 песен для голоса с фортепиано на слова различных авторов



## О романтизме в музыке

---

В литературе, а затем и в искусстве европейских стран в конце XVIII века зародилось и с наступлением XIX века надолго приобрело ведущее значение художественное направление, которое называют романтизмом<sup>1</sup>. В музыке романтизм стал ярко проявляться с середины 1810-х годов, еще в поздний период жизни и творчества последнего великого композитора-классика Людвиг ван Бетховена. И случилось так, что с этим периодом совпал расцвет творчества первого великого композитора-романтика Франца Шуберта.

Это совпадение знаменательно. Оно свидетельствует о тесной преемственной связи между классическим и романтическим музыкальным искусством. Такая связь значительна между музыкой Бетховена и Шуберта. Вместе с тем между великим бетховенским и великим шубертовским наследием существуют важные различия, типичные для соотношения творчества композиторов-классиков и композиторов-романтиков.

Главное различие — *особый акцент в романтической музыке на воплощении мечтательных лирических и взволнованных лирико-*

---

<sup>1</sup> Происхождение слова «романтизм» (как и слов «роман», «романс») связано с историей литературы на романских языках — итальянском, французском, испанском, португальском. Они развились, как упоминалось во Введении, в Средние века из латинского языка, на котором говорили древние римляне. Увлечение с конца XVIII века писателей, поэтов, философов литературой Средневековья романских стран и дало название новому направлению в искусстве — «романтизму».

*патетических образов и настроений.* Композитор-романтик передает свои чувства, мысли, свои впечатления от окружающего мира, в особенности от природы, с повышенной эмоциональной выразительностью. Он нередко прибегает к острым контрастным сопоставлениям. Главный герой его произведений зачастую, по существу, он сам. А у него, как правило, нелегкая жизненная судьба. Он больше не состоит в услужении у знатных лиц. Но зато он вынужден вести трудную борьбу за существование и в этой борьбе нередко чувствует себя трагически одиноким. Для него характерен разлад с окружающей действительностью — и со стремлением реставрировать феодально-монархические порядки, и с расчетливой, торгашеской обыденностью буржуазного общественного строя, установившегося в большинстве европейских стран. Серой, безликой повседневности композитор-романтик противопоставит как ярко своеобразная личность, глубоко и тонко чувствующая, наделенная богатой фантазией.

В своем творчестве композиторы-романтики отразили много такого, что еще не привлекало или мало привлекало внимание их предшественников. Так, вспомним, что в XVIII веке реформаторские оперы Глюка, а также новые жанры сонаты и симфонии родились на широкой интернациональной основе. Но в них различные национальные черты воссоединились в обобщенном виде. А в XIX веке наряду с музыкой Италии, Франции, Австрии, Германии *расцвели новые национальные музыкальные культуры* — русская, польская, чешская, венгерская, норвежская, а в конце этого столетия и в начале следующего — испанская, финская, английская. Композиторы-романтики стали проявлять большой интерес именно к национальному своеобразию отечественной музыки, а также музыки других народов. В связи с этим началось внимательное изучение народного музыкального творчества — музыкального фольклора. Одновременно усилился интерес к национальному историческому прошлому, к старинным легендам, сказаниям, преданиям. Они явились важным источником, питавшим богатое воображение композиторов-романтиков, почвой для возникновения увлекательных фантастических образов.

Овладевая новыми темами и образами, романтическая музыка усилила взаимодействие с романтической поэзией и романтическим театром. Это определило высокий расцвет в XIX веке *романтической оперы* — жанра, в котором объединяются различные виды искусства (как принято говорить, происходит их синтез). Одна из самых ярких романтических опер — «Волшебный стрелок» немецкого композитора Карла Марии фон Вебера. Впервые она была поставлена в 1821 году в Берлине. Авторами многих романтических опер выступили в Италии Винченцо Бел-

лини, Гаэтано Доницетти, Джузеппе Верди, в Германии — Рихард Вагнер, во Франции — Джакомо Мейербер.

Небывало расцвел в романтическую эпоху жанр *песни* для голоса с сопровождением фортепиано (романс) — как содружество музыки с поэзией. При этом песни стали иногда объединяться в *циклы* — целые серии, имеющие общую тему. Один из жанров романтической песни, который нашел отражение и в инструментальной музыке, — *баллада*. Это лирико-драматическое повествование с использованием какого-либо сюжета, нередко фантастического. Ярким образцом романтической вокальной баллады является «Лесной царь» Франца Шуберта на стихи И. В. Гёте.

Намного увеличилась в романтической музыке *роль программности*. Имеется в виду, что стало возникать большое количество инструментальных произведений на определенную тему, изложенную композитором в специальном словесном тексте (программе) или обозначенную в названии сочинения. Главным образом это различные программные фортепианные пьесы и оркестровые произведения, подчас целые программные симфонии. Родился и совсем новый программный жанр — *симфоническая поэма*. Она представляет собой крупное одночастное произведение для оркестра. По своей форме симфоническая поэма имеет связи и с сонатной формой, и с сонатным циклом. Но в целом она строится очень свободно, каждый раз по-особому в зависимости от содержания своей программы. Основоположник этого жанра — венгерский композитор Ференц Лист. Одна из его тринадцати симфонических поэм называется «Орфей».

Вместе с тем в романтической музыке расцвел *жанр фортепианной миниатюры*. Она широко представлена в творчестве Франца Шуберта, Роберта Шумана, Фридерика Шопена, Феликса Мендельсона, Эдварда Грига. Фортепианная миниатюра по самой своей природе склонна к тому, чтобы чутко передавать разнообразные, тонкие оттенки переживаний и настроений человека. Именно так композиторы-романтики стали часто трактовать жанр прелюдии. Одновременно выдвинулись новые жанры фортепианной миниатюры — «песня без слов», ноктюрн, экс-пропт, «музыкальный момент». То или иное число миниатюр объединялись в *циклы*. Перу Шопена принадлежит замечательный цикл из 24 прелюдий для фортепиано во всех мажорных и минорных тональностях. Название «песня без слов» впервые применил Мендельсон к своим 48 пьесам, изданным в восьми тетрадах.

Немало места в романтической музыке заняли опозитизированные *пьесы-танцы* — такие, как родившиеся в Польше мазурка

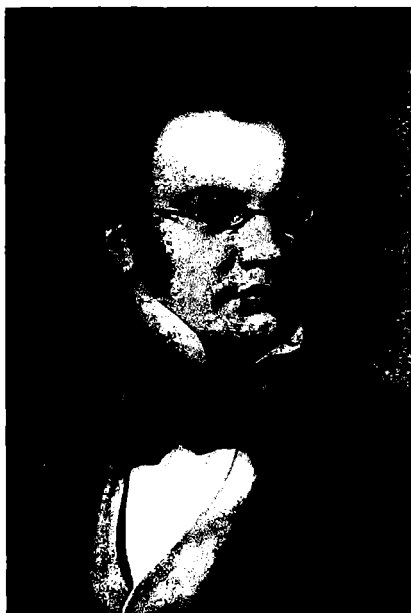
и полонез, как чешская полька, как преимущественно австро-немецкий по происхождению вальс, получивший широкое повсеместное распространение в Европе.

Новое содержание музыки потребовало и новых выразительных средств. Это прежде всего огромное мелодическое богатство, а также мелодическая насыщенность развитого фактурного изложения, возросшая сложность и красочность гармонического языка.

Романтическое музыкальное искусство выдвинуло многих выдающихся композиторов, которые нередко являлись также замечательными исполнителями-концертантами. В следующих главах вы познакомитесь с жизнью и творчеством двух великих музыкантов-романтиков первой половины XIX века. Это Франц Шуберт и Фридерик Шопен.

### *Вопросы и задания*

1. Когда начал ярко проявлять себя романтизм в музыке?
2. В чем состоит главное отличие романтической музыки от музыки классического стиля?
3. Какие новые национальные музыкальные культуры выдвинулись в XIX веке?
4. Назовите другие виды искусства, с которыми имеет тесную связь романтическая музыка.
5. Какие музыкальные произведения называют программными?
6. Что такое симфоническая поэма? Как она строится?
7. Вспомните жанры романтической фортепианной миниатюры.
8. Какие национальные танцевальные жанры часто используются в романтической музыке?
9. Назовите самые главные и общие стилевые особенности романтической музыки.
10. Вспомните программные музыкальные пьесы, которые вы играли сами или слышали в исполнении других.



## Франц Шуберт

1797—1828

Менее тридцати двух лет прожил на свете великий австрийский композитор-романтик Франц Шуберт. Он был на целое поколение моложе Людвиг ван Бетховена, а пережил его только на полтора года. Но за свою короткую и притом нелегкую жизнь Шуберт успел создать более тысячи произведений и в них одарил человечество настоящими россыпями музыкальных драгоценностей. Это прежде всего его песни для голоса с фортепиано, которых он написал более шести сотен, подняв жанр на небывалую художественную высоту. Много шедевров и среди других его произведений — симфоний, фортепианных сонат и пьес, камерных инструментальных ансамблей.

Шуберту довелось творить в мрачные для его родины времена, когда после Венского конгресса<sup>1</sup> Австрия сделалась центром европейской реакции, где жестоко преследовались даже намеки на свободомыслие. Общительный с друзьями, Шуберт был простым, добросердечным, скромным человеком. Но он жил богатой душевной жизнью, сумев сохранить внутреннюю независимость и свободолобие. Это позволило ему с замечательной чуткостью отразить в музыке мир лирических переживаний человека — от светлых, радостных до сумрачных, горестных.

---

<sup>1</sup> См. с. 99-100.

Шуберт редко использовал подлинные народные напевы. Тем не менее его произведения изобилуют мелодиями, тесно связанными с песенной и танцевальной народно-бытовой музыкой — в особенности австрийской и немецкой, а также часто звучавшей в Вене венгерской и славянской. Это сделало очень доходчивым его музыкальный язык, который одновременно богат и индивидуален. Шуберт — один из величайших, оригинальнейших мелодистов во всей истории музыкального искусства и композитор-новатор в других его областях, более всего в сфере гармонии.

### Жизненный путь

**Детство и годы учения.** Франц Петер Шуберт родился в начале 1797 года в Лихтентале — одном из предместий Вены. Там его отец, сын крестьянина, был школьным учителем. Обладая некоторыми музыкальными познаниями и навыками, он старался передать их своим детям. С семилетним Францем он стал заниматься игрой на скрипке. Игре на фортепиано мальчика начал обучать один из братьев, старший на двенадцать лет, а пению — регент (руководитель) местного хора. Франц усваивал все с поразительной легкостью и быстротой. Так, после всего лишь нескольких месяцев занятий брат признал, что ученик уже далеко превзошел учителя. В одиннадцать лет Франц был скрипачом-солистом в оркестре и первым сопрано в хоре лихтентальской церкви. Тогда же он начал сочинять небольшие песни, струнные квартеты и фортепианные пьесы.

Удивляясь быстрым музыкальным успехам сына, отец отвел его на экзамен по пению, и Франц был принят в число «певчих мальчиков» венской Придворной капеллы. Вместе с мальчиками и юношами, готовившимися приобрести другие специальности, он жил, воспитывался и обучался общеобразовательным предметам на казенный счет в закрытом учебном заведении — конвикте. Жить в родной семье Франц мог теперь только во время каникул. Кормили в конвикте скудно. Но для занятий музыкой там имелись благоприятные условия. Из воспитанников был составлен оркестр, каждый вечер исполнявший целую симфонию и какую-нибудь увертюру. Франц играл в оркестре на скрипке и иногда дирижировал им. В репертуар входили такие произведения, как симфонии Гайдна, Моцарта, две первые симфонии Бетховена. Примечательно, что на юного Шуберта особо сильное, потрясающее впечатление производила самая лирическая моцартовская симфония — соль минор № 40. В восторг приводила и увертюра к «Свадьбе Фигаро» Моцарта. Бывая на



«Шубертиада» у Йозефа Шпауна — друга композитора

каникулах дома, Франц вместе с двумя братьями и отцом участвовал в исполнении квартетов, играя на альте.

В конвикте он все свободное время отдавал музицированию с товарищами и в особенности сочинению музыки, для записи которой ему постоянно не хватало нотной бумаги. Все более увлекаясь композицией, он начал запускать общеобразовательные предметы. Это обеспокоило его отца, который, будучи лишь музыкантом-любителем, не хотел, чтобы сын сделался музыкантом-профессионалом, опасаясь, что это не даст ему обеспеченного существования. Францу он даже запретил бывать дома. Запрет был снят только тогда, когда состояние тяжело заболевшей матери стало угрожающим. Но Франц уже не успел застать ее в живых.

По распоряжению руководителя капеллы Антонио Сальери с Францем начал заниматься гармонией придворный органист. Однако уже после второго занятия тот сказал: «Его я ничему не могу научить, его научил сам Господь Бог». После этого Францу стал давать уроки композиции сам Сальери. А в это время у юноши начал ломаться голос. Он не мог больше быть хористом,

и остаться в конвикте ему могли разрешить только при условии, что он подтянется по общеобразовательным предметам. Но все помыслы Франца занимала композиция, и в 1813 году он, отказавшись от переэкзаменовки, ушел из конвикта, продолжив еще, однако, в течение трех лет занятия с Сальери.

