

ПОПУЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ



Екатерина Геннадьевна Горбачева

Популярная история музыки

Серия «Популярная история»

предоставлено правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=166096

Е. Г. Горбачева / Популярная история музыки: Вече; Москва; 2002

ISBN 5-94538-111-X

Аннотация

Данная книга, целиком посвященная музыке, рассчитана на широкий круг читателей и будет интересна людям как младшего, так и старшего поколения. В ней рассказывается о различных музыкальных стилях, жанрах и направлениях, а также об их развитии. Кроме того, приводятся интересные сведения о тех, кому музыка обязана своим существованием, т. е. о композиторах и исполнителях.

Содержание

Введение	5
Музыкальная культура античности, средневековья и эпохи возрождения	8
Музыка Средневековья	18
Музыка Возрождения	30
Раннее Возрождение	33
Высокое Возрождение	35
Музыкальная культура нового и новейшего времени	48
Барокко	48
Клаудио Монтеверди	49
Михаэль Преториус	51
Джироламо Фрескобальди	52
Генрих Шютц	55
Арканджело Корелли	57
Генри Пёрселл	58
Алессандро Скарлатти	59
Франсуа Куперен	61
Антонио Вивальди	65
Жан Филипп Рамо	67
Георг Фридрих Гендель	69
Иоганн Себастьян Бах	87
Джованни Баттиста Перголези	94

Классицизм	97
Жан Батист Люлли	97
Кристоф Виллибальд Глюк	103
Конец ознакомительного фрагмента.	108

Екатерина Геннадьевна Горбачева Популярная история музыки

Введение

Музыка появилась еще на заре человечества. Правда, в то время ее формы были еще очень далеки от привычных нам.

Постепенное развитие музыки и изменения, произошедшие в ней (например, возникновение новых жанров и стилей), отразили огромный исторический путь, пройденный человеческим обществом. В своих многообразных формах музыка запечатлела жизнь того или иного народа, мысли и стремления его отдельных представителей, социальные процессы и т. д. Однако главная заслуга музыки, на наш взгляд, заключается в том, что во все времена она с необычайным проникновением и глубиной раскрывала сложный духовный мир человека. Наверное, именно этим свойством музыки, способной отразить чувства, стремления и настроения, можно объяснить то, что она и по сей день сопровождает нас и в горе, и в радости. Подумайте только, ведь ни одно событие,

будь то свадьба, день рождения или что-то еще, не обходится без исполнения каких-либо музыкальных произведений, и неважно, что в некоторых случаях это лишь запись, а не «живая» музыка.

Наша книга – это своеобразная повесть о музыке, а также о тех людях, чья жизнь, в силу различных обстоятельств, оказалась напрямую связана с ней. Весь материал разделен на части в соответствии с историческими эпохами (античность, Средневековье, Возрождение, Новое и Новейшее время, современность), каждая из которых отличается характерными чертами жизни людей, их культуры (в том числе и музыкальной) и быта.

В первой части рассказывается о музыке времен античности, Средневековья и Возрождения. Такие, казалось бы, совершенно разные эпохи были объединены не случайно. Дело в том, что переход к средневековой музыкальной культуре обозначился противопоставлением развивающихся традиций христианской культуры угасающим античным. Характерные черты зрелой культуры Средневековья, полностью подчиненной канонам католической церкви, также совершенно отличны от тех, что определяли эпоху античности. В наступившем вслед за Средневековьем периоде Возрождения, или Ренессанса, намечается обращение к античным идеалам в искусстве (в том числе и музыке), хотя, конечно, полностью восстановить их в первоначальном виде было невозможно, да и не нужно, т. к. веяния времени брали свое.

Следующая часть посвящена музыке Нового и Новейшего времени. Здесь приведены характерные черты, определяющие такие направления в искусстве того времени, как барокко, классицизм, романтизм. Также даны описания различных музыкальных произведений и биографические сведения из жизни их авторов, чья деятельность и обрисовала очертания того или иного стиля в музыке.

Последняя, третья, часть повествует о многочисленных направлениях современной музыки, что, как представляется авторам данной книги, будет особенно интересно для молодого поколения. Людей более старшего возраста эти темы тоже не должны оставить равнодушными, ведь речь пойдет не только о тяжелом «металле», но и о популярной музыке, джазе, блюзе и т. д. Читатель узнает историю возникновения и развития этих стилей, познакомится с их выдающимися представителями – отдельными музыкантами и целыми группами. Кроме того, у него появится возможность совершить путешествие по некоторым странам, не выходя из дома, и узнать о тех фольклорных музыкальных традициях, которые там существуют.

Итак, открывайте нашу книгу и погружайтесь в прекрасный мир звуков и гармонии, талантов и их поклонников.

Музыкальная культура античности, средневековья и эпохи возрождения

Музыка античности

Наиболее ранним историческим этапом развития европейской музыкальной культуры принято считать античную музыку, традиции которой берут свое начало в более древних культурах Ближнего Востока, но не повторяют их путь. Однако в настоящее время сделать какие-либо выводы о музыкальной культуре античности затруднительно. Дело в том, что в распоряжении музыковедов имеются лишь единичные образцы древнегреческой и древнеримской музыки. Найдено всего 11 образцов музыки (в основном гимны и оды), относящихся к античной эпохе, и по ним, увы, невозможно отразить направление музыкального процесса того времени.



Музыкант, играющий на двойной флейте.

Роспись на древнегреческой вазе (V век до н. э.)

Музыкальные исполнители являются героями многих древнегреческих мифов, воспевающих волшебную силу этого искусства (мифы об Орфее, гомеровский эпос). Изображения музыкальных инструментов обнаружены при археологических раскопках на территории Древней Греции и Рима. Упоминания о певцах и музыкантах-виртуозах, играющих на различных инструментах (кифара, тибия, лира, вавилонская волынка, орган, труба, систр), содержатся во многих литературных источниках.

Следует заметить, что в системе наук античности музыка занимала значительное место, была предметом обсуждения философских и эстетических работ, написанных Пифагором, Аристотелем и другими известными мыслителями того времени.



Кифара

Важнейшим свойством культуры Древней Греции и Древнего Рима (как и других древних культур) является существование музыки в единстве с другими видами искусства. Поэты с острова Лесбос сопровождали свое пение игрой на лире (отсюда, кстати, ведет свое происхождение слово «лирика»). Античная трагедия вообще немыслима без музыки: диалоги в ней переходили в напевную речитацию и пение, каждый эпизод завершался хоровым номером. Естественно, что при таком положении дел драматургу приходилось выступать и как поэту, и как музыканту, и как режиссеру, а

иногда и как актеру. Разделение этих профессий произойдет значительно позднее.



Аполлон с кифарой.

Роспись на древнегреческой вазе (V век до н. э.)

В конце рассматриваемой эпохи отмечается медленное угасание античной культуры, что в свою очередь обусловило становление и развитие традиций христианского искусства. Причем принципы последнего зачастую были прямо противоположны эстетическим взглядам, музыкальным формам античности и во многом приближались к культуре Средневековья, на традиции которого влияла церковь.



Лира

Одним из самых замечательных музыкантов этого периода являлся святой Амвросий, епископ Миланский. Он родился в Трире (в Галлии) в 333 году. Получив воспитание в Риме, он в 369 году по воле императора Валентиниана стал наместником Северной Италии с резиденцией в Милане, а в 374 году был рукоположен в сан епископа Миланского.

Амвросий сыграл немаловажную роль в истории церковной музыки. Сообразуясь с принципом, что единая церковь Христова должна стремиться к единству в богослужении,

епископ вводил во всех церквах единообразное духовное пение. Для осуществления этой цели он установил четыре лада, заимствовав их из древнегреческой музыки и используя их в качестве стержня для церковных мелодий.

С тех пор лады, выбранные епископом, стали называться его именем, т. е. амвросианскими, и рассматриваться как основа всего христианского пения. Построенные на них мелодии именуются тропами, а само пение (только диатоническое) – амвросианским.



Святой Амвросий

Характер каждого лада зависел от местонахождения полутонов. Ритм пения – от размера долгих и кратких слогов текста, что обуславливало его схожесть с древнегреческим. Амвросианское пение быстро распространилось по всем хри-

стианским церквам. В дальнейшем система амвросианских ладов была расширена Папой Григорием Великим.

Амвросий является не только составителем духовных песен, но и одним из первых композиторов духовной музыки. Он умер в 397 году и был похоронен под алтарем Амвросианской базилики. Останки его открыли в 1871 году, а спустя два года их признали за истинные мощи.

Музыка Средневековья

Музыкальная культура Средневековья – чрезвычайно объемное и разностороннее историческое явление, хронологически располагающееся между эпохами античности и Возрождения. Его трудно представить себе как единый период, т. к. в разных странах развитие искусства шло своими особыми путями.

Специфической особенностью эпохи Средневековья, наложившей отпечаток на все сферы жизнедеятельности человека в то время, являлась руководящая роль церкви в политике, этике, искусстве и т. д. Музыка также не избежала такой участи: она еще не была отделена от религии и имела в основном духовную функцию. Ее содержание, образность, вся ее эстетическая сущность воплощали отрицание ценностей земной жизни ради воздаяния после смерти, проповедь аскетизма, отрешенности от внешних благ. Народное искусство, продолжавшее нести отпечаток языческих верований, нередко подвергалось нападкам со стороны «официального» искусства католической церкви.

Первый период – раннее Средневековье – принято исчислять с эпохи, последовавшей сразу после падения Римской империи, т. е. с VI века н. э. В это время на территории Европы существовало и мигрировало множество племен и народов, находящихся на разных ступенях исторического раз-

вития. Однако сохранившимися памятниками музыкального искусства этого периода является только музыка христианской церкви (в основном в более поздней нотации), наследующая, с одной стороны, культуре Римской империи, с другой – музыке Востока (Иудея, Сирия, Армения, Египет). Предполагается, что исполнительские традиции христианского пения – антифон (противопоставление двух хоровых групп) и респонсорий (чередование сольного пения и «ответов» хора) – сложились на основе восточных образцов.

К VIII веку в европейских странах постепенно формируется традиция литургического пения, основой которого становится григорианский хорал – свод систематизированных Папой Григорием I одноголосных хоровых песнопений. Здесь следует подробнее остановиться на личности самого Григория, удостоенного, благодаря значимости своей фигуры в истории, титула Великий.

Он появился на свет в Риме в 540 году в семье знатного происхождения, не испытывавшей денежных затруднений. После смерти родителей Григорий получил богатое наследство и смог основать несколько монастырей в Сицилии и один в Риме, на Целийском холме, в своем родовом доме. Последнюю обитель, называвшуюся монастырем Святого апостола Андрея, он избрал местом для проживания.

В 577 году Григорий был посвящен в сан дьякона, в 585 году – избран настоятелем основанного им монастыря, в 590 году его по единогласному решению римского сената, клира

и народа избрали на папский престол, который он занимал вплоть до своей кончины, последовавшей в 604 году.

Еще при жизни Григорий пользовался огромным уважением на Западе, не забыли его и после смерти. Существует множество рассказов о чудесах, совершенных им. Прославился он и как писатель: биографы приравнивают его в этом отношении к великим философам и мудрецам. Кроме того, Григорий Великий является одним из главнейших деятелей в области разработки церковной музыки. Ему принадлежит заслуга в расширении системы амв-росианских ладов и в создании особой школы пения, называющейся *cantus gregorianus*.