**Наступление творческого расцвета.** Вернувшись в дом отца, женившегося вторично, Франц закончил восьмимесячный курс в семинарии и стал помощником учителя в начальных классах школы. Заработок у него был нищенским, и ему приходилось давать частные уроки отстававшим в учебе. Тем не менее он успевал создавать поразительно большое количество произведений, среди которых уже появились такие замечательные песни, как «Гретхен за прялкой» и «Лесной царь» на слова Гёте. За 1815—1816 годы он написал свыше 250 песен, кантату, зингшпиль, три симфонии и ряд других сочинений.

С конца 1816 года Шуберт стал жить то у друзей, то снимая комнату, и лишь изредка возвращался в дом отца. В 1818 году он навсегда оставил работу в школе, стремясь быть независимым от постоянной службы, чтобы всецело отдаться творчеству. В 1823 году среди его сочинений насчитывалось уже восемь симфоний. Продолжая писать множество песен, он создал также вокальный цикл «Прекрасная мельничиха», фортепианную фантазию «Ски-талец» (с использованием своей одноименной песни).

Шуберт стал душой дружеского кружка интеллигентной демократической молодежи. В числе его участников были музыканты, поэты, художники. Собрания, полностью посвященные произведениям Шуберта, назывались «шубертиадами». Собираясь, друзья не только музицировали, но и вели горячие споры на разные темы. Это не прошло мимо внимания венской тайной полиции, и один из участников кружка был арестован по подозрению в принадлежности к подпольной студенческой организации.

Друзья сумели заинтересовать песнями Шуберта оперного певца-баритона Иоганна Михаэля Фогля, и он стал их талантливым исполнителем. Выезжая во время отпуска на свою родину в Верхнюю Австрию, Фогль трижды брал с собой Шуберта и под его аккомпанемент пел его песни в домах местных любителей музыки. Дважды Шуберт побывал в Венгрии — в качестве учителя музыки в семье графа Эстерхази. В младшую дочь графа Каролину он был безнадежно влюблен: о браке со знатной богатой девушкой он не мог и помышлять.

В 1821 году на средства, собранные друзьями и поклонниками Шуберта, была напечатана его песня «Лесной царь». После этого началась публикация шубертовских песен отдельными изданиями.





Иоганн Михаэль Фогль

**Последнее десятилетие жизни и творчества.** К музыке Шуберта, которую он продолжал сочинять в изобилии, начала приходить известность — главным образом к его песням. Однако существенного улучшения условий существования это не обеспечивало. В течение нескольких лет Шуберт не имел даже собственного фортепиано. При жизни из его песен было напечатано меньше одной трети, большинство же других произведений не было опубликовано, а свои лучшие симфонии он не смог ни издать, ни услышать в концертном исполнении. В творчестве композитора, особенно в песенном цикле «Зимний путь», проявились мрачные, трагические настроения. Однако контрастом к ним оказались его другие произведения, проникнутые светлым жизнелюбием, такие, как его самая последняя песня «Голубиная почта».

Из-за застенчивого характера Шуберту не удалось познакомиться с Бетховеном, к творчеству которого он питал большой интерес и глубокое уважение. Смерть великого композитора-классика, последовавшая в марте 1827 года, потрясла Шуберта. Он принял участие в многолюдной процессии в качестве одного из факельщиков, обрамлявших траурную колонну по обеим сторонам.

В марте 1828 года в Вене с большим успехом прошел публичный концерт из произведений Шуберта, и на полученный гонорар композитор смог наконец купить себе фортепиано. Но этот первый авторский концерт оказался единственным. В ноябре Шуберт, полный новых замыслов, тяжело заболел тифом и

безвременно скончался. На памятнике, поставленном друзьями на его могиле, была высечена надпись, сочиненная поэтом Францем Грильпарцером:

Смерть похоронила здесь богатое сокровище,  
Но еще более прекрасные надежды.

### **Вопросы и задания**

1. Сколько произведений успел создать Шуберт за свою короткую жизнь? Назовите основные жанры его творчества. Какой из них был ему наиболее близок?
2. Какими душевными качествами отличался Шуберт?
3. Чем особенно замечателен шубертовский музыкальный язык?
4. Расскажите о детстве и годах учения Шуберта.
5. Приведите примеры, свидетельствующие о раннем ярком расцвете шубертовского творчества.
6. Что представляли собой «шубертиады»?
7. Расскажите о последнем десятилетии жизни и творчества Шуберта.

### **Песни**

В большой мере благодаря Шуберту песня для голоса с фортепиано стала в романтической музыке одним из ведущих жанров, тогда как в творчестве композиторов-классиков она занимала второстепенное место. Новым в шубертовских песнях явилось более тесное, чем прежде, единение музыки и поэзии. С одной стороны, в них напевная закругленная мелодия замечательно передает общее содержание и настроение поэтического текста, а с другой — в нее включены выразительные декламационные обороты. Небывало важная роль стала принадлежать в песнях Шуберта развитой и разнообразной по фактуре партии фортепиано. В ней органично объединены выразительные и изобразительные черты. Форма шубертовских песен индивидуализирована в зависимости от содержания поэтического текста.

В своем обширном песенном творчестве Шуберт использовал произведения около ста поэтов, главным образом немецких и австрийских. Первые его выдающиеся песни — «Гретхен за прялкой» (1814) и «Лесной царь» (1816) — написаны на стихи великого немецкого поэта Иоганна Вольфганга Гёте.

«Гретхен за прялкой». «Гретхен» — уменьшительный вариант имени «Маргарита», которое носит героиня первой части стихотворной трагедии Гёте «Фауст». Гретхен занята работой — прядением. Но все мысли девушки — о покинувшем ее возлюбленном, которого она не в силах забыть. Удивительно просто и трогательно переданы горестные чувства Гретхен в первых фразах песни. Из них вырастает вся мелодия, и они то полностью, то частично повторяются, наподобие рефрена, в середине и в

конце песни. А фортепианная партия, подражая монотонному жужжанию прялки, одновременно выражает неотступную душевную печаль и затаенную тревогу:

81

**Nicht zu geschwind [Не слишком быстро]**

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The piano accompaniment features a constant eighth-note rhythmic pattern in the right hand and a more varied bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal line.

Тяж - ка пе - чаль, и  
гру - стен свет,

«Лесной царь». Стихотворение Гёте с таким названием, положенное на музыку Шубертом, — яркий образец романтиче-

ской баллады<sup>2</sup>. Это острсюжетное лирико-драматическое повествование по-бетховенски динамично. Оно производит поистине потрясающее впечатление.

Ночью, в непогоду, мчится всадник. К его груди прильнул маленький сын. Больному малютке кажется в бреду, будто его преследует грозный лесной царь, заманивая в свое волшебное царство. И когда бешеная скачка прекращается, сын в руках отца оказывается мертвым. Шуберт с большой мелодико-интонационной выразительностью и точностью передает чередующиеся возгласы охваченного страхом ребенка, успокаивающие ответы отца и то вкрадчивые, то угрожающие призывы фантастического персонажа — лесного царя:

82

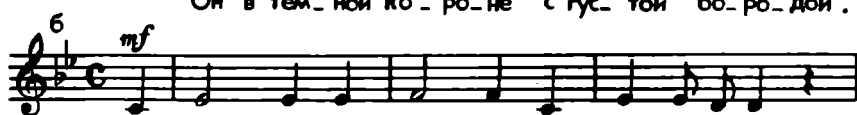
**Schnell [Быстро]**



„Ро-ди-мый, лес-ной царь в гла-за мне сверк-нул.



Он в тем-ной ко-ро-не с гус-той бо-ро-дой”.



„О нет, то бе-ле-ет ту-ман над во-дой”.



„Ди-тя, о-гля-ни-ся, мла-де-нец, ко мне! Ве-

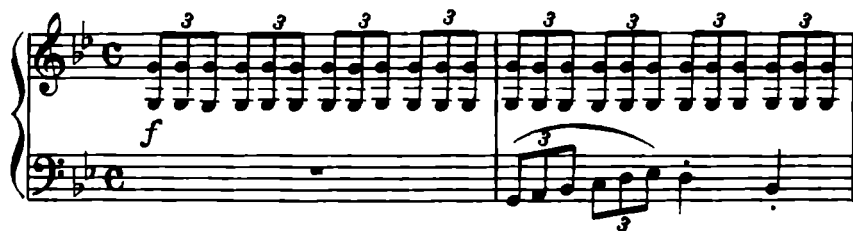


-се-ло-го мно-го в мо-ей сто-ро-не;

Соответственно происходит чередование различных минорных и мажорных тональностей при чрезвычайно важной роли фортепианной партии. Баллада начинается с фортепианного вступления. Становясь фоном всего драматического рассказа, оно рисует непрерывный стук копыт коня в стремительной скачке и резкие порывы ветра:

<sup>2</sup> «Лесной царь» Гёте известен у нас в переводе Василия Андреевича Жуковского, русского поэта первой половины XIX века.

## Schnell [Быстро]



Одновременно это создает ощущение непрестанной напряженной тревоги. Оно пронизывает всю балладу, придавая цельность ее образному развитию. Этот сквозной фон резко обрывается лишь в самом конце — когда трагически звучит речитативная реплика «от автора»:

84

Recit.



«Вечерняя серенада». Выдающуюся популярность эта лирическая песня на слова немецкого поэта Людвиг Рельштаба приобрела прежде всего благодаря певучей мелодии широкого дыхания. Большинство ее фраз завершаются мечтательными взлетами. Они звучат как нежные призывы к возлюбленной прийти на тайное ночное свидание:

85

## Mäßig [В умеренном темпе]



Жанр серенады появился как вокальное или инструментальное произведение, исполнявшееся обычно вечером или ночью в знак уважения или любви к какому-либо лицу. Часто это была песня с гитарным аккомпанементом под окном любимой. Звучанию гитары подражает и фортепианное сопровождение в «Вечерней серенаде» Шуберта. Оно много раз вторит в различных регистрах вокальной партии, как бы создавая атмосферу нежной мечтательности — то трепетной, то восторженной. Этому способствуют красочные сопоставления с минором одноименного мажора — прием, очень характерный для гармонического языка композитора.

«Аве Мария». «Ave Maria» — начальные слова католической молитвы, обращенной к Святой Деве Марии, которую у нас называют Богородицей<sup>3</sup>. Текст для этой песни Шуберт взял из поэмы «Дева озера» английского писателя Вальтера Скотта — автора «Айвенго» и многих других увлекательных романов. В поэме, действие которой происходит в XVI веке, это слова песни, которую поет юная девушка Эллен. Вместе с отцом, храбрым воином, оклеветанным перед королем Шотландии и изгнанным им, и верным старым бардом она скрывается в глухих дебрях — краю диких скал, мрачных лесов и хрустальных озер<sup>4</sup>. В своей песне, которой бард аккомпанирует на арфе, Эллен обращается к Деве Марии, прося защиты от жестоких преследователей. Песня Шуберта пленяет красотой своей плавной мелодии, сочетающей лирическую выразительность, женственность и возвышенность настроения:

86

**Sehr langsam [Очень медленно]**

*pp*

А - ве Ма - ри - а ! Пред то -  
 - бой че - ло с мо - лит - вой пре - кло -  
 - ня - ю... К те - бе, за - ступ - ни - це свя -

<sup>3</sup> Значение латинского слова «ave» — «здравствуй», «да здравствует».

<sup>4</sup> В средневековой Шотландии бардами называли странствующих поэтов-певцов.



Партия фортепиано имеет арфообразный характер. Красота и возвышенность чувства передаются и мягким красочным сопоставлением гармоний.

Не менее известны и другие песни Шуберта, например «Утренняя серенада», «Баркарола» и «Форель».

Шуберт создал также два замечательных цикла песен — «Прекрасная мельничиха» (1823, 20 номеров) и «Зимний путь» (1827, 24 номера). Оба цикла написаны на стихи немецкого поэта-романтика Вильгельма Мюллера. Их герой — такой же простой и скромный, душевно благородный человек, каким был сам композитор. Он покоряет глубиной и искренностью лирических переживаний, ярким и тонким восприятием окружающего мира, любовью к красоте природы.

«Прекрасная мельничиха». В цикле рассказывается о странствиях юного мельника — мельничьего подмастерья. Следующим за течением ручья, он отправляется искать свое счастье. Светла и жизнерадостна его первая песня — «В путь». Она похожа на простодушный, словно приплясывающий народный напев. Фортепианная партия подражает неустанному движению ручья, весело вращающего мельничные жернова:

87

### Mäßig geschwind [Умеренно быстро]

В дви - же - нье мель - ник жизнь ве - дет, в дви...

- же - нье,

Увидав в одной деревне красивую дочь местного мельника, юноша горячо влюбляется в нее. Любовь приносит ему сначала радостные, а затем горестные переживания: у него появляется более счастливый соперник. Вновь отправившись в странствия, юноша поверяет свои чувства ручью как единственному верному другу. Таково содержание предпоследней песни цикла «Мельник и ручей». Это произведение — одно из обаятельнейших вдохновений Шуберта и в мелодическом, и в гармоническом отношении, а также благодаря пластичному построению трехчастной музыкальной формы. В первом (соль-минорном) разделе юноша жалуется ручью, искренне рассказывая ему о своих горестях:

88

### Mävig [Умеренно]

Там, где серд\_це страж\_дет в лю\_бов\_ной тос\_

- ко, цве\_ты у\_вя\_да\_ют на хлад\_ном пес\_ке,

В среднем (соль-мажорном) разделе ручей утешает юношу. В фортепианной партии появляются мягко «журчащие», прозрачные фигурации:



Но ес- ли стра- да- нья лю-

- бовь по- бе- дит, то в не- бе, и-

- гра- я, звез- да за- блес- тит, то

В третьем, репризном разделе снова слышится голос юноши. Здесь мелодию продолжают сопровождать «журчащие» фигуры, соль минор под конец плавно сменяется соль мажором. Наступает тихое просветление, грустное успокоение.

«Зимний путь». В этом цикле, одном из последних произведений Шуберта, нет развитого сюжета. Юноша, вынужден-

ный расстаться со своей любимой (она богата, он беден), мысленно прощается с ней и пускается в бесцельное одинокое странствие. Даже природа не сочувствует ему. Скованная зимним холодом, она равнодушна к его скорбным переживаниям.

Уже первая песня «Спокойно спи» выражает печаль и тоску одинокого человека:

Чужим пришел сюда я,  
Чужим покинул край...

Еще сумрачнее кажется действительность страннику после пробуждения от светлого и прекрасного сна (песня «Весенний сон»).

По-особому трагична последняя песня цикла — «Шарманщик». Фортепиано исполняет краткие эпизоды, подражающие несложным наигрышам шарманки с уныло гудящими в басу квинтами:

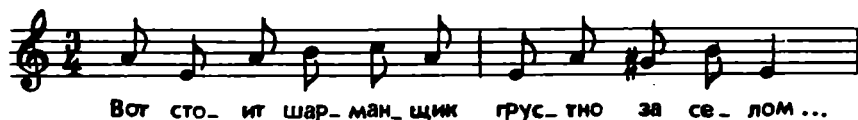
90

**Etwas langsam [Довольно медленно]**



С наигрышами чередуются фразы певца, звучащие на том же фоне. Он повествует о том, как за селом нищий старик вертит замерзшими пальцами ручку шарманки:

91



Но никто не слушает беднягу, никто не бросает монетки в поставленную рядом тарелочку. Юноша видит в обездоленном одиноком старике своего товарища по несчастью. Он просит, чтобы шарманщик странствовал вместе с ним, сопровождая его горестные песни. В звучании этого шубертовского шедевра трагическая скованность чувств сочетается с глубоко человеческой лирической теплотой.

## Вопросы и задания

1. Какое место занимает жанр песни в творчестве композиторов-классиков и какое — в творчестве Шуберта и в романтической музыке вообще?
2. Сделалось ли в шубертовских песнях более тесным единение музыки и поэзии?
3. Какая роль стала принадлежать фортепианной партии в песнях Шуберта?
4. Расскажите о первых выдающихся песнях, созданных Шубертом. На стихи какого поэта они написаны?
5. Что представляет собой по содержанию жанр серенады? Какой характер имеет вокальная мелодия и какой — фортепианная партия в «Вечерней серенаде» Шуберта?
6. Из какого литературного произведения взяты слова песни Шуберта «Аве Мария»? Каково содержание этой песни и каков ее характер?
7. На чьи стихи написал Шуберт два цикла песен? Как они называются и что можно сказать об их герое?
8. Охарактеризуйте песни «В путь» и «Мельник и ручей» из цикла «Прекрасная мельничиха».
9. Расскажите о последней песне цикла «Зимний путь».
10. Какие песни Шуберта вам особенно нравятся? Напойте или наиграйте их мелодии.

## Фортепианные произведения

Шуберт овладел игрой на фортепиано почти самоучкой. Он не выступал публично как пианист. Но в кругу друзей он превосходно исполнял не только фортепианную партию в своих песнях, но и собственную фортепианную музыку. Она обширна и разнообразна, включает и произведения крупной формы — сонаты, фантазии, вариации, и множество небольших пьес — миниатюр. Особенно велико число шубертовских фортепианных миниатюр, написанных в виде танцев. Их известно более четырех сотен, и еще немало, по всей очевидности, утеряно либо вообще не было записано. Так произошло потому, что возникали эти пьесы преимущественно во время дружеских собраний. Шуберт и его друзья были молоды. Собираясь, они наряду с беседами на разные темы и чтением вслух художественной литературы развлекались играми, шарадами, загадками и очень любили танцевать. Сам Шуберт никогда не танцевал. Он все время без устали импровизировал на фортепиано родственные вальсу лендлеры («немецкие танцы»), экосезы, галопы<sup>5</sup>. И, разумеется, импровизировал и сами вальсы: ведь ими увлекалась вся Европа и с чрезвычайной страстью — Вена.

---

<sup>5</sup> Экосез — старинный шотландский народный танец, получивший повсеместное распространение в Европе в качестве бального. Галоп — бальный танец, исполняющийся в стремительном скачкообразном движении. Возможно, он возник в Германии, но широко известным сделался, появившись около 1820 года во Франции.

Сохранилось свыше 250 шубертовских вальсов — небольших песенок, объединенных в «цепочки» — серии по 6, 8, 12 и более номеров, обыкновенно заканчивающихся заключением — кодой. Несложные по фактуре, они дышат заразительным весельем. А вместе с тем в этих сериях встречаются и задумчивые лирические вальсы, в которых этот танец тонко опозитизирован. Таков, например, напевный **Вальс си минор**. В нем мечтательные мелодические взлеты (и окончание в одноименном мажоре) могут напомнить о вокальной «Вечерней серенаде» Шуберта:



О высоких художественных достоинствах шубертовских вальсов свидетельствует внимание, проявленное к ним впоследствии крупными композиторами. Так, Ференц Лист, автор великолепных фортепианных транскрипций многих песен Шуберта, сделал концертную обработку некоторых его вальсов под общим заголовком «Венские вечера. Вальсы-капризы (по Шуберту)». А Сергей Прокофьев обработал для фортепиано в четыре руки и для двух фортепиано избранные вальсы Шуберта, которые объединил в сюиту.

Среди других фортепианных миниатюр Шуберта выделяются шесть «Музыкальных моментов» и восемь «Экспромтов». Это родственные друг другу романтические жанры, пьесы, возникающие как бы в результате импровизации под влиянием какого-либо внезапного впечатления, вдруг нахлынувшего настроения.

Не случайно исключительной популярностью пользуется «Музыкальный момент» **фа минор**. Он представляет собой один из немногих образцов лирически опозитизированного чешского народного танца — польки<sup>6</sup>. Лет через десять после возникновения этой очаровательной небольшой пьесы Шуберта полька стала приобретать широкую известность во многих странах Европы, включая Россию, как развеселый балльный танец с характерной задорной припрыжкой. Под музыку же Шуберта может танцевать, пожалуй, кто-то юный — и грациозный, и застенчивый, лишь робко обнаруживающий свою ласковую, иногда чуть лукавую игривость:

<sup>6</sup> Укажем еще на лирическую фортепианную Польку ре минор М. И. Глинки, имеющую, кстати, сходные с пьесой Шуберта начальные интонации.

## Allegro moderato

В «Экспромте» ми-бемоль мажор проявил себя дар Шуберта претворять в музыке поэтическое восприятие голосов природы и тем самым полнее раскрывать мир душевных переживаний человека. В крайних частях трехчастной репризной формы этой пьесы прихотливо выходящее стремительное пассажное движение напоминает журчание ручья с кристально чистыми, звонкими струями. Кажется, что они то весело сияют, отражая солнечные лучи, то темнеют от набежавших туч, рождая тревожные думы. А мелодия, выступающая на первый план в средней, си-минорной части, звучит подобно песне одинокого странника, полной взволнованных надежд и помыслов. Этой песне аккомпанируют как бы беспокойно «завихряющиеся» всплески воды:

## 94a Allegro

6 *ben marcato*

Тема среднего раздела вновь появляется в заключающей пьесе коде, которая заканчивается модуляцией в ми-бемоль минор.

### *Вопросы и задания*

1. Назовите основные жанры произведений крупной формы и миниатюр в фортепианном творчестве Шуберта.
2. Сколько танцевальных фортепианных пьес сохранилось в шубертовском музыкальном наследии? В какой обстановке они возникли? Сколько среди них насчитывается вальсов?
3. Чем примечателен по своему характеру Вальс си минор?
4. Какой танцевальный жанр опозтизировал Шуберт в «Музыкальном моменте» фа минор?
5. Охарактеризуйте образное содержание и строение шубертовского «Экспромта» ми-бемоль мажор.

### **Симфония си минор**

Шуберт— автор девяти симфоний. Первые шесть, написанные им в юном возрасте, сочинены в традициях венской музыкальной классики. Индивидуальные черты в них только намечаются. Незавершенная Седьмая симфония носит переходный характер. А в си-минорной Восьмой (1822) и до-мажорной Девятой (1828) уже ярко выражены черты нового, романтического стиля. Это лучшие произведения Шуберта в данном жанре.

В Симфонии си минор всего две части и сохранились черновые наброски еще одной. Поэтому произведение стало известным под названием «Неоконченная симфония». Однако многие специалисты считают ее законченным сочинением. По их мнению, композитор прекратил работу над ним, так как почувствовал, что полностью раскрыл свой замысел в двух частях. Важнее же всего тот неоспоримый факт, что Симфония си минор признана всеми истинным шедевром Шуберта и продолжает быть одним из самых любимых слушателями крупных оркестровых произведений.

**Первая часть** симфонии, *Allegro moderato*, начинается вступительной темой, которую исполняет в низком реги-

стре унисон виолончелей и контрабасов. Тема звучит с мрачной величавостью и одновременно лирически проникновенно. Эта выразительная напевная фраза заканчивается грустным вопросительным возгласом. Она сразу определяет романтический тон всего произведения:

95 **Allegro moderato**



В следующем далее сонатном *allegro* и главная, и побочная партии имеют характер, отличающий многие инструментальные темы Шуберта. Они родственны его песням как в мелодическом, так и в фактурном отношении. Их изложение напоминает сольную вокальную партию с сопровождением, которое появляется немного ранее солирующего голоса и звучит далее подобно сквозному фортепианному фону. Так, печальную, словно жалующуюся тему главной партии, которую запевают гобой с кларнетом, предваряют и сопровождают скрипки трепетным фигурационным движением:



Мягко пульсирующие, синкопированные аккорды сопровождения тоже начинают звучать еще перед появлением темы побочной партии. Светлую, приветливую мелодию с чертами танцевальности, близкую венской бытовой песне, «поет» теплый голос виолончелей:

[Allegro moderato]

97

В отличие от классических правил побочная партия начинает звучать в тональности VI ступени — соль мажоре. Характерный для романтической музыки контраст между главной и побочной партиями подчеркнут тем, что между ними нет связующей партии и поэтому они непосредственно сопоставляются друг с другом. Новый, острый контраст создает внезапное вторжение в побочную партию резко звучащих аккордов всего оркестра. Далее следует драматическое развитие мотивов, вычлененных из темы.

Заключительная партия основана на начальных интонациях побочной, но она не столь безмятежна, а словно чем-то обеспокоена.

В разработке вновь появляется скорбная вступительная тема, и ее напряженное развитие заполняет весь этот раздел. Тема главной партии в нем не используется. А возникающий пульсирующий синкопированный фон из побочной партии становится тревожным и грозным: происходит характерная для романтической музыки образная трансформация.

В репризе новые красочные контрасты образуют изложение побочной партии не в основной тональности си минор, а в параллельной ре мажор и заключительной партии — в си мажоре. В большей же мере всецело господствует скорбная вступительная тема.

Вторая часть симфонии, *Andante con moto*, написана в тональности ми мажор и изложена в форме сонаты без разработки.



В ней и экспозиция, и реприза (дополненная кодой) складываются из непосредственного сопоставления широко развитых разделов главной и побочной партий. Исходная фраза главной партии носит просветленный, успокоительный характер:

98 **Andante con moto**

*pp*

В начале побочной партии мелодию кларнета сопровождает синкопированный фон — как в побочной партии первой части. Но характер музыки здесь совсем иной — тихий, мечтательный:

99 **[Andante con moto]**

*pp*

Cl.

В экспозиции побочная партия начинается в до-диез миноре, а в репризе — в ля миноре. Развертываясь, она словно переливается нежными тонально-гармоническими красками. В целом же после напряженной лирико-драматической первой части вторая часть, идущая преимущественно на *piano* и *pianissimo* и лишь на время прерываемая *tutti*, как бы переносит в мир поэтических грез, завораживающих волшебных сновидений.

При жизни Шуберта подавляющее большинство его сочинений не было ни издано, ни публично исполнено. А судьба Симфонии си минор оказалась и совсем особой. Рукопись ее партитуры после смерти композитора попала в руки одного из его близких друзей и почему-то пролежала у него около сорока лет, никому не известная. Эта симфония впервые прозвучала только в конце 1865 года под управлением венского дирижера Иоганна Хербера. С той поры она прочно вошла в мировой концертный репертуар как одно из наиболее ярких художественных достижений романтической музыки.

### **Вопросы и задания**

1. Сколько симфоний написал Шуберт? Назовите лучшие из них.
2. Почему шубертовскую Симфонию си минор называют «Неоконченной»?
3. Какой теме принадлежит особо важная роль в первой части этого произведения?
4. Чем примечательно фактурное изложение тем главной и побочной партий первой части Симфонии си минор?
5. Расскажите о построении и образном характере второй части симфонии.