К 4 ладам святого Амвросия Григорий добавил еще 4 лада, сформировав их путем перенесения 4 верхних тонов амвросианских ладов на октаву вниз. После этого прежние лады стали называться автентически-ми, а образованные – плагальными.

Григорий многие годы собирал напевы разных христианских церквей, сделав из них впоследствии сборник под названием «Антифонарий», который приковали цепью к алтарю церкви Святого Петра в Риме как образец христианского пения.

Папа ввел октавную систему взамен греческой системы тетрахордов, а названия тонов, бывшие ранее греческими, обозначил латинскими буквами А, В, С и т. д., причем восьмой тон получал опять название первого. Весь звукоряд Гри-

гория Великого состоял из 14 тонов: A, B, c, d, e, f, g, a, b, c¹, d¹, e¹, f¹, g¹. Буква B (b) имела двойное значение: B круглое (B rotundum) и B квадратное (B quadratum), т. е. си-бемоль и си-бекар, смотря по необходимости.

Но вернемся к Папе Григорию, который, ко всему прочему, стал основоположником певческой школы в Риме, ревностно следил за обучением и даже сам преподавал, строго наказывая учеников за нерадивость и леность.

Следует заметить, что постепенно григорианский хорал, состоящий из песнопений двух типов – псалмодий (мерной речитации текста Священного Писания, преимущественно на одной звуковой высоте, при которой на один слог текста приходится одна нота напева) и гимнов-юби-ляций (свободные распевы слогов слова «аллилуйя»), вытеснил из церкви амвросианское пение. От последнего он отличался тем, что был ровным, независимым от текста. Это в свою очередь давало возможность мелодии литься естественно и гладко, а музыкальный ритм отныне становился самостоятельным, что явилось важнейшим событием в истории музыки.

Воздействие хорального пения на прихожан усиливалось акустическими возможностями церквей с их высокими сводами, отражающими звук и создающими эффект Божественного присутствия.

В последующие века с распространением влияния Римской церкви григорианский хорал вводился (порой насильственно насаждался) в богослужения практически всех ев-

ропейских стран. В результате к концу XI века вся католическая церковь была объединена общими формами богослужения.

Музыкальная наука в это время развивалась в тесной связи с монастырской культурой. В VIII – IX веках на основе григорианского хорала складывается система церковных ладов Средневековья. Эта система связана с одногласным музыкальным складом, с монодией, и представляет собой восемь диатонических звукорядов (дорийский, гиподорийский, фригийский, гипофригийский, лидийский, гиполидийский, миксолидийский, гипомиксолидийский), каждый из которых воспринимался средневековыми теоретиками и практиками как сочетание определенных выразительных возможностей (первый лад – «ловкий», второй – «серьезный», третий – «стремительный» и т. д.).

В этот же период начинает формироваться нотация, на первых порах представленная так называемыми невмами – значками, наглядно показывавшими движение мелодии вверх или вниз. Из невм впоследствии развились нотные знаки. Реформу нотного письма осуществил во второй четверти XI века итальянский музыкант Гвидо Д'Ареццо, который родился в 990 году. О его детских годах известно немного. Достигнув же зрелого возраста, Гвидо стал монахом бенедиктинского монастыря Помпозы близ Равенны.



Гвидо Д'Ареццо

Природа щедро одарила его различными талантами, что давало ему возможность в учении без труда превосходить своих товарищей. Последние завидовали его успехам и тому, как хорошо проявил себя Гвидо в качестве преподавателя пения. Все это влекло за собой резко негативное, а отчасти даже и враждебное отношение окружающих к Гвидо, и тот в конце концов вынужден был перейти в другой монастырь – в Ареццо, от названия которого и получил свое прозвище Аретинский.

Итак, Гвидо был одним из выдающихся музыкантов своего времени, и его нововведения в области преподавания духовного пения дали блестящие результаты. Он обратил внимание на нотацию и изобрел четырехлинейную систему, на которой точно определил местонахождение полутонов (от

них, попадавших между ступенями григорианских ладов, зависели характерные черты того или иного лада, а также основанной на этом ладу мелодии).

Стремясь как можно точнее записать мелодию, Гвидо придумывал различные правила, которые были им оформлены в сложную и запутанную систему с новыми названиями тонов: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Несмотря на различные затруднения, вызываемые использованием такой системы, она продержалась весьма долго, и ее следы встречаются у теоретиков XVIII века.

Интересно, что сначала Гвидо Д'Ареццо за свои нововведения подвергся гонениям. Но поскольку система талантливого музыканта во многом облегчала запись и чтение мелодий, Папа с почестями возвратил его в монастырь Помпозы, где Гвидо Д'Ареццо и прожил до самой смерти, т. е. до 1050 года.

В XI – XII веках в развитии художественной культуры Средневековья наметился перелом, обусловленный новыми социально-историческими процессами (рост городов, Крестовые походы, выдвижение новых общественных слоев, в том числе рыцарства, складывание первых центров светской культуры и т. д.). Новые культурные явления распространяются по всей Европе. Происходит складывание и распространение средневекового романа, готического стиля в архитектуре, в музыке идет развитие многоголосного письма, формирование светской музыкально-поэтической лирики.

Главной особенностью развития музыкального искусства в этот период становится утверждение и развитие многоголосия, в основу которого был положен григорианский хорал: к основной церковной мелодии певцы присоединяли второй голос. В ранних примерах двухголосия, зафиксированных в нотных образцах IX – XI веков, голоса движутся параллельно в едином ритме (в интервалах кварты, квинты или октавы). Позже появляются образцы непараллельного движения голосов («Один певец ведет основную мелодию, другой искусно бродит по другим звукам», – пишет теоретик Гвидо Д'Ареццо). Такой тип двух- и многоголосия по названию присоединяемого голоса именуется органумом. Позже присоединяемый голос начали украшать мелизмами, он стал двигаться свободнее в ритмическом отношении.

Развитие новых форм многоголосия особенно активно проходило в Париже и Лиможе в XII – XIII веках. В историю музыкальной культуры этот период вошел как «эпоха Нотр-Дама» (по названию всемирно известного памятника архитектуры, где работала певческая капелла). Среди авторов, имена которых сохранила история, – Леонин и Перотин, сочинители органумов и других многоголосных произведений. Леонин создал «Большую книгу органумов», рассчитанную на годовой круг церковного пения. С именем Перотина связан переход к трех- и четырехголосию, дальнейшему обогащению мелодического письма. При этом следует заметить, что значение школы Нотр-Дам существенно не

только для Франции, но и для всего европейского искусства того времени.

Формирование светских жанров в этот период было подготовлено творчеством бродячих народных музыкантов – жонглеров, менестрелей и шпильманов. Отвергаемые и даже гонимые официальной церковью, бродячие музыканты явились первыми носителями светской лирики, а также чисто инструментальной традиции (использовали различные духовые и смычковые инструменты, арфу и т. д.).

В то время артисты были актерами, циркачами, певцами и инструменталистами в одном лице. Они путешествовали из города в город, выступали на празднествах при дворах, у замков, на ярмарочных площадях и т. д. К жонглерам, шпильманам и менестрелям присоединялись также ваганты и голиарды – неудачливые студенты и беглые монахи, благодаря которым в «артистической» среде распространялась грамотность. Постепенно в этих кругах наметилась специализация, бродячие артисты стали образовывать цехи, оседать в городах.

В этот же период выдвигается своеобразная «интеллигентская» прослойка – рыцарство, в среде которого (в периоды перемирий) также разгорается интерес к искусству. В XII веке в Провансе зарождается искусство трубадуров, ставшее основой особого творческого движения. Трубадуры по большей части были выходцами из высшей знати, владели музыкальной грамотой. Они создавали сложные по форме му-

зыкально-поэтические произведения, в которых воспевали земные радости, героику Крестовых походов и т. д.

Трубадур был прежде всего стихотворцем, мелодия же нередко заимствовалась им из бытового обихода и творчески переосмысливалась. Иногда трубадуры нанимали менестрелей для инструментального сопровождения своего пения, привлекали жонглеров к исполнению и сочинению музыки. Среди трубадуров, чьи имена дошли до нас сквозь пелену веков, – Джуафрэ Рюдель, Бернарт де Вентадорн, Бертран де Борн, Рамбаут де Вакейрас и др.

Поэзия трубадуров оказала непосредственное влияние на формирование творчества труверов, которое было более демократичным, т. к. большинство труверов – выходцы из горожан. Некоторые труверы создавали произведения на заказ. Наиболее же известным из них являлся Адам де ла Аль, уроженец Арраса, французский поэт, композитор, драматург второй половины XIII века.

Искусство трубадуров и труверов распространялось по всей Европе. Под его воздействием в Германии столетием позже (XIII век) сложились традиции школы миннезингеров, представители которой, одаренные музыканты и композиторы, в основном служили при дворах.

Своеобразным переходом к эпохе Ренессанса можно рассматривать XIV век. Данный период по отношению к французской музыке принято обозначать «Ars Nova» («Новое искусство») по названию научного труда, созданного около

1320 года парижским теоретиком и композитором Филиппом де Витри.

Следует отметить, что в указанное время в искусстве действительно появляются принципиально новые элементы: например, происходит утверждение (в том числе на теоретическом уровне) новых принципов ритмического деления и голосоведения, новых ладовых систем (в частности, альтераций и тональных тяготений – т. е. «диезов» и «бемолей»), новых жанров, выход на новый уровень профессионального мастерства.

В ряд крупнейших музыкантов XIV века, помимо Филиппа де Витри, создававшего на собственные тексты мотеты, нужно поставить и Гийома де Машо, родившегося в городе Машо, в Шампани, около 1300 года.

Гийом де Машо одно время состоял на службе при дворе Иоанны Наваррской, супруги Филиппа Красивого, позднее стал личным секретарем короля Богемии Иоанна Люксембургского, а под конец жизни находился при дворе Карла V Французского. Современники почитали его необыкновенный музыкальный талант, благодаря которому он был не только блестящим исполнителем, но и прекрасным композитором, оставившим после себя громадное количество произведений: до нас дошли его мотеты, баллады, рондо, каноны и другие песенные (песенно-танцевальные) формы.

Музыка Гийома де Машо отличается утонченной экспрессивностью, грациозностью и, по мысли исследователей, яв-

ляется выразителем духа эпохи «Ars Nova». Главная же заслуга композитора состоит в том, что он написал первую в истории авторскую мессу по случаю вступления на престол Карла V.

Музыка Возрождения

Эпоха Возрождения (Ренессанса) является временем расцвета всех видов искусств и обращения их деятелей к античным традициям и формам. Существенные изменения происходят и в музыкальной культуре, которую теперь представляют несколько новых влиятельных творческих школ и непосредственно связанные с ними выдающиеся композиторы: Франческо Ландини (XIV век), Гийом Дюфаи и Иоханнес Окегем (XV век), Жоскен Дебре (XVI век) и др.