### **Основные произведения**

Более 600 песен (в том числе циклы «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь»)

9 симфоний

Оркестровые увертюры

15 завершенных и 7 незавершенных фортепианных сонат

Фантазия «Скиталец» для фортепиано

8 «Экспромтов» и 6 «Музыкальных моментов» для фортепиано

Несколько сборников пьес и танцев для фортепиано

«Венгерский дивертисмент» и «Фантазия» фа минор для фортепиано в

4 руки

Камерные инструментальные ансамбли для различных составов (в том числе трио, квартеты, квинтеты)



## Фридерик Шопен

1810—1849

Художественное наследие великого польского композитора и пианиста Фридерика Шопена — около двух с половиной сотен произведений, из которых более двухсот написаны для фортепиано. Фортепианная партия имеется и во всех его остальных сочинениях — нескольких камерных инструментальных (среди них — Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, Соната для виолончели и фортепиано) и девятнадцати песнях. Но особая приверженность к фортепиано не помешала, а, напротив, способствовала тому, что Шопена признали одним из величайших музыкальных гениев. Ибо он открыл неизведанные ранее выразительные возможности фортепиано в воплощении целого мира ярких романтических и одновременно классически отточенных образов — от нежнейших лирических до захватывающих лирико-драматических. Шопен проявил себя выдающимся новатором в области мелодии, гармонии, музыкальной формы и фортепианной фактуры и оказал тем самым большое влияние на дальнейшее развитие музыкального искусства. Не менее новаторским явилось и вдохновенное мастерство Шопена-пианиста, буквально очаровывавшее слушателей. Игре Шопена было, в частности, свойственно замечательное владение «темпо рубато» — выразительным, ритмически свободным исполнением, отклоняющимся от равномерного темпа<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Tempo rubato» (итал.) буквально означает «украденный темп».

Девятнадцать лет — почти всю вторую половину своей недолгой жизни — Шопену пришлось провести вдали от страстно любимой родины. Неустанные помыслы о ней, о ее трудных судьбах определили главное содержание его творчества, кровно связанного с народной музыкой и со всей культурой Польши.

### Жизненный путь

**Семья. Детство. Первые успехи.** Фридерик Францишек Шопен родился в 1810 году в местечке Желязёва-Воля — неподалеку от Варшавы, столицы Польши. В эту страну его отец, француз Никола́ Шопен, переселился в шестнадцатилетнем возрасте. Она стала его второй родиной. В 1794 году он участвовал в восстании, имевшем целью восстановить независимость Польши, территорию которой поделили между собой три мощные соседние державы — Россия, Пруссия и Австрия.

Н. Шопен, сделавшийся преподавателем французского и немецкого языков, женился на польке Юстине Кшижановской. Семья Шопенов вскоре после рождения сына переехала в Варшаву. Там Н. Шопен преподавал в лицее и некоторых других средних учебных заведениях. Он был человеком разносторонних культурных интересов, неплохо играл на флейте и скрипке. Хорошо играла на фортепиано и пела его жена.

Родители заметили, что маленький Фридерик, еще не умеющий говорить, услышав звуки фортепиано, начинал плакать. Сначала огорчившись этим, они потом поняли, что малыш так реагировал на сильное музыкальное впечатление. Первоначальные навыки фортепианной игры пятилетний Фридерик быстро и легко усваивал от своей сестры Людвики, старшей на три года. Вскоре учителем мальчика стал Войтех Живный, чех по национальности. Он воспитывал своего ученика преимущественно на высоких художественных образцах, привил ему любовь к клавірным прелюдиям и фугам И. С. Баха, к произведениям венских классиков.

Пианистические успехи Фридерика развивались стремительно. Впервые он с большим успехом выступил перед публикой, когда ему едва исполнилось восемь лет. На вопрос матери, что больше всего понравилось слушателям, маленький концертант ответил: «Мой воротник, мама. Они все на него смотрели!» Фридерик продолжал заниматься с возрастающим увлечением и к двенадцати годам стал считаться одним из лучших пианистов Варшавы. Живный признал, что больше уже ничему не может научить его.

Очень рано начались и композиторские опыты Фридерика. Он сочинял фортепианные пьесы, которые записывали отец,



Дом в Желязовой -Воле, где родился Ф. Шопен

Живный. Не все они сохранились, но некоторые были изданы в конце 1817 года. Среди них полонез и военный марш. И об авторе, которому не было еще восьми лет, в варшавской прессе появился хвалебный отзыв.

**Годы учения в лицее и Высшей школе музыки.** К счастью, ранние успехи не вскружили голову ни чудо-ребенку, ни его родителям, которые позаботились о серьезном разностороннем образовании сына. Он прилежно изучал иностранные языки и другие общеобразовательные предметы. В лицее, который Фридерик блестяще окончил за три года, его в особенности привлекала история Польши и польской литературы.

Еще до занятий в лицее Фридерик начал брать частные уроки теории композиции у Юзефа Эльснера, а с 1826 по 1829 год учился в его классе в варшавской Высшей школе музыки. Эльснер, плодовитый композитор, дирижер, опытный педагог, внимательно и бережно следил за развитием дарования своего ученика. Фридерик сохранил с ним теплые отношения и после окончания Высшей школы. «Изумительные способности. Музыкальный гений» — такую запись сделал Эльснер, характеризуя юного Шопена.

Юноша проявлял художественную одаренность и в других областях. Он талантливо рисовал. Особенно удачно у него, отличавшегося острой наблюдательностью, получались карикатуры. Друзья восхищались его выразительной мимикой и считали, что он мог бы быть замечательным актером. Шопен любил посещать

театры, особенно оперные спектакли, а также выставки и музеи. Огромное впечатление произвели на него в 1829 году выступления в Варшаве великого итальянского скрипача и композитора Никколо Паганини.

**На пороге творческой зрелости.** К пятнадцати годам, еще учеником лицея, Шопен уже был бесспорно лучшим пианистом в Варшаве. А за годы занятий с Эльснером он написал несколько десятков фортепианных сочинений. Вскоре после окончания Высшей школы музыки он создал два концерта для фортепиано с оркестром (фа минор и ми минор)<sup>2</sup>. Тогда же возникла одна из лучших его песен — «Желание».

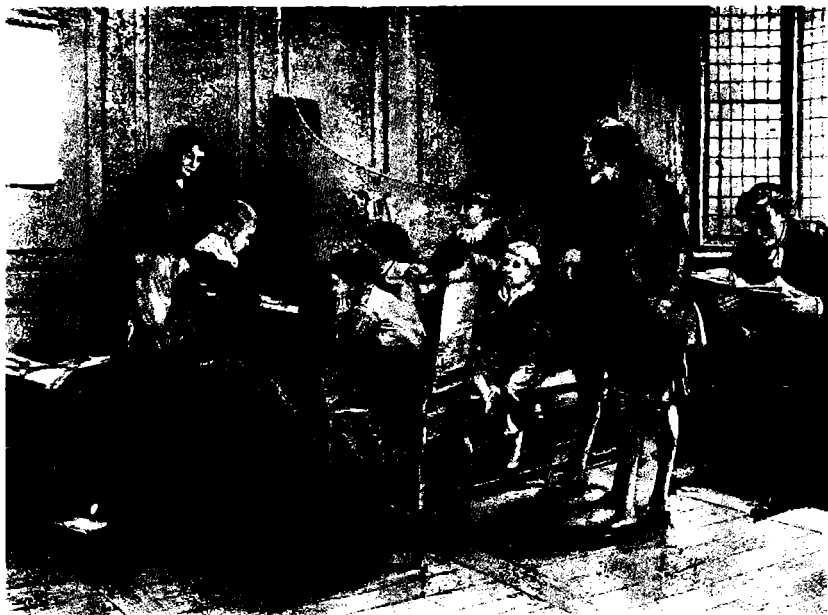
С детства Шопен, во время загородных прогулок или в гостях в имениях своих товарищей, мог часами слушать, как поют и играют на народных инструментах польские крестьяне. В своих ранних сочинениях он иногда непосредственно использовал их напевы и наигрыши. Но главное, он уже начал чутко улавливать самый дух музыки родного народа, которым глубоко прониклось его творчество.

**Отъезд за рубеж.** В августе 1829 года Шопен с выдающимся успехом дважды публично выступил в Вене. Видя в нем гордость польского искусства, Эльснер, друзья, родные стали усиленно уговаривать его совершить большую концертную поездку за границу. Отъезд состоялся в ноябре 1830 года. Шопену пришлось сделать небольшую остановку, когда он проезжал через предместье Варшавы. Там его ожидал Эльснер, сочинивший напутственную хоровую кантату, которую исполнил вместе со своими учениками.

Сначала Шопен вновь направился в Вену. Вскоре по его приезде в столицу Австрии туда дошло известие о том, что в Варшаве, которая после Венского конгресса оказалась в части Польши, подчиненной Российской империи, вспыхнуло восстание. Охваченный патриотическими чувствами, Шопен хотел возвратиться на родину. Но и его отец в срочном присланном письме, и находившиеся в Вене друзья твердо настояли на том, что как раз во имя своего патриотического долга он не имел права подвергать себя опасности. В письме Шопена, написанном тогда близкому другу, есть такие строки: «Если бы не то, что отцу, может быть, сейчас был бы в тягость, я тотчас вернулся бы. Я проклинаю час своего отъезда. Все обеды, вечера, концерты, танцы, которых у меня по уши, наводят на меня тоску: так мне горько, глухо, уныло».

---

<sup>2</sup> Концерт ми минор был сочинен несколько позже Концерта фа минор, но издан раньше него. Поэтому он стал известен как «первый», а Концерт фа минор — как «второй».



Фридерик за роялем в кругу лицейских товарищей.  
Справа, у окна, Войтек Живный

В Вене Шопен пробыл восемь месяцев. Он несколько раз участвовал в различных концертах. Но устроить собственный концерт ему не удалось, а издатели предлагали публиковать его сочинения лишь бесплатно. Это побудило его в конце июля 1831 года направиться в Париж. А по дороге туда, в немецком городе Штутгарте, Шопена настигло еще более страшное известие: польское восстание было жестоко подавлено. Существует предположение, что свой страстный протест Шопен излил в Этюде до минор, ставшем известным как «Революционный».

**Первые парижские годы.** Осенью 1831 года Шопен приехал в Париж. Столица Франции являлась в то время крупнейшим центром европейской художественной культуры, в том числе музыкальной. В оперных спектаклях сияло целое созвездие выдающихся итальянских и французских вокалистов. В публичных концертах и в частных салонах выступали виртуозы-инструменталисты, съезжавшиеся из разных стран. Среди них было особенно много блестящих пианистов. Но Шопен, впервые публично выступив в феврале 1832 года, поразил избалованную парижскую публику сочетанием превосходного пианистического мастерства с ярко индивидуальной поэтической вдохновенностью. Это выступление привело, в частности, в восторг жившего тогда в Париже венгра Ференца Листа, которому предстояло

войти в историю музыки в качестве великого романтического композитора и пианиста. Между Шопеном и Листом завязалось личное знакомство. В круг дружеского общения Шопена вошли и другие крупнейшие представители художественной культуры, такие, как композиторы итальянец Винченцо Беллини, француз Гектор Берлиоз, немецкий поэт Генрих Гейне. Другом Шопена со временем стал французский художник-романтик Эжен Делакруа.

В концертах Шопен вдохновенно импровизировал и исполнял главным образом свои сочинения, которые в изобилии выходили из-под его пера. В первой половине 1830-х годов это были преимущественно мазурки, полонезы, вальсы, этюды, ноктюрны. Из нескольких произведений крупной формы выделилась ярким драматизмом Первая баллада соль минор, начатая, возможно, еще до приезда в Париж под впечатлением известия о польском восстании. Однако первое время парижские издатели, как и венские, отказывались оплачивать публикации шопеновских пьес. Но и позднее, зарабатывая на них большие деньги, владельцы нотопечатных фирм платили автору не слишком щедро. Поэтому главным источником средств существования для Шопена стали частные уроки фортепианной игры. На них он в течение многих лет тратил по пять-семь часов в день, отрывая время от занятий творчеством и не щадя своего здоровья. А оно у него с юных лет было хрупким. Поэтому даже в первые парижские годы, будучи еще очень молодым, он не имел достаточно физических сил, чтобы часто выступать перед большой аудиторией и извлекать из инструмента мощные звучности. Одновременно сам тонкий поэтический характер дарования располагал его к игре перед ограниченным числом слушателей в небольших помещениях, в дружеской домашней обстановке, в салонах частных домов.

**Последний период жизни и творчества.** Приехав во Францию, Шопен полагал, что лишь временно поселится в Париже. Но судьба решила иначе. После разгрома восстания в Польше начались жестокие репрессии. Многих поляков отправили на каторгу в Сибирь, тысячи польских семейств насильно переселили в отдаленные губернии России. Были уничтожены все признаки политической и культурной автономии Польши, закрыты высшие учебные заведения, была установлена строгая цензура на немногие уцелевшие газеты и журналы. При таких обстоятельствах возвращение на родину стало для Шопена неосуществимым. Он смог единственный раз, в 1835 году, повидаться с родителями в Карловых Варах, в Чехии. Со многими польскими политическими эмигрантами, оказавшимися в Париже, Шопен поддерживал тесные связи. Находившийся в их числе крупнейший поль-





Жорж Санд

ский поэт-романтик Адам Мицкевич сделался его близким другом. И в 1837 году Шопен на переданное ему через посольство предложение занять должность и получить звание «первого пианиста его величества императора России» гордо ответил отказом. Он заявил: «Хотя я не принимал участия в революции 1831 года, так как был еще слишком молод, однако сердцем я был с теми, кто ее делал».