Ренессанс имеет неравномерные историко-хронологические границы в разных странах Европы. В Италии он наступает в XIV веке, в Нидерландах начинается в XV столетии, а во Франции, Германии и Англии его признаки наиболее отчетливо проявляются в XVI веке. Вместе с тем развитие связей между различными творческими школами, обмен опытом между музыкантами, переезжавшими из страны в страну, работавшими в разных капеллах, становится знаменем времени и позволяет говорить о тенденциях, общих для всей эпохи.

Художественная культура Ренессанса – это личностное начало с опорой на науку. Необычайно сложное мастерство полифонистов XV – XVI веков, их виртуозная техника уживались вместе с ярким искусством бытовых танцев, изысканностью светских жанров. Все большее выражение в произве-

дениях получает лирико-драматизм. Кроме того, в них ярче проявляется личность автора, творческая индивидуальность художника (это характерно не только для музыкального искусства), что позволяет говорить о гуманизации как о ведущем принципе ренессансного искусства. В то же время церковная музыка, представленная такими крупными жанрами, как месса и мотет, в известной мере продолжает «готическую» линию в искусстве Возрождения, направленную, прежде всего, на воссоздание уже существующего канона и через это на прославление Божественного.

К XV веку складывается так называемая полифония «строгого письма», правила (нормы голосоведения, формообразования и др.) которой были зафиксированы в теоретических трактатах того времени и являлись непреложным законом создания церковной музыки. Композиторы сочиняли свои мессы, используя в качестве основного тематизма заимствованные мелодии (григорианский хорал и другие канонические источники, а также народно-бытовую музыку) – так называемые *cantus firmus*, придавая при этом огромное значение технике полифонического письма, сложному, порой изощренному контрапункту. В то же время шел непрерывный процесс обновления и преодоления сложившихся норм, в связи с чем постепенно все большее значение получают светские жанры.

Итак, как мы видим, период Ренессанса – сложный период в истории развития музыкального искусства, поэтому пред-

ставляется разумным рассмотреть его более подробно, уделяя при этом должное внимание отдельным личностям.

Раннее Возрождение

С началом XV века в музыкальной культуре ряда европейских стран все отчетливее проступают черты, присущие эпохе Ренессанса. Несколько слов следует сказать о самых крупных музыкантах данного периода. Прежде всего это Джон Данстейбл в Англии – первоклассный мастер-полифонист, великолепный мелодист, автор крупных произведений для хора, в том числе мессы.

Далее необходимо назвать Гийома Дюфаи (около 1400 – 1474), произведения которого, по сути, являются более чем полувекowym этапом в истории нидерландской школы музыки, сложившейся во второй четверти XV века.

Дюфаи руководил несколькими капеллами, в том числе папской в Риме, работал во Флоренции и Болонье, а последние годы жизни провел в родном Камбрэ. Наследие Дюфаи богато и обильно: оно включает около 80 песен (камерные жанры – виреле, баллады, рондо), около 30 мотетов (как духовного содержания, так и светских, «песенных»), 9 полных месс и их отдельные части.

Примечательно, что Дюфаи вносит в мессу много нового: шире разворачивает композицию целого, свободнее пользуется контрастами хорового звучания. Одними из самых лучших его сочинений являются мессы «Se la face au pale» («Бледное лицо») и «L'homme arme» («Вооруженный

человек»), в которых использованы заимствованные одноименные мелодии песенного происхождения.

Творчество младших современников Дюфаи – Иоханнеса Окегема и Якоба Обрехта – относят уже к так называемой второй нидерландской школе. Оба композитора являются крупнейшими фигурами своего времени, определившими развитие нидерландской полифонии во второй половине XV века.

Иоханнес Окегем (1425 – 1497) большую часть жизни работал при капелле французских королей. Важнейшее место в его творчестве занимала месса. Он обнаружил потрясающее мастерство развития мелодических линий в полифонических ансамблях. Его музыке присущи некоторые готические черты: образность, внеиндивидуальный характер выразительности и т. д. Он создал 11 месс, в том числе и на тему «L’homme arme».

Якоб Обрехт (1450 – 1505) работал в капеллах Антверпена, Камбрэ, Брюгге и др., служил также в Италии. Он создал 25 месс, около 20 мотетов и 30 полифонических песен. Унаследовал от своих предшественников и старших современников виртуозную полифоническую технику, сложившиеся традиции нидерландской полифонической школы. Однако для его стиля характерны индивидуальные черты, в том числе отход от готической отрешенности, вызывающие противопоставления, сила эмоций, связь с бытовыми жанрами.

Высокое Возрождение

Первая треть XVI века в Италии – период Высокого Ренессанса, время творческого подъема и небывалого совершенства, воплотившихся в великих произведениях Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Складывается определенная общественная прослойка, силами которой устраиваются театральные спектакли, музыкальные праздники. Развивается деятельность различных академий искусств.

Чуть позже период высокого расцвета наступает и в музыкальном искусстве, причем не только Италии, но и Германии, Франции, других стран. Огромное значение для распространения музыкальных произведений имеет изобретение нотопечатания.

Традиции полифонической школы остаются по-прежнему сильными (в частности, имеет прежнее значение опора на образец, принцип сочинения месс на *cantus firmus*), но отношение к выбору тем меняется, увеличивается эмоционально-образная насыщенность произведений, усиливается личностное, авторское начало. Все эти черты проявляются уже в творчестве итальянского композитора Жоскена Дебре, родившегося около 1450 года в Бургундии и бывшего одним из величайших композиторов нидерландской школы конца XV – начала XVI века.

В молодые годы Дебре учился искусству композиции у И.

Окегема, у которого он также совершенствовался и в игре на различных музыкальных инструментах.

В дальнейшем Жоскен Дебре попробовал свои силы во всех существовавших в то время музыкальных жанрах, создавая псалмы, мотеты, мессы, музыку на Страсти Господни, сочинения в честь святой Марии и светские песни.

Первое, что бросается в глаза в сочинениях Дебре, – это поразительная контрапунктическая техника, позволяющая считать автора настоящим контрапунктом-виртуозом. Однако, несмотря на полное владение материалом, Дебре писал очень медленно, очень критично рассматривая свои произведения. Во время пробного исполнения сочинений он вносил в них массу изменений, стремясь достигнуть безукоризненного благозвучия, которое никогда не приносил в жертву контрапунктическим сплетениям.

Используя только полифонические формы, композитор в некоторых случаях придает верхнему голосу необыкновенно красиво льющуюся мелодию, благодаря чему его произведение отличается не только благозвучием, но и мелодичностью.

Не желая выходить за рамки строгого контрапункта, Дебре для смягчения диссонансов как бы подготавливает их, употребляя диссонирующую ноту в предыдущем созвучии в виде консонанса. Весьма удачно в качестве средства для усиления музыкальной экспрессии Дебре использует и диссонансы.

Нужно отметить, что Жоскена Дебре с полным правом можно считать не только талантливым контрапунктистом и чутким музыкантом, но и великолепным художником, способным передать в своих произведениях самые тонкие оттенки чувств и различные настроения.

До своей смерти, наступившей в 1521 или в 1524 году, Дебре руководил лучшими капеллами в Риме, Флоренции, Ферраре, Париже. Всегда был одинаково предан своему делу, способствуя распространению и признанию музыки.

Но вернемся к развитию музыкального искусства в целом. Итак, в Италии в эпоху Высокого Ренессанса наблюдается расцвет светских жанров. Вокальные жанры развиваются по двум главным направлениям – одно из них близко к бытовой песне и танцу (фроттолы, вилланеллы и др.), другое же связано с полифонической традицией (мадригал).

Мадригал как особая музыкально-поэтическая форма давал необыкновенные возможности для проявления композиторской индивидуальности. Основным содержанием его была лирика, жанровые сцены, однако в творчестве Карла Джезуальдо де Венозы мадригальная образность получила трагическую, скорбную окраску. В венецианской школе расцветали жанры сценической музыки (попытка возрождения античной трагедии). Обретали самостоятельность инструментальные формы (пьесы для лютни, виуэлы, органа и других инструментов).

Стремясь отстоять и усилить свое влияние, католическая

церковь во второй половине XVI века ввела жесткую цензуру, инквизиторские методы борьбы со всевозможными «ересями». Тем не менее и в этот период расцветают таланты таких гениальных музыкантов, как Джованни Пьерлуиджи Палестрина, одного из величайших композиторов церковной музыки, появившегося на свет в 1525 году в небольшом населенном пункте под названием Палестрина, что неподалеку от Рима, откуда композитор и получил свое прозвище.



Палестрина

Закончив учебу в строгой школе Гудимеля, Палестрина

в 1544 году стал органистом и капельмейстером при соборе в Палестрине. Спустя 6 лет он занял должность преподавателя музыки в Ватиканской капелле, а затем стал ее капельмейстером. Папа Марчелло II оказался снисходительным к Палестрине, благодаря чему последнего вскоре пригласили в члены певческой коллегии папской капеллы.

После смерти Марчелло II папский престол занял Павел I V, прославивший человеком весьма строгих правил. Палестрине, как человеку неженатому и лицу недуховному, сначала было предписано покинуть папскую капеллу, но затем ему предложили должность капельмейстера в римской церкви Святого Джованни, где он проработал около шести лет, а затем перешел на аналогичную службу в церковь Санта-Мария Маджоре.

Несмотря на большую занятость, Палестрина умудрялся выделять время для занятий композицией. Так, к 1560 году он написал несколько импроперий – псалмов, поющих на Страстной неделе, привлекавших внимание широкой публики своей простой, красивой и гармоничной музыкой.

Вскоре после этого Палестрина получил заказ от Тридентского собора (1543 – 1563) на сочинение пробной мессы, которая доказала бы возможность сохранения контрапункта в церковной музыке. Дело в том, что несколько ранее на Тридентском соборе, стремившемся очистить католицизм от всяких элементов протестантизма, предложили исключить из церковной музыки контрапункт и возвратиться к одного-

лосному григорианскому пению. Считалось, что многоголосная музыка из-за контрапунктических сплетений оттесняет текст на второй план, при этом нарушает и музыкальное благозвучие произведения. Чтобы разрешить спор, разгоревшийся вслед за этим предложением между присутствующими на Тридентском соборе, была избрана специальная комиссия, в обязанность которой вменялось определить, возможно ли при вышеизложенном требовании духовенства сохранить в церковной музыке контрапунктический стиль. С этой целью комиссия и поручила Палестрине создать контрапунктическую мессу, отвечавшую также и выдвинутым на соборе притязаниям.

Понимая, насколько важной является просьба Тридентского собора, композитор создал 3 шестиголосные мессы, которые решили участь контрапунктической музыки. Папа Пий IV отозвался о произведениях Палестрины следующим образом: «Здесь Иоанн (т. е. Палестрина) в земном Иерусалиме дает нам предчувствие того пения, которое святой апостол Иоанн в пророческом экстазе слышал в небесном Иерусалиме».

Влияние, оказанное мессами на духовенство, было настолько сильным, что выступления против использования в церковной музыке контрапункта прекратились. Кроме того, Тридентский собор постановил за правило всем композиторам духовной музыки писать в стиле Палестрины.

Творчество Джованни Пьерлуиджи Палестрины ознаме-

новало собой вершину развития контрапунктической духовной музыки а capella. В его произведениях контрапунктического стиля всевозможные комбинации сочетаются с ясностью текста.

Лучшими сочинениями его является сборник четырех– и пятиголосных месс, а также упомянутые выше шестиголосные мессы. Кроме того, композитор написал 14 книг четырех-, пяти– и шестиголосных месс; 1 книгу восьмиголосных; 10 книг четырех-, пятиголосных мотетов; 1 книгу офферториев; 3 книги литаний; 1 книгу пяти-, шести– и восьмиголосных магнификатов; 3 книги ламентаций; 4 книги четырех– и пятиголосных мадригалов.

Палестрине вместе с композитором Джованни Мария Нанино принадлежит заслуга в основании в Риме музыкальной школы, которая в свое время выпустила немало хороших музыкантов.

Умер Палестрина в 1594 году в Риме.

Другим выдающимся музыкантом эпохи Высокого Возрождения является Орландо Лассо (настоящее имя Ролан де Лассю), появившийся на свет около 1532 года в Монсе, близ Геннегау (Бельгия).



Орландо Лассо

Еще в раннем детстве стало ясно, что мальчик одарен от природы выдающимися музыкальными способностями: особенно обращал на себя внимание его великолепный голос. Слухи о необыкновенно музыкальном ребенке дошли до генерала Фердинанда де Гонзаго, приближенного вице-короля Сицилии. Он, удостоверившись, что Ролан действительно очень талантлив, взял его под свое покровительство и увез в Италию, где Лассо и получил образование.

Пробыв некоторое время в Италии, Лассо отправился в Сицилию, занимался два года в Неаполе, затем вернулся на родину. Побывал во Франции и Англии, некоторое время жил в Антверпене, где посвятил себя исключительно композиции, и вскоре о нем заговорила уже вся Европа.

В 1557 году герцог Баварский Альберт V предложил Лас-

со занять должность главного придворного капельмейстера, последний охотно согласился на это, т. к. в то время баварская капелла являлась одной из лучших в Европе.

Мастерство Лассо как капельмейстера способствовало тому, что значение капеллы, где он служил до самой смерти, еще более возросло. Герцог Альберт пожаловал ему звание обер-капельмейстера, император Максимилиан II возвел в дворянское достоинство, Папа Григорий XIII – в рыцари золотой шпоры.

Кроме того, прославился Лассо и как прекрасный композитор, чьи произведения изобилуют элементами эпико-драматической силы, оказывающей огромное воздействие на слушателя. Его музыкальное письмо отличается поразительной легкостью во многом благодаря тому, что он отказывался от сухих идей предшествовавших ему композиторов нидерландской школы. При создании духовных сочинений Лассо стремится к естественному ведению голосов и впервые расширяет формы мотета, начав работать на создаваемые им самим темы. В своих произведениях он применяет хроматизмы и модуляции, а временами встречающиеся в музыке Лассо, основанной еще на церковных ладах, гармонические сочетания приближаются к современным.

Лассо принадлежит огромное количество сочинений, написанных во всех формах музыки той эпохи. Из них наиболее известны 51 месса, 2 реквиема, 780 мотетов, около 40 гимнов, музыка на Страсти Господни, канцонетты, мадрига-

лы, песни, диалоги, ламентации и т. д.

Величайшими произведениями Лассо считаются его покаянные псалмы. Один из его современников сказал об этих сочинениях так: «В них выражено настроение сильной, благородной души, внушающей доверие, что после падения она снова героически поднимется».

Жизненный и творческий путь Лассо завершился в 1594 году в Мюнхене. Его талант явился достойным завершением нидерландской школы, последним композитором которой и был Лассо.

Говоря об эпохе Высокого Возрождения, необходимо также рассказать еще и о таком гениальном ее представителе-музыканте, каковым является Томас Таллис – знаменитый английский композитор XVI века. Он появился на свет в 1505 году. В царствования Генриха VIII, Эдуарда VI и Елизаветы I Таллис занимал должность придворного органиста.

Сочинения Таллиса по праву считаются образцами того времени в смысле техники. Число голосов в них в некоторых случаях доходит до сорока. Широко используя хроматизм, композитор везде точно обозначает повышение и понижение тонов.

Чтобы создать образ с определенным характером и добиться необходимой экспрессии, Таллис избегает строгих правил контрапункта, употребляя диссонирующие интервалы. В отличие от композиторов английской школы более раннего периода он заканчивает свои произведения и от-

дельные их части широко развитыми, красивыми каденциями.

Вплоть до самой смерти, последовавшей в 1585 году, Таллис был верен музыке и стремился создавать новые сочинения.

Наиболее талантливым учеником Таллиса был Уильям Бёрд, впоследствии ставший одним из тех, кто сформировал школу, своими традициями напоминающую нидерландскую.

Родился Бёрд в 1543 году в Линкольншире. В 1563 году Бёрд занял должность органиста в Линкольншире, в 1569 году – певца в Королевской капелле, а в 1575 году получил титул органиста этой капеллы.

Будучи прекрасным композитором, Бёрд в совершенстве владел контрапунктической техникой и по красоте и простоте своего стиля мог сравниться разве что с Палестриной и Орландо Лассо.

В произведениях Бёрда встречаются тональности, близкие современному мажору и минору, правильные модуляции, безукоризненная гармония и прекрасная мелодия. Из всех сочинений композитора наиболее выделяются Cantiones, 2 книги «Sacrae Cantiones», 2 книги «Gradualia ac Sacre cantiones», псалмы и 3 мессы. Причем гениальность Бёрда ярко проявилась в псалмах и мотетах, которые принадлежат к лучшим музыкальным произведениям XVI века. Кроме того, композитор создавал многоголосные светские песни и сочинял для органа и клавесина.

Умер Уильям Бёрд в 1623 году во Флоренции.

Музыкальная культура нового и новейшего времени

Барокко

Барокко (итальянское *barocco*, буквально – «странный, причудливый»), одно из главных стилевых направлений в европейской и американской культуре конца XVI – XVIII века. Характерными чертами искусства данного периода являются грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, накал страстей, пристрастие к эффектным зрелищам, совмещению иллюзорного и реального, к сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактуры, света и тени.

Музыке барокко также свойственны контрастность, напряженность, динамичность образов, тяготение к величавой пышности, совмещению действительности и вымысла (опера, оратория, культовая музыка). Кроме того, музыка обретает полную независимость от слова, в связи с чем возникают крупные циклические формы (например, сольная и ансамблевая сонаты), а также жанры *concerto grossi* и сюиты, причем в последних гармонично сочетаются театральные увертюры, бытовые танцы, арии, импровизации.

Гениальными представителями эпохи барокко были следующие музыканты.

Клаудио Монтеверди

Клаудио Монтеверди – один из первых композиторов-контрапунктистов, чье творчество обусловило развитие музыкальной драмы, возникшей в Италии во второй половине XVI века. Родился Монтеверди 15 мая 1567 года в Кремонне, однако большую часть своей жизни он провел в Венеции, где занимал место капельмейстера собора Святого Марка.

Увлечшись флорентийскими музыкально-драматическими тенденциями, Монтеверди нашел свое призвание в опере. В 1637 году в Венеции открылся первый оперный театр, и композитор стал сочинять для него музыку. В его операх речитатив характеризуется большой оживленностью, выразительностью и певучестью, что особенно заметно в лирических моментах.



Клаудио Монтеверди

Чтобы передать наиболее сильные чувства, волнующие действующих лиц, Монтеверди использовал неприготовленные диссонансы, чем заслужил неодобрение музыкальных теоретиков того времени. Но композитор отчетливо сознавал всю важность сделанных им нововведений и не обращал внимания на различные порицания, которые навлекали его открытия.

В оркестровке Монтеверди впервые в истории музыки применил такие звуковые эффекты, как тремоло и пиццикато у струнных инструментов, и обогатил оркестр новыми оркестровыми комбинациями.

Самыми выдающимися среди произведений, написанных Монтеверди, по праву считаются оперы «Орфей», «Ариадна», «Похищенная Прозерпина», «Возвращение Улисса», «Коронация Поппеи». Прославился он и как композитор духовной музыки, сочинив множество месс, псалмов, гимнов, магнификатов и мотетов. Большой популярностью пользовались также его светские мадригалы.

Умер Монтеверди в 1643 году в Венеции.

Михаэль Преториус

Один из самых знаменитых немецких композиторов, к

тому же содействовавший распространению традиций итальянской музыки в германских землях, Михаэль Преториус (настоящая фамилия Шульц) родился в 1571 году в Крейцбурге, в Тюрингии. Благодаря своим выдающимся музыкальным способностям, Преториус до самой смерти, до 1621 года, был придворным капельмейстером и секретарем у герцога Брауншвейгского.

Творческое наследие композитора составляет огромное количество духовной и светской музыки. Среди всех его произведений лучшими считаются «*Sacrarum motetorum primitiae*», включающие мотеты, мессы и магнификаты; «*Musae Sioniai*» в 9 частях, содержащие 1244 песни; «*Eulogedia Sionia*» – двух- и восьмиголосные мотеты; «*Megalynodia*» – пяти-, восьмиголосные гимны, мадригалы и мотеты; «*Terpsichore*» – французские и английские танцы и др.

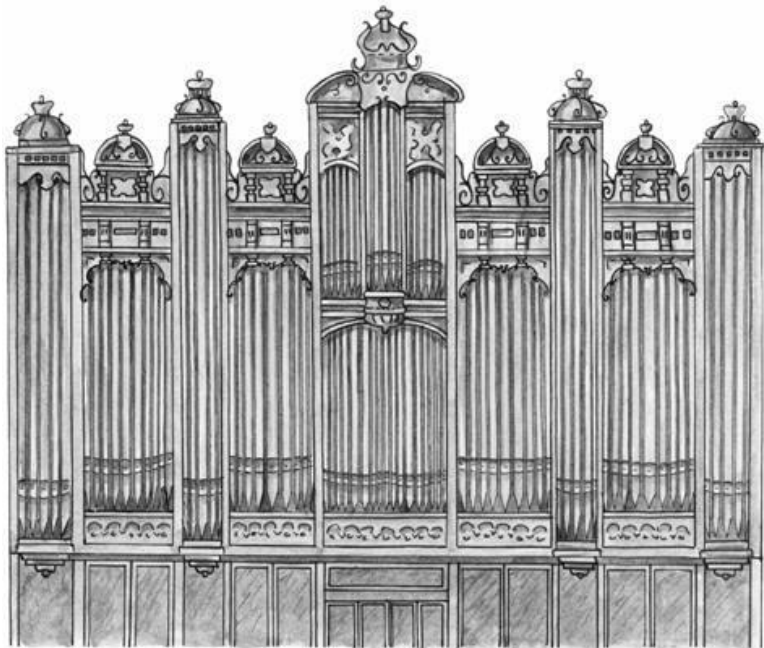
Джироламо Фрескобальди

Имя Джироламо Фрескобальди навсегда осталось в истории музыки как величайшего органиста и композитора XVII века. Родился он в 1583 году в Ферраре. Первым наставником музыканта стал его соотечественник Франческо Миллевилле, серьезное же музыкальное образование он получил во Флоренции, где органная игра в то время была на вершине совершенства.