Возвращаясь во Францию через Германию после свидания с родителями, Шопен задержался в Дрездене. Там находилось знакомое ему с юности семейство польского аристократа графа Водзиньского. Его дочь Мария и Шопен полюбили друг друга. Но родители девушки не дали согласия на их брак. В 1838 году

спутницей жизни Шопена на девять лет стала известная французская писательница Аврора Дюдеван, взявшая себе мужской псевдоним «Жорж Санд». Проводя летние месяцы, свободные от педагогической работы, в ее имении Ноан, Шопен усиленно занимался композицией. В эти годы он создал особенно много крупных произведений: три баллады и три скерцо (№ 2—4), две сонаты (№ 2—3; Вторая, си-бемоль минор, с «Похоронным маршем» в качестве третьей, предпоследней части), Фантазию фа минор, Полонез-фантазию, Сонату для виолончели и фортепиано.

У Шопена рано начал развиваться туберкулез — болезнь, неизлечимая в те времена. Очень подорвали его силы тяжелые события и переживания — смерть одного из близких друзей и вслед за тем — горячо любимого отца, а в 1847 году — ссора и разрыв с Жорж Санд. После этого, больной и одинокий, он уже почти перестал сочинять. Приняв предложение своих друзей, вторую половину 1848 года он провел в Англии и Шотландии. Концерты его проходили с триумфом, но выступал и давал уроки он, лишь с трудом преодолевая свой недуг. К тому же климат Англии был для него вреден.

16 ноября 1848 года в Лондоне состоялось последнее в жизни Шопена выступление — в концерте, устроенном в пользу польских эмигрантов. Обострение болезни легких и сердца заставило его поспешить вернуться в Париж. Последнее свое сочинение — Мазурку фа минор (ор. 68, № 4) Шопен уже не смог сыграть сам — только записал ее на бумагу. Материальную поддержку ему оказали шотландская пианистка Дж. Стирлинг, бравшая у него уроки, и мать одной из его русских учениц Н. В. Обрескова. По просьбе Шопена к нему приехала его старшая сестра Людвика, на руках которой он скончался 17 октября 1849 года.

Во время торжественных похорон Шопена на парижском кладбище Пер-Лашез по его предсмертному желанию был исполнен Реквием Моцарта. Прозвучал и оркестрованный «Похоронный марш» из шопеновской Сонаты си-бемоль минор. По завещанию Шопена друзья отвезли сосуд с его сердцем в Варшаву, где эта реликвия бережно хранится в костёле Святого Креста<sup>3</sup>.

### *Вопросы и задания*

1. Расскажите о семье и детстве Шопена и о его первых музыкальных успехах.
2. Как начала проявляться у Шопена любовь к польской народной музыке?
3. В каких учебных заведениях обучался Шопен? Кто руководил его занятиями композицией?
4. Какие два ярких крупных сочинения создал Шопен вскоре по окончании Высшей школы музыки?
5. Когда и как произошел отъезд Шопена за рубеж?

---

<sup>3</sup> Костёл — название католической церкви в Польше.

6. Почему Шопену пришлось провести вторую половину своей жизни во Франции? С какими выдающимися художественными деятелями он там общался?

7. Как прошел поздний период жизни и творчества Шопена?

8. Расскажите о Шопене-пианисте и его концертных выступлениях.

9. Перечислите основные музыкальные жанры, представленные в творчестве Шопена.

## Мазурки

Мазурка — любимый танец польского народа. Его отличительные черты — трехдольный метр, быстрое движение в сочетании со своеобразным прихотливым ритмом (акценты, подчас резкие, могут смещаться на вторую или на третью долю такта). С середины XVIII века мазурки стали сочинять профессиональные музыканты. Это были прежде всего польские композиторы, в особенности — старшие современники Шопена, в частности его учитель Ю. Эльснер.

В разных областях Польши сложились три родственные разновидности мазурки — мазур, куявяк и оберек. Свое название мазур получил от названия жителей Мазовии (мазуры), у которых впервые появился этот танец. Куявяк родился в области Куявля, там же появился и оберек. Особенности этих танцев Шопен чутко воспроизвел и творчески обобщил, создав около шестидесяти очаровательных высокохудожественных фортепианных пьес. Среди шопеновских мазурок можно выделить три основные группы — задорные народно-плясовые, блестящие балльные и поэтичные лирические.

**Мазурка до мажор** (ор. 56, № 2) ярко представляет первую группу. Это меткая звуковая зарисовка народно-бытовой плясовой сценки. В первых тактах в басу начинается «гудеть» тоническая квинта «до—соль». Под такой немудреный аккомпанемент появляется бойкая мелодия с острым ритмом и колоритным хроматическим ходом «фа—диез — фа—бемоль». Ее словно наигрывает скрипка на фоне тянущих квинту волынки и контрабаса. Так фортепиано подражает звучанию трех инструментов, обычно составлявших в польской музыке деревенский оркестр:

100 **Vivace**



Как свойственно танцевальной музыке, форма здесь складывается из сопоставления нескольких разделов — так называемых «коленец». Под первое коленце идет общая пляска, под второе, где мелодия перемещается в нижний регистр, — мужская. А в развернутом третьем разделе сперва перекликаются тихие (нежные женственные) и громкие (решительные мужественные) фразы. Затем происходит «мельница» — своего рода шутливая суматоха: нижний голос озорно догоняет верхний, имитируя его в октаву. Этот эпизод колоритно окрашен лидийским ладом (в мажорном звукоряде повышена IV ступень). Заканчивается же все возобновлением общей пляски под вариант первого коленца. Слушая эту пьесу, нельзя не вспомнить, что Шопен определял свои мазурки польским словом «образки», то есть «картинки».

Мазурка си-бемоль мажор (op. 7, № 1) относится к числу блестящих бальных. В ее первом разделе (рефрене формы рондо) горделивые взлеты в мелодии чередуются со смелыми скачками с форшлагами — будто слышится удалое шелканье шпор:

101 **Vivace**



Мазурка  
Со старинной гравюры

Из двух эпизодов, контрастно оттеняющих рефрен, очень колоритен второй — с выделяющимся ходом на увеличенную секунду (*ми-бемоль — ре-бемоль*) в мелодии, звучащей на фоне «гудящих» квинт в басу. Можно вообразить, что это на балу промелькнул некто в необычном красочном наряде:

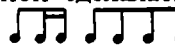
102 *sotto voce* [вполголоса]

Лирическая Мазурка ля минор (ор. 68, № 2) идет в необычно медленном темпе — *Lento*. В крайних частях трехчастной репризной формы грациозное изящество сочетается с грустной задумчивостью:

*Lento*

Такое настроение мягко оттеняет просветленная средняя часть в ля мажоре. Эту пьесу Шопен сочинил еще до отъезда из Варшавы<sup>4</sup>. Поздние его лирические мазурки — целые небольшие поэмы, проникнутые воспоминаниями о родине.

### Полонез ля мажор

Предок полонеза — степенный польский народный танец-шествие. Попав в шляхетскую — польскую дворянскую — среду, а также в другие европейские страны, этот танец получил название «полонез», произведенное от французского слова «*polonais*» — «польский». Сделавшись бальным, танец сильно видоизменился. Его музыка из четырехдольной сделалась трехдольной с типичной ритмической фигурой . Сначала бальные полонезы танцевали только мужчины, придавая им воинственный рыцарский характер. Потом к танцорам стали присоединяться женщины. Было принято, чтобы бал открывал полонезом сам хозяин дома в паре с наиболее знатной гостьей.

В конце XVIII — начале XIX века много полонезов совадали польские композиторы — предшественники Шопена. Это, на-

<sup>4</sup> Номер опуса этой пьесы связан с тем, что она была издана только после смерти композитора.

пример, Михал Клеофас Огиньский, один из полонезов которого до сих пор пользуется выдающейся популярностью. Сочиняли полонезы также В. Живный и Ю. Эльснер — учителя Шопена. А его собственные полонезы явились непревзойденной вершиной в развитии этого жанра. Они вдохновлены романтическими помыслами об исторических судьбах Польши.

Таков и получивший большую известность Полонез ля мажор. По своему характеру он и горделивый, пышно-торжественный, и воинственно-героический, маршеобразный. Преимущественно аккордовая фактура обладает здесь оркестровой мощью:

104 **Allegro con brio**

104 **Allegro con brio**

*p*

3

В среднем разделе пьесы появляется фанфарная тема, подобная призывному военному сигналу. В ряде переложений этого Полонеза для различных составов оркестра она поручается трубе:

105

105

*ff energico*

>

## Вальс до-диез минор

Вальсы Шопена (всего их семнадцать, не считая трех пьес, сочиненных в детском возрасте) разделяются на две основные группы. Одна из групп — полные огня и блеска виртуозные произведения, передающие атмосферу многолюдного праздничного бала. Пьесы другой группы навеяны поэтичными лирическими настроениями, связанными с этим танцем. Ко вторым принадлежит элегический Вальс до-диез минор, одно из последних сочинений Шопена.

Это произведение, завоевавшее чрезвычайную популярность, можно назвать вальсом-фантазией или вальсом-мечтой. Форма здесь оригинальна. Ее можно определить как трехчастную с припевом; появляясь трижды, припев придает форме черты рондо<sup>5</sup>.

Темы первой и третьей частей (в до-диез миноре и ре-бемоль мажоре) соединяют в себе проникновенную напевность с прихотливостью ритмического рисунка при мерном вальсовом аккомпанементе:

106 a *Tempo giusto*

6 *Più lento*

<sup>5</sup> С таким строением вы встречались в «Турецком марше» Моцарта (третья часть Сонаты ля мажор).



А мелодическая линия более подвижной второй части (припева), под конец словно улетающая ввысь на крыльях мечты, полна непрестанного легкого и изящного кружения:



После репризы первой части вновь возникает, завершая пьесу легкое и завораживающее кружение припева.

Как и мазурки, полонезы и вальсы Шопена — концертные произведения, не предназначенные для сопровождения танцев. Тем не менее на музыку Вальса до-диез минор теперь нередко ставятся балетные миниатюры — поэтичные лирические хореографические сценки, исполняемые балериной и танцовщиком. Переложение этой пьесы для оркестра А. К. Глазунов включил в балет «Шопениана».

### **Вопросы и задания**

1. Каковы отличительные черты польского народного танца мазурки?
2. Сколько мазурок сочинил Шопен и какие основные группы можно выделить среди них?
3. Расскажите о характере музыки и построении мазурок Шопена до мажор, си-бемоль мажор и ля минор.
4. Что означает слово «полонез»? Простучите типичную ритмическую формулу этого танца-шестивия.
5. Каков образный характер шопеновского Полонеза ля мажор?
6. В чем состоит оригинальность построения и образного характера Вальса до-диез минор Шопена?

### **Прелюдии**

Как уже говорилось, «прелюдия» — слово латинского происхождения, означающее «вступление». В XVIII веке инструментальные прелюдии начали не только предварять другие пьесы, но и создаваться как самостоятельные произведения. Это, например, органные хоральные прелюдии И. С. Баха (использующие мелодии григорианского хора). Одновременно в его творчестве утвердился «малый» цикл «прелюдия — fuga». А в двух томах «Хорошо темперированного клавира» им были созданы два «больших» цикла из 24 прелюдий и фуг во всех мажорных и минорных тональностях.

Шопен же первым создал цикл из одних только фортепианных прелюдий. Их тоже 24, но тональности сменяются здесь по-иному: за мажором следует параллельный минор, и такое соотношение перемещается по так называемому кварто-квинтовому кругу (№ 1 — до мажор, № 2 — ля минор; № 3 — соль мажор, № 4 — ми минор; № 5 — ре мажор, № 6 — си минор и так далее<sup>6</sup>). Такая закономерность, а также сквозной принцип контрастного соотношения соседних пьес объединяют весь цикл в одно многосоставное целое, очень богатое и разнообразное. Бурно-стремительные прелюдии сопоставляются с медленными и певучими, светлые со скорбными — при множестве различных градаций и оттенков. В большинстве своем прелюдии невелики по объему, есть и совсем миниатюрные (ля-мажорная, до-минорная). Но все они совершенны по художественному мастерству. По меткому определению Антона Рубинштейна, это настоящие звуковые «жемчужины».

Прелюдия ми минор (№ 4) — медленная, скорбно-лирическая. В ней есть сходство со старинными итальянскими оперными ариями-жалобами («ламенто»), в которых основу басового голоса инструментального сопровождения образует нисходящее движение по хроматическим полутонам. В своей прелюдии Шопен развил этот прием, сделав глубоко выразительным, гармонически насыщенным мерное «соскальзывание» аккордов в партии левой руки. На таком фоне звучит мелодия, поначалу скорбная и скованная, тоже движущаяся по узким интервалам — секундам. Она как бы с трудом пытается высказать что-то дорогое, заветное:

108 *Largo*

<sup>6</sup> Шопен написал еще две отдельные прелюдии.