В 1615 году Фрескобальди занял должность органиста в соборе Святого Петра в Риме и пробыл там вплоть до 1630 года, когда переехал во Флоренцию. Как органист он пользовался огромной популярностью. Известно, что, когда музыкант в первый раз сел к органу в упомянутом соборе, 30 тыс. человек собралось его слушать.

Будучи прекрасным композитором, Фрескобальди создал множество сочинений для органа, а также несколько вокальных произведений. Примечательно, что в своем творчестве он использовал, наряду с церковными ладами, привычные нам мажор и минор, благодаря чему его произведения явились своеобразным переходным этапом между древней и новой музыкальными эпохами. Церковные лады являются основой его контрапунктически разработанных мелодий, предназначенных для исполнения в духовных заведениях, а мажор и минор – стержень созданных композитором *canzoni*, *gicseccari* и т. п. Кроме того, Фрескобальди в некоторых случаях использует и такие новые музыкальные элементы, как диссонансы и хроматизмы. Музыкальные фразы у Фрескобальди заканчиваются красивыми и широко развитыми каденциями, которые делят его произведения на части.

Именно Фрескобальди стал первым итальянским композитором, окончательно установившим главный характер фуги, заключающийся в сохранении целостности тональности между темой и ее ответом.



Орган

Первыми произведениями композитора были пятиголосные мадригалы, изданные в 1608 году в Антверпене. Из других его сочинений известны «Fantasie a due, tre, quattro voci», «Ricercari e canzoni francese», 2 книги «Toccate e partite d'intavolatura di cembalo», «Canzoni a 1 – 4 voci per sonare e per cantare», «Arie musicale» и др. Кроме того, Фрескобаль-

ди написал большое количество магнификатов, гимнов, антифонов и пр.

Жизненный и творческий путь Джироламо Фрескобальди завершился в 1643 году в Риме.

Генрих Шютц

Генрих Шютц, прославившийся как музыкант и композитор, родился в 1585 году в Кестрице, в Тюрингии. Еще в раннем детстве он поражал окружающих своим тонким музыкальным слухом и прекрасным голосом, благодаря которому его, достигшего одиннадцатилетнего возраста, приняли в гессен-кассельскую придворную капеллу, где он получил всестороннее образование.

В 1607 году Шютц отправился в Марбург, поступил в университет на юридический факультет. Спустя два года он с успехом сдал выпускные экзамены, получив ученую степень. В это время ландграф Мориц, восхищенный музыкальным талантом молодого человека, предложил Шютцу поехать в Венецию учиться музыке у известного в то время Джованни Габриели и даже выделил ему на это довольно крупную сумму ежегодного пособия.

Шютц, конечно, не мог упустить такой шанс и, ответив ландграфу согласием, поехал в Венецию, где занимался так упорно, что уже через два года смог издать книгу пятиголосных мадригалов. Однако в это время его постигло нежиз-

данное несчастье – умер его учитель Габриели, и Шютцу не оставалось ничего другого, как вернуться на родину. Здесь он довольно скоро занял место придворного капельмейстера в Дрездене, которое сохранял за собой, с некоторым промежутком, до самой смерти.

Шютц прилагал все усилия, чтобы устроить свою капеллу по итальянскому образцу, для чего приглашал в Германию итальянских музыкантов и отправлял подчиненных на стажировку в Италию. Несмотря на сильную занятость на работе, Шютц тем не менее находил время для педагогической деятельности и подготовил множество прекрасных музыкантов.

Между тем в Европе разразилась Тридцатилетняя война, которая самым отрицательным образом сказалась на состоянии дрезденской капеллы: число музыкантов и певцов в ней сократилось до минимума. Вследствие этого Шютц вынужден был прервать свою деятельность, после чего отправился в Копенгаген, затем в Брауншвейг, Люнебург, Ганновер, Веймар и другие города, а в 1642 году вернулся в Дрезден, где начал усиленно хлопотать о восстановлении капеллы. Старания его увенчались успехом, и после окончания Тридцатилетней войны к дрезденской капелле вернулась ее былая слава.

Будучи композитором, Шютц создал оперу «Дафна». Ему принадлежит заслуга во введении оперных драматических форм в обработку библейских сюжетов, что способствова-

ло развитию ораториального жанра. В духовно-драматических произведениях композитор соединил вокальную музыку с инструментальной и пение соло сопровождал самостоятельным инструментальным аккомпанементом. Из подобных сочинений наиболее известны «Священные симфонии», «Воскресение Христово», «Семь слов Спасителя на кресте» и музыка на Страсти Господни.

Мелодия всех перечисленных произведений отличается строгой, возвышенной простотой. Одну из главных ролей в данных сочинениях играют хоры, драматическое значение которых Шютц прекрасно осознавал. Композитор также очень искусно пользовался различными музыкальными эффектами для иллюстрации текста.

Кроме перечисленных выше произведений, Шютцу принадлежит большое число арий, дуэтов, мотетов и других вокальных и инструментальных сочинений.

Умер композитор в 1672 году в Дрездене.

Арканджело Корелли

Арканджело Корелли, являющийся родоначальником виртуозной скрипичной игры и камерной музыки, родился в 1653 году в городе Фузиньяно. Премудрости искусства композиции он постигал под руководством певца папской капеллы Симонелли, а игре на скрипке обучался у известного в то время музыканта Джованни Басани.

В 1672 году Корелли для усовершенствования своего мастерства скрипача отправился в Париж. Однако надолго он во Франции не задержался. Затем Корелли некоторое время пребывал при дворе баварского курфюрста в Мюнхене, а с 1681 года поселился в Риме, где служил в местной опере и выступал на концертах в качестве скрипача.

В свободное от работы время Корелли сочинял скрипичные сонаты, терцеты и другие камерные произведения, сюиты и концерты (*concerti grossi*). Его творческий и жизненный путь оборвался в 1713 году в Риме.

Генри Пёрселл

Генри Пёрселл, выдающийся композитор и органист, родился около 1659 года в Лондоне в семье певца Королевской капеллы. Родители определили, что у сына незаурядные музыкальные способности еще в то время, когда ему было совсем немного лет. Мальчик пел в капелле с 10 лет, а кроме того, учился играть на органе, клавесине и других инструментах, постигал азы композиции и пения у самого руководителя капеллы Г. Кука. Свое первое сочинение, посвященное королю Карлу II, Пёрселл написал в 11 лет.

В конце 1670-х годов он занял должность придворного музыканта, композитора ансамбля «24 скрипки короля» и хранителя королевских музыкальных инструментов, а в 1679 году – органиста Вестминстерского аббатства.

Расцвет творчества Пёрселла приходится на 1680-е годы, когда он служил клавесинистом в апартаментах короля. В этот период композитор сочиняет множество песен – сольных, многоголосных и хоровых, инструментальные сольные произведения и ансамбли, клавирные сюиты и пьесы. Однако самые выдающиеся его сочинения относятся к жанру оперы: среди них – «Дидона и Эней», ставшая первой национальной английской оперой.

Другие известные произведения Пёрселла – «Пророчица», «Король Артур», «Королева фей», «Буря» и «Королева индейцев». Следует заметить, что все сочинения композитора отличаются оригинальной манерой музыкального письма, высоким техническим мастерством, яркостью и изобилием красок.

Однако жизнь талантливого музыканта и композитора оборвалась очень рано: Пёрселл умер в 1695 году в Вестминстере. В дальнейшем так никому и не удалось превзойти его творческие достижения, но музыку его вскоре забыли, вспомнив о ней только в конце XIX века.

Алессандро Скарлатти

Алессандро Скарлатти прославился не только как талантливейший композитор и музыкант второй половины XVII века, но и как основатель неаполитанской школы. Он появился на свет в 1660 году в Палермо, в Сицилии, получил

музыкальное образование, а в 1680 году отправился в Вену и в Мюнхен. Вернувшись спустя некоторое время в Италию, он получил место придворного капельмейстера в Неаполе, каковое и занимал до самой своей смерти.

Скарлатти создал более 100 опер, около 200 месс и 500 кантат, 7 ораторий, множество мотетов, псалмов и духовных концертов. Известен Скарлатти не только как композитор, но и как виртуоз игры на арфе и клавире, как прекрасный певец. Кроме того, он создал и несколько научных трудов: например, брошюру «Discorso di musica» в 1717 году.

Проявил себя Скарлатти и как умелый педагог, взрастив целую плеяду замечательных композиторов, значительно превзошедших в мастерстве своего наставника, которого стала забывать публика. Среди учеников Скарлатти наиболее прославлены имена Ф. Дуранте, Л. Лео.

Считается, что именно Скарлатти принадлежит заслуга в установлении формы итальянской увертюры (allegro, andante, allegro), а также в создании трехчастной арии.

Умер композитор в 1725 году в Неаполе. Его деятельность, приходящаяся на стык двух резко отличающихся одна от другой музыкальных эпох – эпохи полифонии и эпохи гомофонии и развития оперы, оставила заметный след в истории музыки.

Франсуа Куперен

Франсуа Куперен, замечательный французский композитор, органист и клавесинист, представитель семьи, давшей Франции несколько поколений выдающихся музыкантов, появился на свет в 1668 году в Париже. Музыкальные способности мальчика выявились очень рано, после чего он стал целенаправленно заниматься музыкой под руководством отца, Шарля Куперена.



Франсуа Куперен

В 1685 году Франсуа получил место органиста церкви Сен-Жерве в Париже, а через 8 лет стал придворным органистом, а затем еще и клавесинистом. Именно для клавесина написаны Купереном его лучшие произведения (всего более 250), из которых в первую очередь необходимо назвать «Тростники», «Бабочки», «Сборщицы винограда», «Жницы», «Испанка», «Кокетливая», «Желание», «Верность» и др.



Клавесин

Сочинения Куперена пользовались огромной известностью не только у его соотечественников, но и за рубежом. С легкой руки поклонников композитор даже получил прозвище Великий Куперен.

Кроме клавесинных пьес, он создал 10 концертов и 4 Королевских концерта, несколько трио-сонат, органные мессы, мотеты, 3 предпасхальные обедни. Куперену также принадлежит труд «Искусство игры на клавесине», в котором он изложил свои исполнительские принципы.

В 1730 году Куперен вышел в отставку, а место придворного клавесиниста заняла его дочь Маргарита Антуанетта. Три года спустя Великий Куперен скончался в Париже.

Антонио Вивальди

Антонио Вивальди, выдающийся композитор, скрипач, дирижер и педагог, родился в 1669 году в Венеции в семье скрипача капеллы собора Святого Марка. Его первым наставником в игре на скрипке был отец, затем он поступил в ученики к известному в то время музыканту Легренци.

Очень скоро Вивальди прославился как виртуоз, в связи с чем его в 1703 году пригласили преподавателем женской консерватории «Пиета». Некоторое время спустя молодой

человек стал дирижером оркестра, а с 1713 года и ее директором. К этому времени он принял монашество, но не смог отказаться от мирских удовольствий, за что впоследствии был лишен сана.

В 1718 – 1722 годах Вивальди служил при мантуанском дворе, а затем совершил большое концертное путешествие по различным странам Европы, везде удивляя слушателей своей виртуозной игрой, проникнутой необыкновенным драматизмом.