В конце первого предложения (пьеса имеет форму периода) возникают две мягко распевные фразы. А во втором предложении скованность мелодии на несколько мгновений решительно преодолевается: смелыми размашистыми ходами быстро достигается высокая патетическая кульминация. Но силы острого душевного протеста тотчас иссякают. Происходит быстрый спад — возвращение к выражению скорбных скованных чувств. Так в пьесе, которая может уместиться на одной нотной странице, словно разыгрывается целая лирическая драма.

Прелюдия ля мажор (№ 7) — одна из самых миниатюрных в цикле (всего 16 тактов). В ней явственно проступает ритм мазурки. Но это не сам танец, а как бы светлое поэтическое воспоминание о нем. Оно слышится в мечтательных восклицаниях, заканчивающих каждую фразу:

109 Andantino

*p dolce*

Прелюдия до минор (№ 20) еще более миниатюрна (13 тактов). Но в ней поступь траурного шествия впечатляюще воссоздается плавным движением полнозвучных аккордов в низком регистре фортепиано. Одновременно кажется, что слышится скорбное величавое пение хора:

Largo

110

*ff*

Эффект постепенного удаления шестивия создается сменой динамических оттенков — от fortissimo до pianissimo.

### Ноктюрн фа минор

Слово «ноктюрн» в переводе с французского языка означает «ночной». В XVIII веке так называли многочастные произведения, обычно для духовых и струнных инструментов, предназначенные, как и серенады, для исполнения на открытом воздухе в ночное время. В начале XIX века ирландский композитор и пианист Джон Филд стал называть ноктюрами одночастные певучие лирические фортепианные пьесы мечтательного характера. Этот жанр расцвел в творчестве Шопена, замечательно обогатившего его образное содержание. Шопеновские ноктюры (всего 21 пьеса) — чудесные образцы романтической лирики. Это поэтичные инструментальные «ночные песни», нежные и задумчивые, иногда скорбно-сосредоточенные.

В первой части трехчастного Ноктюрна фа минор напевную мелодию сопровождает мерное, словно скрытое маршеобразное движение аккомпанемента. Это как бы звучащие в ночной тишине шаги человека, погруженного в тихое раздумье:

111

## Andante

В контрастной середине пьесы появляется тревожное триольное движение:

112

## Piu mosso

Представляется, будто налетел резкий порыв ветра. Он породил в душе взволнованное устремление куда-то ввысь, но оно грустно сникает. Начинается реприза. Она значительно сокращена и видоизменена, и к ней присоединена кода. Основная тема, едва зазвучав, растворяется в призрачно мерцающих фигурациях. Они «соскальзывают» по ступеням хроматической гаммы на протяжении двух октав. А в фа-мажорной коде фигурации просветляются, становятся мягкими и волнообразными. Душевное волнение успокаивается, умиротворяется.

### Этюды

Слово «этиюд» в переводе с французского языка означает «учение», «изучение». В музыке с наступлением XIX века этим словом стали называть пьесы, предназначенные для развития техники игры на каком-либо инструменте. В связи с такой целью они обычно основаны на применении определенного технического приема. При обучении игре на фортепиано на первых этапах особенно часто используются этюды Черни, Крамера, Клементи, Мошковского.

В годы юности Шопена уже существовало и много концертных фортепианных этюдов. Но они «щеголяли» только внешней виртуозностью. В своих этюдах Шопен разработал многие новые приемы фортепианной техники — как «крупной» (например, октавной, аккордовой), так и «мелкой» — «бисерной», а также развивающей мягкую певучую манеру игры. Однако одновременно Шопен сделал этюды такими же высокохудожественными произведениями, как и все остальные свои творения. Его сочинения в этом жанре наряду с сочинениями Ференца Листа открыли новую, романтическую эру в истории фортепианного этюда и фортепианной виртуозности вообще.

Всего в наследии Шопена — 27 этюдов, две тетради по 12 номеров в каждой (op. 10 и op. 25), и еще три отдельные пьесы.

Этюд до минор (op. 10, № 12), заканчивающий первую тетрадь, получил твердо закрепившееся за ним название «Революционный». С огромной художественной силой отразились здесь гневный протест и острая душевная боль, охватившие музыканта, когда он узнал о подавлении восстания, вспыхнувшего на его родине. На фоне грозных волнообразных — «вихревых» — пассажей слышатся страстные возгласы — словно гордые призывы умереть, но не сдаваться в смертельном бою:

113 [Allegro con fuoco]

*pp appassionato*

Когда они стихают, краткая до-мажорная кода звучит как трагически возвышенное оплакивание гибели героев:

114 sotto voce

*pp*

В последний же момент по всей клавиатуре вновь проносится пассажный «шквал» — как порыв непримиримых мятежных чувств. По своему страстному эмоциональному накалу «Революционный этюд» родствен героике Бетховена, в особенности финалу его фортепианной сонаты «Аппассионата».

Этюд ми мажор (ор. 10, № 3) не случайно исполняют также в переложениях для скрипки, для виолончели и для певческого голоса в сопровождении фортепиано. Мелодию, звучащую в крайних разделах трехчастной формы этого произведения, сам Шопен считал лучшей из всех, им созданных. Изумительно нежная и певучая, она исполнена сердечного тепла — словно ласковая материнская колыбельная песня с тихими, «баюкающими» покачиваниями в аккомпанементе.

115 **Lento ma non troppo**

*legato*

*p*



А контрастная аккордово-пассажная середина этой пьесы — будто разыгравшаяся грозная буря или охвативший человека страшный сон. Но всё рассеивает возобновляющееся успокаивающее звучание задушевной песни. Слушая однажды, как Этюд ми мажор играл один из его учеников, Шопен воскликнул: «О, моя Родина!»

### **Вопросы и задания**

1. Когда прелюдии начали создаваться как самостоятельные пьесы?
2. В каком порядке следуют друг за другом пьесы в цикле прелюдий Шопена?
3. Расскажите об образном характере прелюдий ми минор, ля мажор и до минор.
4. Что означает слово «ноктюрн»? Какой характер присущ фортепианным ноктюрам?
5. Как построен Ноктюрн фа минор Шопена?
6. В чем состоит отличие фортепианных этюдов Шопена от учебно-технических? Сколько этюдов он создал?
7. В связи с чем Этюд до минор Шопена принято называть «Революционным»? Охарактеризуйте его образное содержание.
8. Расскажите об образном характере Этюда ми мажор Шопена.

### **Основные произведения**

- 58 мазурок
- 16 полонезов
- 17 вальсов
- 21 ноктюрн
- 26 прелюдий
- 27 этюдов
- 4 экспромта
- Колыбельная
- Баркарола
- 3 сонаты
- 4 скерцо
- 4 баллады
- Фантазия фа минор
- 2 концерта для фортепиано с оркестром
- Трио для фортепиано, скрипки и виолончели
- Соната для виолончели и фортепиано
- 19 песен для голоса с фортепиано

## Заключение

---

Зарубежное музыкальное искусство XIX века богато достижениями еще многих выдающихся композиторов — авторов замечательных произведений. В этом убеждает даже очень краткий обзор.

**Италия.** В XVII веке и в первой половине XVIII века эта страна, родина оперы, была общепризнанной главой в области как вокальной, так и инструментальной музыки. Затем такое положение стало меняться, и в XIX веке лучшие достижения итальянских композиторов сосредоточились в сфере оперного творчества.

Начало расцвета итальянской оперы в XIX веке связано с именем Джоаккино Россини (1792—1868). Ему принадлежит более тридцати произведений в этом жанре. Среди них истинный шедевр — «Севильский цирюльник» (1816), являющийся самой популярной комедийной оперой из всех существующих<sup>1</sup>. Главный герой здесь тот же, что и в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, ибо либретто «Севильского цирюльника» написано тоже по комедии французского писателя Бомарше — только другой, где рассказывается о событиях, происходивших с Фигаро несколько раньше.

Россини жил попеременно то на родине, то в Париже. В 1829 году в столице Франции состоялась премьера самой значительной из его опер на героические сюжеты «Вильгельм Телль» (в основе содержания — драматический эпизод из борьбы швейцарцев в XIV веке против австрийского владычества).

---

<sup>1</sup> Цирюльниками в старину называли парикмахеров, брадобреев.

Современниками Россини были итальянские композиторы Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти — авторы многих оперных произведений. Лучшая из опер Беллини — «Норма», отличающаяся лирической выразительностью напевных вокальных мелодий широкого дыхания<sup>2</sup>. А «Лючия ди Ламмермур» — самая значительная из семидесяти опер Доницетти. Его музыкальный стиль отличается легкостью, блеском, театральной эффективностью.

Долгую жизнь прожил величайший итальянский оперный композитор XIX века Джузеппе Верди (1813—1901). Его ранние оперы написаны преимущественно на исторические сюжеты. Но все они проникнуты духом героической борьбы, которую вел итальянский народ за свою национальную независимость и образование единого государства. Постановки этих произведений нередко вызывали патриотические манифестации. Из зрелых опер Верди особенно выделяются «Риголетто», «Травиата», «Трубадур» и «Аида». Композитор часто использовал сюжеты, взятые из шедевров мировой литературы и драматургии — произведений Шекспира, Шиллера, Байрона, Гюго. Ярко театральные оперы Верди насыщены близкими итальянской народной песенности, мелодически выразительными ариями, ансамблями, хорами. Он мастер темпераментных, драматически рельефных вокальных и оркестровых характеристик оперных героев. Вершинами творчества Верди являются музыкальная драма «Отелло» (1886) и комическая опера «Фальстаф» (1892). Здесь композитор достигает органичного слияния музыки с драматическим действием и, отказавшись от традиционных арий, дуэтов, создает сквозное музыкальное развитие.

Немало опер написали композиторы Пьетро Масканьи и Руджеро Леонкавалло — младшие современники Верди. Но у каждого из них имеется только по одной небольшой опере, сделавшей своего автора знаменитым. У Масканьи это «Сельская честь», а у Леонкавалло — «Паяцы». Обе эти оперы характеризуются остродраматическими, жизненно правдивыми сюжетами, ярко воплощенными в музыке. Такие качества присущи и творчеству крупнейшего итальянского оперного композитора конца XIX — начала XX века Джакомо Пуччини. Лучшие из его опер — «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Баттерфляй». Масканьи, Леонкавалло и Пуччини считаются представителями художественного направления, именуемого «веризмом» (от итальянского слова «вечо» — «истинный», «правдивый»).

---

<sup>2</sup> Норма — имя героини оперы на сюжет из эпохи восстания угнетенного гальского племени против Древнего Рима.



Джузеппе Верди



Жорж Бизе



Рихард Вагнер



Ференц Лист

**Франция.** Вплоть до последней трети XIX века французских композиторов также более всего привлекала опера. Особое и важное исключение составило только творчество Гектора Берлиоза (1803—1869). Здесь на первое место выдвинулся созданный им новый тип крупных программных симфонических и вокально-симфонических произведений. Таковы его «Фантастическая симфония» на программу автобиографического характера, драматическая симфония «Ромео и Джульетта» по трагедии Шекспира и другие сочинения. Берлиоз — один из самых ярких композиторов-романтиков, подлинный мастер оркестра. Он проявил смелое новаторство и в области музыкальной формы, гармонии.

Современником Берлиоза был крупнейший представитель жанра французской романтической «большой оперы» Джакомо Мейербер (1791—1864). Отличительные черты этого жанра — остродраматичные исторические сюжеты, монументальность, пышная декоративность спектаклей, пафос, приподнятость чувств. Лучшая опера Мейербера — «Гугеноты» на сюжет из эпохи религиозных войн во Франции XVI века. Самым значительным автором французских комических опер был в этот период Франсуа Обер. Из его многочисленных произведений в настоящее время можно услышать оперу «Фра-Дьяволо» («Брат дьявола», главный герой — знаменитый в свое время итальянский разбойник).

Во второй половине XIX века во Франции на смену «большой опере» пришел новый жанр, получивший название «лирическая опера». Здесь внимание сосредоточено на личностях отдельных персонажей. Их душевный мир раскрывается более полно и углубленно. Нередко используя сюжеты из мировой литературной классики, такие оперы акцентируют главным образом лирические переживания героев. Основоположник жанра лирической оперы — Шарль Гуно (1818—1893). Наиболее известная его опера — «Фауст», сюжет которой заимствован из первой части одноименной трагедии Гёте. О печальной судьбе героини этой оперы Маргариты вы уже знаете из знакомства с песней Шуберта «Гретхен за прялкой». Яркие образцы лирических опер создали Амбруаз Тома («Миньон»), Лео Делиб («Лакме»), Жюль Массне («Манон», «Вертер»), а также недолго проживший, гениально одаренный Жорж Бизе (1838—1875). Его ранняя лирическая опера «Искатели жемчуга», как и «Лакме» Делиба и некоторые другие оперы французских композиторов, написана на ориентальный сюжет (действие происходит в странах Востока<sup>3</sup>). А опера Бизе «Кармен» (1875, по новелле

---

<sup>3</sup> Французское слово «oriental» означает «восточный».

Проспера Мериме) — один из величайших шедевров всего музыкального искусства. Вольнолюбивая цыганка Кармен опозитивирована музыкой Бизе, мастерски использующем народные песенно-танцевальные элементы, как французские, так и испано-цыганские. Кармен — один из человеческих характеров, наиболее живо и впечатляюще воспроизведенных на оперной сцене.

Реформатором балетной музыки, усилившим ее образную выразительность и внесшим в нее симфоническое развитие, явился Лео Делиб. Его балет «Коппелия, или Девушка с эмалевыми глазами» (1870, сценарий по новелле немецкого писателя-романтика Э. Т. А. Гофмана) до сих пор продолжает оставаться одним из самых репертуарных.

В середине XIX века во Франции сложился новый музыкально-театральный жанр — оперетта. Это развлекательное комедийное представление, сочетающее вокальную, инструментальную музыку и танец с большей, чем в комических операх, ролью разговорных диалогов. Классик французской оперетты — Жак Оффенбах. Его многочисленные произведения нередко написаны на остроумные сатирические сюжеты. Они блещут легкой, изящной, заразительно веселой музыкой. Таковы, например, оперетты «Орфей в аду», «Прекрасная Елена», «Перикола».

В последней трети XIX века во Франции стала интенсивно развиваться инструментальная музыка. Так, по нескольким программным симфоническим поэмам создали Сезар Франк и Камиль Сен-Санс. Звучат в наши дни такие яркие виртуозные произведения Сен-Санса, как его Второй фортепианный концерт и Интродукция и Рондо каприччиозо для скрипки с оркестром, а также лучшая его опера «Самсон и Далила» (на библейский сюжет) и веселая, остроумная инструментальная сюита «Карнавал животных».

На рубеже XIX—XX веков во французской музыке заблистали имена двух композиторов-новаторов — Клода Дебюсси и Мориса Равеля. Их называют «импрессионистами» (французское слово «impression» означает «впечатление»). Это связано с тем, что им свойственно запечатлевать звуками тончайшие нюансы своих впечатлений от окружающей действительности, своих ощущений и настроений. Дебюсси и Равель более всего обогатили программную фортепианную и симфоническую музыку. Назовем лишь красочные фортепианные пьесы Дебюсси «Лунный свет», «Сады под дождем», «Отражения в воде», его три «симфонических эскиза» с общим названием «Море», а также фортепианные пьесы Равеля «Ундины», «Игра воды», «Долина звонов». Или его две оркестровые сюиты из балета «Дафнис и Хлоя» и знаменитое Болеро.

**Австрия.** Вы уже знаете, что великий австрийский композитор Франц Шуберт в изобилии импровизировал вальсы и что этим танцем в его время увлекалась Вена. Это увлечение продолжалось и далее. Сочинением вальсов прославилось целое семейство венских музыкантов по фамилии Штраус, в особенности Иоганн Штраус-сын (1825—1899) — композитор, скрипач и дирижер. Он создал множество поистине классических образцов концертного «венского вальса». Среди них вальсы «На прекрасном голубом Дунае», «Сказки венского леса», «Весенние голоса». Штраус — автор также ряда оперетт, из которых хорошо известны «Летучая мышь» и «Цыганский барон». Венская оперетта начала успешно развиваться вскоре вслед за парижской. Ее яркая мелодичность и увлекательная танцевальность опираются на традиции венской бытовой музыки, австрийского и немецкого зингшпиля. В последние десятилетия XIX века самыми талантливыми авторами венских оперетт наряду с Иоганном Штраусом явились Франц Зуппе, Карл Миллёкер и Карл Целлер. А с наступлением XX века произведениями в жанре венской оперетты прославились венгерские композиторы Франц Легар и Имре Кальман.

В 1862 году в Вену переселился и провел там большую часть своей жизни немецкий композитор, пианист и дирижер Иоганнес Брамс, для которого этот город стал второй родиной. Брамс охватил в своем обширном творчестве различные инструментальные и вокальные жанры. Среди его произведений 4 симфонии, 2 фортепианных концерта, скрипичный концерт, 2 тетради фортепианных Вариаций на тему Паганини, 4 тетради Венгерских танцев для фортепиано в 4 руки, Немецкий реквием, многие песни и романсы с сопровождением фортепиано.

Монументальный эпический размах, серьезность и глубина отличают основные сочинения австрийца Антона Брукнера — его 8 симфоний (9-я не окончена). У Брукнера брал уроки композиции крупнейший симфонист рубежа XIX—XX веков Густав Малер, австрийский композитор, дирижер и оперный режиссер. Его главные произведения — 9 симфоний (10-я не завершена) и несколько вокальных циклов для голоса с оркестром («Песни об умерших детях» и другие). Они проникнуты глубокими философскими мыслями, трагическим ощущением жизненных противоречий, высоким гуманизмом.

**Германия.** Создатель немецкой национальной оперы — композитор-романтик Карл Мария фон Вебер (1786—1826). В «Волшебном стрелке» — самой выдающейся из его нескольких опер — сохранены, как и в зингшпилях, разговорные диалоги. Но главное здесь — развитие музыкально-драматического действия. В музыке оперы ярко отразились картины немецкого

народного быта, дух народной сказочности, поэзия природы. Одаренный пианист и дирижер, Вебер — автор также ряда блестящих концертных фортепианных произведений (например, «Приглашения к танцу»), большой мастер оркестра.

От оперы Вебера «Эврианта», написанной на сюжет средневековой легенды «из рыцарских времен», открылся путь к произведениям Рихарда Вагнера (1813—1883) — одного из величайших музыкальных творцов, смелого оперного реформатора, выдающегося оперного и симфонического дирижера. Его перу принадлежат оперы «Лознгрин», «Тристан и Изольда», «Тангейзер» и многие другие. Но центральное место в его оперном наследии занимает тетралогия (четырёхчастный цикл) «Кольцо Нибелунга» на собственное либретто, использующее средневековые скандинавские и германские эпические сказания<sup>4</sup>. Впервые этот грандиозный цикл был полностью исполнен в 1876 году в Байрейте. Названия его частей — «Золото Рейна», «Валькирия»<sup>5</sup>, «Зигфрид», «Гибель богов». В своей реформе Вагнер стремился превратить оперу в музыкальную драму со сквозным развитием, стирающим границы между ариями, ансамблями и другими номерами. При этом первостепенное значение приобрело непрерывное симфоническое развитие в партии оркестра. Оно основано на системе лейтмотивов («руководящих мотивов» в переводе с немецкого) — кратких, образно рельефных тем-характеристик.

Ко многим жанрам, включая симфонии и оратории, обращался недолго проживший Феликс Мендельсон (1809—1847). В его музыкальном стиле полет романтической фантазии сочетается с классической ясностью и уравновешенностью. Художественные достижения Мендельсона сосредоточились в сфере инструментальной музыки. Это музыка к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», куда входят увертюра и еще несколько номеров (в том числе знаменитый Свадебный марш), концерт для скрипки с оркестром, а из фортепианных произведений — 48 Песен без слов и Рондо каприччиозо.

Почти ровесник Мендельсона Роберт Шуман (1810—1856) — один из самых ярких представителей романтического музыкального искусства. Богатая художественная фантазия, страстность, порывистость соединены у него с тонким лиризмом и меткими, нередко портретными звуковыми зарисовками. Перу

---

<sup>4</sup> Нибелунги — в древнегерманском эпосе карлики, владеющие сокровищем (золотом). Они получили свое имя от Нибелунга — «Сына туманов», то есть сына подземного царства, преисподней.

<sup>5</sup> В древней скандинавской мифологии валькирии — прекрасные девы, которые в блестящей броне несутся на конях по воздуху и по указанию бога Одина направляют ход битвы.



Шумана принадлежит немало крупных произведений, в том числе 4 симфонии, фортепианный, скрипичный и виолончельный концерты. Особенно же близки ему были жанры фортепианной миниатюры и песни с сопровождением фортепиано. Из его фортепианных циклов выделяется портретно-характеристический «Карнавал», включающий, в частности, пьесы-портреты его любимых музыкантов — Шопена и Паганини, а из вокальных циклов — цикл «Любовь поэта» на слова Генриха Гейне. Сборник «Альбом для юношества» Шуман написал специально для начинающих пианистов. А из его фортепианного цикла «Детские сцены» часто звучит в переложении для хора широко распевная пьеса «Грёзы». Большим почитателем музыки Шумана был немецкий композитор И. Брамс, о котором уже шла речь в связи с тем, что большая часть его жизни прошла в столице Австрии. А в Германии в течение тринадцати лет протекала творческая деятельность венгра Ф. Листа, о котором предстоит говорить далее.

В конце XIX века в немецкой музыке выдвинулся Рихард Штраус — автор опер и программных симфонических произведений, а также дирижер. Его творчество отличает блестящий декоративный оркестровый стиль. Из опер наибольшей известностью пользуются «Саломея» и «Кавалер роз», а из оркестровых сочинений — симфонические поэмы «Дон-Жуан» и «Тиль Уленшпигель».

**Венгрия.** В истории венгерской музыки выделим два имени композиторов, живших и творивших на протяжении XIX века. Это Ференц Эркель и Ференц Лист. Эркель — основоположник венгерской национальной оперы. Своей оперой «Банк Бан» (1852) он дал начало героико-романтическому направлению в венгерском музыкальном театре. Мировую же славу принес венгерской музыке Лист (1811—1886) — композитор, пианист, дирижер. Его блестящая разносторонняя творческая деятельность протекала в ряде стран — Франции, Германии, Италии, но почти ежегодно Лист по несколько месяцев проводил на горячо любимой родине. И самыми популярными сочинениями композитора являются его 19 Венгерских рапсодий для фортепиано — блестящие виртуозные произведения в свободно построенной крупной форме и основанные на родном музыкальном фольклоре. По складу художественного дарования Лист — подлинный романтик. В своей фортепианной и оркестровой музыке он новаторски разработал принципы литературной и философской программности. Он — создатель жанра программной симфонической поэмы. Из его произведений в этом жанре выделяются «Прелюды» (по стихотворению французского поэта-романтика Альфонса Ламартина), «Тассо» (по трагедии Гёте «Торквато Тассо») и «Гамлет» (по трагедии Шекспира). В

основе программы фортепианной Сонаты си минор Листа — образы трагедии Гёте «Фауст» (Фауст, Маргарита и Мефистофель). На разнообразные программы, в том числе основанные на произведениях изобразительного искусства, написаны пьесы фортепианного цикла «Годы странствий» (две тетради). Один из величайших пианистов, Лист по-новому, с симфоническим размахом трактовал фортепиано, применял в сочинениях и транскрипциях<sup>6</sup> для своего любимого инструмента оригинальные приемы фактурного изложения. Среди виртуозных фортепианных этюдов Листа — «Метель» и «Мазепа» (по стихотворению В. Гюго), а также два фортепианных концерта.

**Польша.** В 1830—1840-х годах Фридерик Шопен, вынужденный находиться за пределами родины, своим творчеством принес мировую славу ее музыкальной культуре. В самой же Польше наиболее значительным композитором в середине XIX века явился Станислав Монюшко — основоположник польской национальной оперы. Лучшая из его опер — «Галька», рассказывающая о трагической судьбе крестьянской девушки, обманутой богатым барином. Большой вклад в польскую вокальную лирику внесли песни Монюшко для голоса с фортепиано, которых он создал более четырех сотен. Среди других его сочинений — балеты, хоры, оркестровые увертюры. Музыка Монюшко привлекает яркой мелодичностью и прочной опорой на польскую народную песенность.

**Чехия.** Крупнейшие чешские композиторы XIX века — Бэдржих Сметана и Антонин Дворжак. Основоположник чешской музыкальной классики, Сметана наряду с композиторской деятельностью выступал также в качестве симфонического, оперного, хорового дирижера и пианиста. Он создал девять опер в различных жанрах, включая героико-патриотический и эпический. Широкой известностью пользуется его комическая опера «Проданная невеста» (1866). Не менее известна его симфоническая поэма «Влтава» (название чешской реки) — одна из шести, входящих в цикл «Моя родина». Сметана — автор еще многих оркестровых, камерно-ансамблевых, хоровых и других произведений. Из его многочисленных фортепианных пьес особенно пленяют своей поэтичностью польки (это, как вы знаете, жанр чешской народной танцевальной музыки).

Выступив вслед за Сметаной, Дворжак мощно утвердил мировое значение чешского музыкального искусства. В лучшей из его десяти опер «Русалке» (1900) органично сочетаются фантастика и лирика, бытовое и драматическое начала. Богаты разно-

---

<sup>6</sup> Латинское слово «transcriptio» буквально означает «переписывание». В музыке транскрипциями называют различные переложения произведений, например вокальных или оркестровых, для фортепиано соло.

характерными образами его девять симфоний. Последняя из них, названная «Из Нового Света», была сочинена им во время трехлетнего пребывания в США. В ней слышны отзвуки музыки американских негров, но преобладающее значение имеют чешские народные интонации и ритмы. В своем обширном творчестве Дворжак, бывший также талантливым дирижером, охватил многие музыкальные жанры, в особенности инструментальные. Среди них концерт си минор для виолончели с оркестром, Славянские танцы для оркестра. В них вдохновенно воспроизведены характерные особенности чешских, словацких, польских и ряда южнославянских танцевальных жанров.

Яркой эмоциональностью отличаются оперные и инструментальные произведения Леоша Яначека, созданные в конце XIX — начале XX века.