Последние годы жизни Вивальди провел в Вене, где и умер в 1741 году. Знаменитого при жизни музыканта достаточно быстро забыли. О его музыке вспомнили только в XX веке, когда она получила новое и очень широкое признание.

Творческое наследие Вивальди очень богато и разнообразно. Им написаны оперы «Роланд», «Нерон, ставший Цезарем», «Коронация Даиря», «Обман, торжествующий в любви», «Фарначе», «Кунегонда», «Олимпиада», «Гризельда», «Аристид», «Оракул в Мессении» и др., оратории «Моисей, бог фараона», «Торжествующая Юдифь», «Поклонение волхвов», кантаты, произведения духовного характера, в том числе «Stabat Mater», мотеты и псалмы. Огромное значение имеют инструментальные произведения – концерты и сонаты, в основном скрипичные, которых создано композитором более 500. Именно в творчестве Вивальди окончательно сформировался жанр сольного инструментального концерта в современном понимании. Характерными черта-

ми его музыки являются яркость музыкальных тем, лиричность, разнообразие скрипичной техники.

Жан Филипп Рамо

Жан Филипп Рамо прославился как основатель учения об аккордах, а также как превосходный органист и знаменитый композитор. Он появился на свет в 1683 году в Дижоне. Когда Жан подростом, родители определили его в коллегию иезуитов. Однако мальчик, отличавшийся весьма беспокойным и энергичным характером, не хотел подчиняться строгой учебной дисциплине, к тому же наука не слишком привлекала его. В результате он покинул данное заведение после четвертого класса и целиком посвятил себя музыке. В то время он не только не был знаком с произведениями классиков, но и толком не знал премудростей родного языка.

В 1701 году отец отправил Жана в Италию, чтобы тот и думать забыл о своих чувствах к молодой вдове, с которой он проводил все время. Возвратясь через несколько лет на родину, молодой Рамо занял место органиста в Сен-Шапели в Дижоне, но все помыслы музыканта были только о Париже, где, как представлялось Жану, его ждал огромный успех. Руководители дижонской капеллы, дорожа хорошим органистом, всеми силами старались помешать его отъезду, но в конце концов Рамо удалось вырваться на свободу и отправиться навстречу своей мечте.

Прибыв в Париж, Рамо стал учеником Луи Маршана. Последний же, разглядев в своем подопечном настоящий талант, сначала оказывал ему всяческое покровительство, а затем превратился в завистника, стремившегося воспрепятствовать развитию музыкального дарования Рамо ради собственной славы. Жан Филипп понял, что Маршан не даст ему спокойно заниматься любимым делом, и потому вернулся в провинцию, где занял место органиста в Лилле, а через некоторое время в Клермон-Ферране. Здесь он написал «Трактат о гармонии».

В 1721 году Рамо вторично приехал в Париж, а в следующем году издал свой теоретический труд. Вслед за этим произведением вышли в свет его кантаты и сонаты, благодаря которым имя композитора становится известным широкой публике.

Первая опера Рамо «Самсон», написанная на текст Вольтера, из-за библейского сюжета не попала на сцену, и он впоследствии ее переделал, дав ей название «Зороастр». В 1733 году появилась на сцене опера «Ипполит и Арисия», имевшая выдающийся успех. Далее следуют «Галантная Индия» и «Кастор и Поллукс».

Благодаря французскому стилю своих опер, Рамо снискал себе известность и признание. По воле Людовика XV он стал придворным композитором. Занимая столь ответственную должность, Рамо сочинял оперы, оперы-балеты и комедии-балеты, а также кантаты, мотеты и произведения для

фортепиано. Время от времени издавались и его теоретические труды.

Оперы Рамо характеризуются интересным аккомпанементом с самостоятельными мотивами, фугированными хорами и богатством гармоний. Композитор стремится к верности декламации, достижению наибольшего драматизма. Его творчество оказало большое влияние на развитие национальной французской оперы.

Умер талантливый музыкант в 1764 году в Париже.

Георг Фридрих Гендель

Георг Фридрих Гендель появился на свет в 1685 году в немецком городе Галле. Спустя несколько лет стало ясно, что мальчик обладает незаурядными музыкальными способностями. Однако его отец, занимающий должность придворного хирурга у герцога Саксонского, как и большинство зажиточных бюргеров тех лет, не признавал профессию музыканта «настоящим делом» и считал, что его сын должен стать юристом. Мечтам Генделя-старшего не суждено было сбыться: непреодолимая тяга к музыке маленького Георга победила упорство его отца.



Георг Фридрих Гендель

В семилетнем возрасте мальчику удалось удивить своей игрой на органе герцога Саксонского. Это событие ознаменовало собой начало творческого пути Генделя, с которым

начал заниматься лучший музыкант и педагог города Галле, органист Фридрих Вильгельм Цахау. Последний был умным и широко образованным человеком, талантливым композитором. Современник и друг Генделя, немецкий теоретик и музыкальный писатель Маттесон так описывал занятия Цахау с Генделем: «Этот человек (имеется в виду Цахау) был очень силен в своем искусстве, и в нем было столько же таланта, сколько и доброжелательства... он направил все свои усилия на ознакомление ученика с основами гармонии. Потом он обратил его мысли на искусство композиции; он научил его придавать музыкальным идеям наиболее совершенную форму; он утончил его вкус. У него была замечательная коллекция итальянских и немецких композиторов. Он раскрыл Генделю различные способы писать и сочинять у разных народов и в то же время достоинства и недостатки каждого композитора».

К тому времени, когда Генделю исполнилось 10 лет, он был уже автором серии пьес: 6 трио для двух гобоев и баса. В 12 лет мальчик впервые выступил с концертом при дворе курфюрста Бранденбургского, тому же, в свою очередь, так понравилась игра Генделя, что он решил оставить его у себя на службе и даже предложил ему предварительно поехать в Италию, чтобы там развить свой талант. Однако категорически против подобного путешествия выступил отец Георга, по-видимому, все еще надеявшийся увидеть сына юристом. По его настоянию Гендель-младший продолжил уче-

ние в гимназии и, закончив полный курс, поступил в университет на юридический факультет.

Одновременно с занятиями в данном учебном заведении молодой музыкант поступил на службу в качестве церковного органиста и вместе с тем преподавателя музыки в гимназии. С хором и оркестром, в состав которых входили учащиеся, Гендель выступал по воскресным дням в различных церквях города, причем его подопечные исполняли произведения, написанные преимущественно им самим.

Спустя некоторое время, а точнее, в 1703 году Гендель решает целиком посвятить себя музыке, оставляет университет и едет в Гамбург - на родину немецкой национальной оперы. В этом городе он знакомится с разными талантливыми людьми: например, с оперным композитором Рейнгардтом Кейзером, выдающимся музыкантом Маттесоном и др. Здесь же ему удастся и снискать определенную славу как исполнителю и педагогу, что повлекло за собой творческие заказы и предложения.

В 1704 году Гендель приступает к работе над музыкальной композицией на написанное известным гамбургским поэтом Постелем стихотворное либретто по евангельским главам. В результате появляется первая оратория Генделя «Страсти по Евангелию от Иоанна». Следующими сочиненными им произведениями монументальной формы были опера «Альмира», постановка которой имела огромный успех, и опера «Нерон».

Признание этих опер упрочило положение Генделя в Гамбурге, но вместе с тем возник вопрос и о дальнейших творческих перспективах. Гамбургская опера в то время постепенно приходила в упадок, поэтому оставаться в данном городе и дальше молодому и талантливому композитору не было смысла. И он решил ехать в Италию – на родину оперного искусства.

В Италии, куда Гендель прибыл осенью 1706 года, он прожил около четырех лет, задерживаясь подолгу в наиболее крупных и знаменитых своей художественной культурой городах: Флоренции, Риме, Венеции, Неаполе. Через год после своего приезда Гендель представил на суд широкой публики свою первую итальянскую оперу «Родриго». Успех этой постановки способствовал тому, что композитор немедленно приступил к сочинению следующей оперы – «Агриппина», которая была поставлена в карнавальный сезон 1709 – 1710 годов в Венеции.

Весной 1708 года Гендель приехал в Рим. Популярность композитора в то время уже настолько возросла, что его наперебой приглашают в свои салоны римские меценаты, где собираются крупные представители художественного мира. Здесь Гендель знакомится с Алессандро Скарлатти – главой итальянской оперной школы – и его сыном Доменико Скарлатти, блестящим виртуозом-клавесинистом, одним из основоположников жанра клавирной сонаты, с Арканджело Корелли, крупнейшим композитором и скрипачом-виртуозом

и др.

По мере того как Гендель постигал музыкальное искусство Италии, он все более смело демонстрировал свои музыкальные опыты в итальянском стиле. Для концертов во дворце Оттобони он создал две оратории – «Воскресение» и «Триумф Истины и Времени», а также множество псалмов, кантат, камерных вокальных дуэтов. И вскоре немецкий музыкант удостоился чести быть причисленным к ряду лучших итальянских мастеров.

Между 1711 – 1716 годами Гендель жил попеременно то в Ганновере, то в Лондоне, причем в столице Англии ему пришлось очень трудно в том смысле, что там в то время находилось много талантливых музыкантов. Чтобы завоевать и укрепить свое положение среди них, композитор в 1713 году пишет хвалебный гимн «Te Deum» по случаю заключения Утрехтского мира, а также хвалебную оду на день рождения королевы Анны. Восхищение двора последним его произведением обусловило исполнение «Te Deum» на торжественной церемонии в присутствии парламента (по английскому законодательству музыку иностранцев разрешалось исполнять на официальных празднествах лишь в самых исключительных случаях). Вопреки национальным традициям Гендель стал официальным композитором английских королей.

В пору своего пребывания на должности капельмейстера у английских вельмож Гендель все свободное время посвящал изучению хорового искусства Англии, и в результате появи-

лись 12 так называемых «Антемов» – английских псалмов для хора, солистов и оркестра, написанных в традициях английской духовной музыки на библейские тексты. К тому же периоду творчества композитора относятся и такие его произведения, как «Страсти» на текст Брокеса.

Большая часть произведений, написанных Генделем в его первое десятилетие жизни в Лондоне, характеризуется усилением драматического начала и поисками средств, которые помогли бы выразить стремление композитора к монументальности стиля. Эта тенденция реализовалась частично в «Антемах», затем в оратории «Эсфирь».

1720 год явился своеобразной вехой на творческом пути композитора. В Лондоне на средства некоторых аристократов и при поддержке короля был открыт оперный театр («Королевская академия музыки»), руководство которым поручается Генделю. Последний же надеялся на успех своих произведений в кругах людей, признававших музыку, способную, по выражению одного лондонского журнала, «разогнать скуку и освободить порядочных людей от заботы думать». В то же время композитор, придерживаясь общих принципов итальянской музыки, привносил в нее серьезность содержания, что не находило понимания среди поверхностной придворной публики.

В результате Гендель оказался между двух огней, т. к. для передовых кругов, ратовавших за реалистическое национальное искусство, он представлял чужеземную, полную

условностей итальянскую оперу, а для аристократической аудитории был итальянизировавшимся немцем, серьезным и скучным. Жизнь придворного музыканта в Лондоне осложнялась еще и непрекращающимися интригами дворцовых партий, жертвой которых он не раз становился.