**Норвегия.** В прошлом году вы познакомились с замечательной музыкой к драме Генрика Ибсена «Пер Гюнт», написанной великим норвежским композитором Эдвардом Григом (1843—1907). С конца XIV века до 1814 года Норвегия не имела государственной независимости, находилась под владычеством Дании. Поэтому только в XIX веке началось интенсивное развитие норвежской профессиональной музыкальной культуры, увенчавшееся творчеством Грига. Его музыка романтически вдохновенно воспеваает красоту северной природы Норвегии, своеобразие характеров, обычаев, художественной фантазии ее народа, отраженное в песнях, танцах, сказках. Превосходно владея фортепиано, Григ написал для этого инструмента много небольших пьес (из них 70 объединены в 10 Лирических тетрадей) и несколько крупных произведений — концерт ля минор, сонату ми минор, балладу в форме вариаций соль минор. Ему принадлежат многочисленные романсы и песни для голоса с фортепиано, камерные инструментальные ансамбли (три скрипичные сонаты, виолончельная соната, струнный квартет) и Симфонические танцы на норвежские мотивы.

**Испания.** XVI век и первая половина XVII века были в Испании временем расцвета профессиональной музыки — особенно хоровой и для щипковых и клавишных инструментов. Но затем в испанском профессиональном музыкальном искусстве надолго возобладали итальянские влияния. Возрождение национальных традиций на основе богатейшего музыкального фольклора началось в конце XIX века. Первым крупным композитором был Исаак Альбенис (1860—1909). Блестящий пианист, он явился автором множества колоритных и темпераментных фортепианных пьес. Таковы пьесы «Кордова» и «Наварра» (названия исторических областей страны). Обращаясь к различным жанрам, Альбенис оркестровал свои развернутые фортепи-

анные произведения — Испанскую сюиту и Испанскую рапсодию. В последние годы XIX века началась творческая деятельность выдающихся испанских композиторов Энрике Гранадоса и Мануэля де Фальи, протекавшая в основном уже в XX столетии. Наибольшей известностью среди сочинений Гранадоса пользуются фортепианные Испанские танцы, среди сочинений де Фальи — опера «Короткая жизнь», балет «Треуголка», 7 испанских песен для голоса с фортепиано.

**Англия.** История профессиональной музыки сложилась в Англии таким образом, что после смерти в конце XVII века гениально одаренного Генри Пёрселла эта страна в течение почти двух столетий не выдвинула ни одного крупного композитора. Такое положение изменилось только в конце XIX века, когда началась творческая деятельность Эдуарда Элгара (1857—1934). Его оркестровые вариации «Энигма» («Загадка»), другие крупные инструментальные сочинения и оратории отличаются живой фантазией, свежестью музыкального языка. Вскоре вслед за Элгаром выступили композиторы Ралф Воан-Уильямс, Сирил Скотт и Густав Холст.

**Финляндия.** Несколько веков финская профессиональная музыка существовала как духовная католическая (одноголосное григорианское пение, игра на органе). Развитие светской музыки началось в стране с конца XVIII века. А в конце следующего столетия Финляндия выдвинула композитора мирового значения — Яна Сибелиуса (1865—1957). Центральное место в его большом творческом наследии занимают семь симфоний, симфонические поэмы и другие оркестровые произведения. Особенно знаменита симфоническая легенда «Туонельский лебедь» (по мотивам финского народного эпоса «Калевала»). Концерт для скрипки с оркестром Сибелиуса — одно из выдающихся произведений в данном жанре. Чрезвычайно популярен Грустный вальс из музыки к драме Арвида Ярнефельта «Куолема». Музыка Сибелиуса отличается эпической монументальностью, своеобразным суровым национальным колоритом.

**Румыния.** На исходе XIX столетия богатая фольклором румынская музыка выдвинула яркого композитора, скрипача, дирижера и пианиста Джордже Энеску (1881—1955). Блестящий мастер оркестра, он широко опирался на песни и танцы родного народа в своих крупных симфонических произведениях, из которых особенно известны две Румынские рапсодии.

\* \* \*

XX век — век грандиозных общественных событий, мировых войн, стремительного научно-технического прогресса — внес большие изменения в судьбы музыкального искусства. Немало

выдающихся музыкантов были вынуждены покинуть родину, например эмигрировать за рубеж из фашистской Германии и оккупированных ею стран. В быт прочно вошли радио, звуковое кино, телевидение, новые виды звукозаписи. Увеличилось число зарубежных гастролей отдельных музыкантов и целых музыкальных коллективов, которых современная авиация может за несколько часов перенести на другой край света. Стало проводиться много международных музыкальных конкурсов и фестивалей.

До сих пор шла речь о творческих достижениях мирового масштаба только композиторов-европейцев. А в XX столетии можно отметить достижения и у композиторов — представителей других континентов. Назовем в Северной Америке Чарлза Айвза, Джорджа Гершвина и Сэмюэла Барбера (США), а в Южной Америке Эйтора Вила-Лобоса.

Широчайшее международное распространение получил джаз — особый род профессиональной развлекательной музыки со значительной ролью импровизации. Джаз, имеющий много разновидностей, возник в США в результате слияния элементов европейской музыки, перенесенных в Америку, и музыки негров — потомков рабов, вывезенных из Африки. Самыми знаменитыми представителями — композиторами и исполнителями — импровизационного джаза явились негры Дюк Эллингтон и Луи Армстронг. Всемирно популярными сделались оригинальные ритмы танцев Латинской (Южной и Центральной) Америки — танго, самбы, румбы. В музыке латиноамериканских стран объединились элементы европейские (главным образом, испанские и португальские), индейские и негритянские.

Для композиторов-европейцев, равно как и неевропейцев, в XX веке характерны напряженные поиски новых средств музыкального языка, способных воплотить сложные темы, которые выдвигала жизненная действительность. Таково творчество венгра Белы Бартока и англичанина Бенджамина Бриттена. Перечислим и других крупных зарубежных композиторов XX века. Это немцы Пауль Хиндемит, Карл Орф; австрийцы Арнольд Шёнберг, Альбан Берг, Антон Веберн; французы Артюр Онеггер, Франсис Пуленк<sup>7</sup>, Оливье Мессиа; итальянцы Отторино Респиги, Джан Франческо Малипьеро; поляки Кáроль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий; болгарин Панчо Владигеров.

На пути музыкального искусства в XX веке встала большая трудность. Небывало увеличился разрыв между серьезной музы-

---

<sup>7</sup> Онеггер, Пуленк и композиторы Л. Дюрей, Д. Мийо, Ж. Орик, Ж. Тайфер образовали творческое содружество под названием «Группа Шести», или «Шестерка».

кой и музыкой развлекательной («поп-музыкой»). Вторая во много раз обгоняет первую в количественном отношении. Ее записи распространяются по всему свету многомиллионными тиражами и усилиями тысяч вокально-инструментальных исполнительских групп. И в этой звуковой «лавине» наряду с талантливыми произведениями появляется немало «композиций», лишенных какой-либо художественной ценности.

Преодолеть этот разрыв и вместе с тем расширить и углубить взаимообогащающие контакты между музыкальными культурами всех континентов, включая Азию, Африку, Австралию, — такие сложные и увлекательные задачи стоят перед музыкальным искусством будущего, перед композиторами III тысячелетия нашей эры.

### ***Вопросы и задания***

1. На каком жанре сосредоточили свое основное внимание итальянские композиторы XIX века? Назовите самых значительных из них.
2. Какой французский композитор-романтик XIX века создал новый тип программных симфонических произведений?
3. Вспомните самую популярную французскую оперу XIX века и ее автора.
4. Назовите австрийского композитора XIX века — автора популярных вальсов и оперетт.
5. Кто явился в XIX веке крупнейшим немецким композитором — оперным реформатором? Назовите его центральное произведение, его другие оперы.
6. Перечислите нескольких представителей новых национальных музыкальных культур, выдвинувшихся в XIX веке.
7. Какие новые научно-технические достижения повлияли на судьбы музыкального искусства в XX веке?
8. Какие трудные художественные задачи стоят перед музыкантами III тысячелетия?

# Содержание

<b>Введение. Музыка от древних времен до И. С. Баха</b> .....	3
Какими путями дошли до нас сведения о музыке Древнего мира .....	3
О музыке в Древней Греции .....	4
Как была создана удобная нотация .....	5
Как в музыке начало развиваться многоголосие .....	7
Как продолжала развиваться полифония .....	9
Рождение оперы. Оратория и кантата .....	11
Об инструментальной музыке XVII века, ее жанрах и формах ..	15
<b>Иоганн Себастьян Бах (1685—1750)</b> .....	19
Жизненный путь .....	20
Творчество .....	26
Токката и fuga ре минор для органа .....	26
Клавирная музыка .....	27
Инвенции .....	27
«Французская сюита» до минор .....	31
Прелюдия и fuga до минор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» .....	34
Основные произведения .....	38
<b>О формировании классического стиля в музыке</b> .....	39
Музыкальный театр .....	39
Инструментальная музыка .....	42
Сонатная форма .....	42
Классический сонатный (сонатно-симфонический) цикл ...	44
<b>Йозеф Гайдн (1732—1809)</b> .....	46
Жизненный путь .....	48
Симфоническое творчество .....	55
Симфония ми-бемоль мажор .....	57
Клавирное творчество .....	64
Соната ре мажор .....	64
Соната ми минор .....	67
Основные произведения .....	70

<b>Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791)</b> .....	71
Жизненный путь .....	72
Опера «Свадьба Фигаро» .....	79
Соната ля мажор для клавира .....	85
Симфония соль минор .....	88
Основные произведения .....	92
<b>Людвиг ван Бетховен (1770—1827)</b> .....	93
Жизненный путь .....	94
«Патетическая соната» .....	102
Пятая симфония .....	108
Увертюра «Эгмонт» .....	114
Основные произведения .....	119
<b>О романтизме в музыке</b> .....	120
<b>Франц Шуберт (1797—1828)</b> .....	124
Жизненный путь .....	125
Песни .....	129
«Гретхен за прялкой» .....	129
«Лесной царь» .....	130
«Вечерняя серенада» .....	132
«Аве Мария» .....	133
«Прекрасная мельничиха» .....	134
«Зимний путь» .....	136
Фортепианные произведения .....	138
Симфония си минор .....	141
Основные произведения .....	145
<b>Фредерик Шопен (1810—1849)</b> .....	146
Жизненный путь .....	147
Мазурки .....	154
Полонез ля мажор .....	157
Вальс до-диез минор .....	159
Прелюдии .....	160
Ноктюрн фа минор .....	163
Этюды .....	165
Основные произведения .....	168
<b>Заключение</b> .....	169



ISBN 978-5-7140-0964-8



9 785714 009648 >

**Брянцева Вера Николаевна**

*Музыкальная литература  
зарубежных стран*

Учебник для детских музыкальных школ

Второй год обучения

Редактор *Т. Ершова*. Художник *А. Зазыкин*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *О. Путилина*

ИБ № 5793

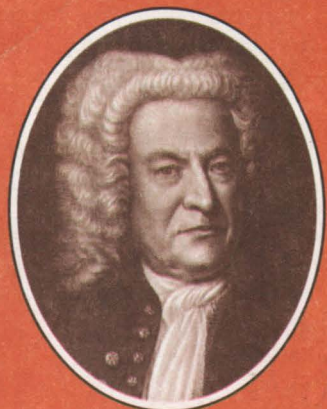
Подписано в печать 23.05.07. Формат 60x90<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная.  
Гарнитура «таймс». Печать офсетная. Объем печ. л. 11,5. Усл. печ. л. 11,5.

Уч.-изд. л. 12,25. Тираж 5000 экз. Изд. № 16766. Зак. 3

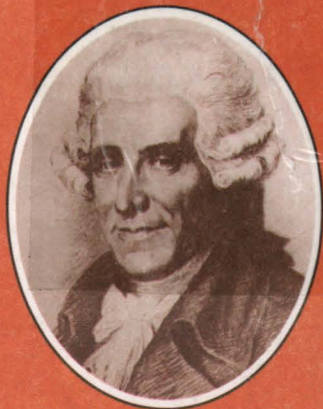
Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26, стр. 3

Тел.: 644-0297. Тел./факс: 254-6598

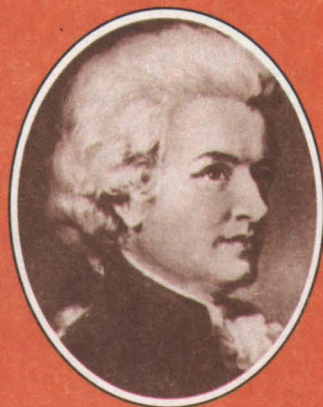
Отпечатано с готовых диапозитивов в ГП «Облиздат»,  
248640 Калуга, пл. Старый торг; 5



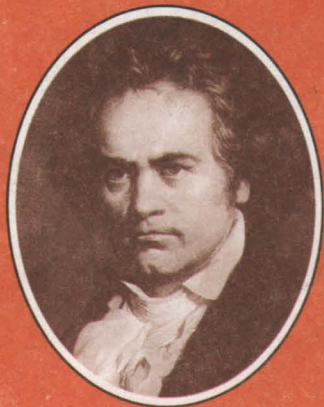
*Иоганн Себастьян Бах*  
1685-1750



*Йозеф Хайдн*  
1732-1809



*Вольфганг Амадей Моцарт*  
1756-1791



*Людвиг ван Бетховен*  
1770-1827



*Франц Шуберт*  
1797-1828



*Фредерик Шопен*  
1810-1849