В то же время Генделю приходилось работать с предельной затратой сил, ставить по 2 – 3 новых оперы в зиму, не считая чужих, которые ему же приходилось репетировать и исполнять.

В 1728 году итальянской опере, которую представлял Гендель, был нанесен жестокий удар в связи с постановкой небольшой музыкальной комедии под названием «Опера нищих». Ее создателями явились поэт Джон Гей и музыкант Иоганн Кристоф Пепуш, сюжет принадлежал Джонатану Свифту.

«Опера нищих» произвела настоящий фурор: только за один зимний сезон 1728 года ее исполнили 62 раза. В том же году Королевскую академию музыки, не пользующуюся больше популярностью среди публики, пришлось закрыть, а вместе с тем рухнула и карьера Генделя как ее директора. Однако он не оставил попыток проникнуть в гущу английской жизни и перестать быть чужаком. Так, еще в 1726 году он принял английское подданство, в следующем году сочинил «Коронационные антемы», в которых прославил дух старой Англии.

В то же время Гендель развил и бурную исполнитель-

скую деятельность. Первоначально ему приходилось играть на клавесине и органе в частных домах: во дворцах знатных меценатов, у богатых лондонских купцов. Постепенно эти выступления принимают вид открытых концертов, доступных многим лондонцам и состоящих из импровизаций на клавесине в антрактах между действиями опер и на органе – между частями ораторий. Репутацию Генделя как первоклассного виртуоза-импровизатора никто не осмеливался оспаривать, и даже враждебно настроенная по отношению к нему английская периодическая печать помещает хвалебные отзывы о его выступлениях, например следующие: «О ветры, тихо, тихо трепещите вашими золотыми крыльями среди ветвей! Да будет всегда тишина – заставьте умолкнуть даже шепот зефира... Слушайте, слушайте. Как играет несравненный Гендель... О! Смотрите, как этот могучий человек заставляет звучать силы органа... Радость собирает свои когорты, вражда утихла... Молчите, пачкуны искусства! Здесь вам ни к чему милостивое отношение лордов. Здесь царь – Гендель».

Для Генделя артистические выступления являлись мощным источником вдохновения. Много инструментальных пьес создал он для исполнения на открытом воздухе в парках. Подобные концерты пользовались большой популярностью у широкой английской публики. Композитору в знак уважения и благодарности еще при жизни воздвигли статую из белого мрамора. Однако все помыслы его тяготели к опер-

ному творчеству.

Между тем в 1730-е годы в итальянской опере *seria* все явственнее чувствуется, что концертный характер и самодовлеющая роль сольного пения отходят на задний план, уступая место большей связи музыки и драмы. Такое положение дел полностью отвечает стремлениям самого Генделя. Некоторые его произведения этих лет насыщены обычно отсутствующими в опере *seria* хорами, усиливается выразительность оркестрового звучания.

Гендель, в целом сообразуясь с принципами драматургии оперы *seria*, располагает материал, чередуя арии с речитативами, при этом в речитативы выносятся действие, а в ариях передаются чувства и состояния героев. В первую половину 1730-х годов композитор создает свои лучшие оперные сочинения: «Поро», «Ариадна», «Ариодант».

В 1734 году Гендель берется за организацию оперного театра, вкладывая в это дело всю энергию и все имеющиеся денежные средства. Однако его соперники, в роли которых на сей раз выступают Никола Порпора и Адольф Гассе – блестящие мастера итальянского вокального искусства, не дремлют и ведут широкую антигенделевскую кампанию.

Композитор отчаянно борется со своими врагами: одну за другой он ставит новые оперы, в антрактах выступает с концертами, но ничто не помогает – памфлеты, демонстрации подрывают его репутацию и возможность успеха. В результате в 1737 году предприятие Генделя, в которое он вложил все

свои сбережения, терпит крах. Будучи не в силах выдержать все это, композитор тяжело заболевает. На несколько месяцев Гендель, разбитый параличом, оказывается оторванным от жизни, но как только силы начинают понемногу возвращаться, он с прежней страстностью приступает к работе.

Гендель отказывается от оперы *seria* и обращается к жанру оратории. В 1738 – 1739 годах он создает библейские оратории «Саул» и «Израиль в Египте», а затем и еще ряд ораториальных сочинений, в том числе «Самсон» и «Мессия». Кажется, что теперь успех близок к нему, как никогда, но появляется новый враг в лице церкви. Против Генделя выступает все духовенство, обвиняя его в кощунстве и святотатстве. Его концерты бойкотируются, специально нанятые люди срывают афиши, дамы из высшего общества в дни его выступлений устраивают приемы с тем, чтобы отвлечь от них наибольшее число посетителей. В конце концов Гендель, понимая всю безысходность своего положения, решает покинуть Англию.

Осенью 1741 года он получает приглашение из Дублина – столицы Ирландии – провести там цикл концертов и, естественно, принимает его. Выступления Генделя в Ирландии имеют огромный успех, что возвращает композитору веру в свои собственные силы. Полный новых музыкальных планов, Гендель возвращается в Лондон, но здесь его ждут лишь новые разочарования: никогда еще прежде отношение к нему не было настолько враждебным.

Однако именно в то время, когда Гендель уже окончательно оставил мысль покорить столицу Англии, в его судьбе происходит коренной перелом. В 1745 году претендент на английский престол Чарльз Эдуард Стюарт при поддержке реакционной католической партии организует восстание в Шотландии, после чего со своей армией движется на Лондон. В ответ в Англии поднялась волна патриотического движения: на борьбу с папизмом встали практически все слои населения этой страны. Гендель же, став на сторону передового общественного движения, выражает чувства, мысли и настроения, волновавшие английскую публику, посредством музыки. В гимне для добровольцев, а затем в двух ораториях – «Оратории на случай» и «Иуде Маккавее» – автор призывает англичан к борьбе с врагами родины и прославляет победителей, освободивших отечество от нашествия захватчиков. Данные произведения принесли широкое признание и популярность, этого Гендель упорно добивался в течение 35 лет.

В 1750 году Гендель совершил последнее путешествие на родину, в Галл. По возвращении в Лондон он принялся за работу над новой ораторией – «Иевфай», но здесь его снова постигло несчастье – он начал слепнуть. Убедившись в неизлечимости своей болезни, Гендель смирился с неизбежностью и слепым закончил ораторию «Иевфай», кроме того, руководил исполнением своих произведений, давал концерты.

За несколько дней до смерти, 6 апреля 1759 года, Гендель дирижировал ораторией «Мессия», а уже 14 апреля великий композитор скончался.

Творческое наследие Генделя огромно, разнообразно и включает в себя произведения различных жанров: оперу с ее разновидностями, хоровую музыку – светскую и духовную, многочисленные оратории, камерную вокальную музыку и сборники инструментальных пьес.

Как уже было отмечено выше, в центре внимания композитора всегда стояла опера. Он прекрасно понимал ее силу воздействия как драматического музыкально-театрального жанра. Однако в опере *seria* Гендель не мог полностью воплотить свои намерения, т. к. данный жанр уже не отвечал современным запросам. Работа над ораторией означала для Генделя выход из творческого тупика. Именно в ораториальном жанре он создал произведения, являющиеся подлинными шедеврами, причем помог ему в этом богатейший опыт, накопленный во время изучения итальянских опер, сочинения «Антемов» и инструментальной и оркестровой музыки.

Темы, выбранные Генделем для своих ораторий, соответствовали его гуманным этическим и эстетическим установкам. Сюжеты для данных произведений композитор черпал из самых разных источников: исторических, античных, библейских. Примечательно то, что оратории Генделя носят светский характер. Сам композитор предназначал их для театра и исполнения в декорациях. Содержание же ораторий

составляет патриотическая борьба народа.

Эпико-героический характер образов определил формы и средства их музыкального воплощения. Гендель был настоящим мастером оперы, и все достижения оперной музыки он сделал достоянием оратории. Но в отличие от оперы seria, основывавшейся на сольном пении, стержнем оратории стал хор как форма передачи мыслей и чувств народа. Именно хоры сообщают произведениям Генделя величественный, монументальный облик.

Гендель, в совершенстве владея виртуозной техникой хорового письма, добивается разнообразнейших звуковых эффектов. Он использует хоры в самых контрастных положениях: при проявлении скорби и радости, героического подъема, гнева и возмущения. При этом композитор то заставляет хор звучать с грандиозной мощью, то низводит его звучание до пианиссимо. В некоторых случаях Гендель пишет хоры в аккордово-гармоническом складе, сплетая голоса в единое целое и усиливая с помощью полифонии движение. Полифонические и аккордовые элементы следуют один за другим, а иногда и объединяются.

П. И. Чайковский отзывался о Генделе как о мастере хорового жанра следующим образом: «Гендель был неподражаемый мастер относительно умения распоряжаться голосами. Нисколько не насилуя хоровые вокальные средства, никогда не выходя из естественных пределов голосовых регистров, он извлекал из хора такие превосходные эффекты масс, ка-

ких никогда не достигали другие композиторы...».

Следует заметить, что в ораториях, где главным действующим лицом является народ, значение хора неизмеримо возрастает. Примером тому может служить хоровая эпопея «Израиль в Египте». В «Самсоне» партии отдельных героев и народа, т. е. арии, дуэты и хоры, распределены равномерно и дополняются один другим.

Драма в оратории – единственное музыкальное средство. Отсутствие декораций и театрального разыгрывания действия компенсируется новой функцией оркестра – живописать звуками происходящее, обстановку, в которой совершаются события.

Как и в опере, формой сольного пения в оратории является ария. Причем Гендель переносит в этот жанр все многообразие видов и типов арий, сформировавшихся в творчестве различных оперных школ: это и большие арии героического характера, драматические арии, виртуозные, в которых голос выступает соперником солирующего инструмента, пасторальные, а также арии с хором.

У Генделя ария предстает как одна из составляющих композиции, представляет собой важную часть общей линии музыкально-драматического развития и носит индивидуальный характер.

Музыкальному письму композитора свойственны яркая выпуклость и контрастность образов, при этом он не стремится к передаче тонких оттенков мысли или лирического

чувства. Музыковед Т. Н. Ливанов сказал как-то, что музыка Генделя передает «большие, простые и сильные чувства; стремление победить и радость победы, прославление героя и светлую скорбь о его славной смерти, блаженство мира и покоя после тяжелых битв, благостную поэзию природы».

Бетховен, изучая генделевские оратории, говорил: «Вот у кого нужно учиться скромными средствами добиваться потрясающих эффектов». Русский композитор и музыкальный критик А. Н. Серов писал: «Как далеки нынешние композиторы от такой простоты в мысли. Впрочем, и то правда, что эта простота встречается только у гениев первой величины, каким, без сомнения, был Гендель».

Достаточно обширную область творчества Генделя составляет инструментальная музыка, интересная своей многожанровостью, живой непосредственностью и полнотой чувств. Ее главной характерной чертой является целеустремленная энергия, оттеняемая лирическими благородными образами. Песенные мелодии и танцевальные ритмы в инструментальных пьесах композитора роднят их с бытовым народным искусством.

Очень заметна связь между инструментальной и вокальной музыкой Генделя. Сам композитор несколько раз подставлял слова к инструментальным фугам, отдельным частям сонаты или концертов, превращая их таким образом в ораторную или оперную музыку.

Ромен Роллан однажды заметил, что в инструментальном

творчестве Генделя отражены не только внутренние переживания самого мастера, но и реальные события и явления, и «если бы можно было точно указать источники вдохновения в любой из инструментальных вещей Генделя, можно было бы найти воспоминания о днях, пейзажах, сценах, виденных или пережитых им. Среди них встречаются произведения, явно вдохновленные природой. Другие родственны произведениям вокальным и драматическим».

Как правило, все инструментальное творчество Генделя разделяют на три группы. В первую из них входят произведения для клавишных инструментов (клавесина и органа), вторую составляют камерные сочинения (пьесы для отдельных инструментов с сопровождением чембало и для небольших ансамблей), а третья включает в себя оркестровые произведения, в том числе известные *concerti grossi* («большие концерты»), «Музыка на воде», «Музыка фейерверка», симфонии и увертюры из опер и ораторий.

Стержень клавирной музыки Генделя – 3 сборника сюит. Первый сборник из 8 сюит был издан в 1720 году под наблюдением самого автора, остальные же публикации производились без участия композитора, а иногда и против его воли.

Обращаясь к жанру сюиты, Гендель сосредотачивает внимание на цикличности, т. е. организации разнохарактерного материала и отдельных завершенных пьес в единую композицию. Стремление добиться целостности побуждает композитора игнорировать традиционную схему старинной танце-

вальной сюиты и менять установившийся порядок следования танцевальных номеров, а в некоторых случаях ставить на их место и пьесы нетанцевального склада. Для исполнения своих замыслов он иногда меняет метро-ритмическую структуру танца.

Среди сюит первого сборника наиболее выделяется седьмая, соль-минорная. В ней подчинение всех частей целому обусловлено закономерностями развития музыкальной идеи. Композиционную опору произведения составляют крайние части цикла, т. е. увертюра и пассакалия. Первая из них изложена торжественно и пышно, вторая вплотную примыкает к лучшим образцам «строгих» вариаций в клавирном творчестве Моцарта.

Оригинальна оркестровая музыка Генделя, большую часть которой составляют *concerti grossi*, характеризующиеся тем, что солирует в них не один инструмент, а группа однородных инструментов или несколько солистов.

В циклической композиции *concerti grossi* количество частей произвольно, колеблется от 3 до 5 – 6. При этом Гендель не обращает особого внимания на контраст сопоставляемых частей, в результате чего у него встречаются несколько идущих подряд быстрых или медленных пьес.

Наибольшей популярностью пользуются 12 *concerti grossi*, созданные в конце 1730-х годов. В этих произведениях сочетаются вдохновенные лирические образы с героикой и искрящимся весельем, тонкий юмор с танцевальными образа-

ми.

Помимо *concerti grossi*, есть у Генделя вид оркестровой музыки, в которой он предстает как подлинный новатор, – это «Музыка на воде» и «Музыка фейерверка». Оба сочинения предназначены для исполнения на открытом воздухе, улицах и площадях. В первом произведении, представленном рядом миниатюрных пьес, увеличена роль духовых инструментов, а «Музыка фейерверка» создана только для духового состава (несколько позже при переработке Гендель включил в нее струнную группу).

Оркестровая музыка Генделя, наряду с «Бранденбургскими концертами» Баха, – лучшее, что было создано в этой области до появления симфонических произведений венских классиков Гайдна и Моцарта.

Иоганн Себастьян Бах

Иоганн Себастьян Бах – великий немецкий композитор XVIII века, не получивший при жизни заслуженного признания.

Он родился в 1685 году в небольшом немецком городке Эйзенахе. Первые навыки игры на скрипке Иоганн получил от отца, который был городским скрипачом. Кроме того, мальчик обладал прекрасным голосом (сопрано) и пел в хоре городской школы. Таким образом, ярко выраженная музыкальность маленького Иоганна предопределила его буду-

Ще: никто не сомневался, что он станет музыкантом.



Иоганн Себастьян Бах

В девять лет ребенок потерял своих родителей и остался на попечении старшего брата, служившего церковным органистом в городе Ордруфе. Он отдал своего воспитанника в гимназию и продолжил обучать музыке. Однако учитель из старшего брата был неважный. Современники отзывались о нем, как о сухом и нечутком музыканте, а русский писатель и музыкальный критик В. Ф. Одоевский в своей новелле «Себастьян Бах» описал его следующим образом: «Сорок лет он прожил органистом в одной и той же церкви. Сорок лет каждое воскресенье играл почти один и тот же хорал, 40 лет одну и ту же к нему прелюдию, и только по большим праздникам присоединял к ней в некоторых местах один форшлаг и две трели, и тогда слушатели говорили между собой: „О! Сегодня наш Бах разгорячился!“».

Занятия музыкой под руководством брата проходили для Иоганна столь же однообразно, что являлось для любознательного ребенка настоящей пыткой. Ему не оставалось ничего другого, как заниматься самообразованием. Узнав, что у брата в запертом шкафу хранится тетрадь с произведениями знаменитых композиторов, мальчик тайком по ночам доставал тетрадь и переписывал ноты при лунном свете. Эта утомительная работа, вследствие которой зрение Иоганна значительно ухудшилось, длилась шесть месяцев, пока од-

нажды брат не застал своего маленького подопечного за его ночными занятиями и не отобрал уже переписанные ноты.

Когда Иоганну Себастьяну исполнилось пятнадцать лет, он решил начать самостоятельную жизнь и переехал в Люнебург. В 1703 году молодой человек закончил гимназию и получил право поступить в университет. Но продолжить учебу он не смог, т. к. надо было добывать средства к существованию.

В течение своей жизни Бах несколько раз переезжал из города в город, меняя место работы. Однако на новом месте его ждало то же самое: неудовлетворительные условия для развития своей деятельности, унижительное зависимое положение. Но как бы ни была неблагоприятна обстановка для жизни и творчества композитора, его никогда не покидало желание овладеть новыми знаниями и стремление к самосовершенствованию. Иоганн Бах постоянно изучал музыку не только своих соотечественников, но также итальянских и французских композиторов (например, А. Скарлатти, Ф. Куперена). Не упускал Бах случая и лично познакомиться с выдающимися музыкантами, изучить манеру их исполнения. Однажды, не располагая деньгами на поездку, молодой человек отправился в другой город пешком, чтобы послушать игру прославленного органиста Букстехуде.

Такое же упорство, как в учении, Бах проявлял и в отстаивании своих взглядов на творчество и музыку. Вопреки преклонению придворного общества перед иностранной музы-

кой, композитор изучал и широко использовал в своих произведениях народные немецкие песни и танцы.

Следует заметить, что талант Баха не ограничивался областью композиции. Он был лучшим среди своих современников исполнителем на органе и клавесине. Рассказывают, что однажды Баха пригласили в Дрезден, чтобы участвовать в состязании со знаменитым в то время французским органистом и клавесинистом Луи Маршаном. Накануне состоялось предварительное знакомство музыкантов, оба они играли на клавесине. В ту же ночь Маршан поспешно уехал, признав тем самым неоспоримое превосходство Баха.

С 1708 года Иоганн Бах обосновался в Веймаре, где поступил на службу в качестве придворного музыканта и городского органиста. Здесь он создал свои известнейшие произведения для органа, в том числе токкату, фугу ре-минор и пассакалию до-минор. Эти сочинения отличаются глубиной содержания, звучностью и совершенством по мастерству.

В 1717 году Бах с семьей перебрался в Кетен. В этом городе он писал в основном клавирную и оркестровую музыку. Блеснуть своим искусством игры на органе он не мог, т. к. при дворе принца Кетенского такого инструмента просто не было. Зато в обязанности композитора входило руководить небольшим оркестром, аккомпанировать пению принца и развлекать его игрой на клавесине. Все свое свободное время Бах, как и прежде, отдавал творчеству. Созданные в это время произведения для клавира представляют собой вто-

рую – после органичных сочинений – вершину в его творчестве. В Кетене были написаны двухголосные и трехголосные инвенции (трехголосные инвенции Бах называл симфониями), «Французские» и «Английские» сюиты, 24 прелюдии и фуги, составившие первый том большого труда под названием «Хорошо темперированный клавир», а также известная «Хроматическая фантазия и fuga» ре-минор.

Из Кетена в 1723 году Бах переехал в Лейпциг, где и остался до конца своих дней. Здесь композитор занял должность кантора (руководителя хора) певческой школы при церкви Святого Фомы.

Данное положение обязывало его ограничить свое творчество довольно узкими рамками и сочинять такую музыку, которая бы «не была слишком продолжительной, а также... опероподобной, но чтобы возбуждала в слушателях благоговение». Однако Бах, как всегда, жертвуя многим, никогда не поступался главным – своими художественными убеждениями. Действуя в соответствии с этим принципом, композитор смог, даже будучи стеснен различными условностями, создать свои лучшие вокально-инструментальные композиции: большую часть кантат, «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», мессу си-минор, «Итальянский концерт». Примерно в это же время он закончил и второй том «Хорошо темперированного клавира», куда вошли 24 новые прелюдии и фуги.

Помимо огромной творческой работы и службы в церков-

ной школе, Бах принимал активное участие в деятельности «Музыкальной коллегии» города – общества, объединявшего любителей музыки, время от времени дававших светские концерты для жителей города. Специально для подобных выступлений перед публикой, в которых он и сам не раз принимал участие в качестве солиста и дирижера, Бах написал много оркестровых, клавирных и вокальных произведений светского характера.

Между тем основная работа Баха – руководителя школой певчих – приносила ему одни огорчения и неприятности. Средства, выделяемые церковью на школу, были настолько малы, что певчие мальчики не могли нормально питаться и одеваться. Их музыкальные способности также оставляли желать лучшего, а оркестр школы состоял всего лишь из четырех труб и стольких же скрипок. Все прошения об оказании помощи учебному заведению, поданные Бахом городскому начальству, оставались без внимания. Ответственность же за все неполадки тяжелым бременем ложилась на его плечи.

Отрадой композитору служило его творчество и семья. Сыновья Вильгельм Фридеман, Филипп Эмануэль, Иоганн Кристианн рано обнаружили свой музыкальный талант и впоследствии стали известными музыкантами и композиторами. Музыкальные способности были и у второй жены Баха Анны Магдалены, хорошо пела и старшая дочь. Поэтому в доме композитора часто звучала музыка, а сам он сочинял

для своей семьи вокальные и инструментальные ансамбли.

Последние годы жизни Бах страдал серьезной болезнью глаз. Неудачная операция привела к тому, что он полностью ослеп, но и тогда он продолжал сочинять, диктуя свои произведения для записи.

Смерть великого композитора осталась незамеченной. О нем скоро забыли, а его могила при перепланировке церковного двора исчезла под мостовой. Трагически сложились судьбы жены и младшей дочери Баха. Первая умерла десять лет спустя в доме призрения для бедных, а другая влачила нищенское существование.

Джованни Баттиста Перголези

Джованни Баттиста Перголези (настоящая фамилия Драги) родился в 1710 году в Йези. Когда ему исполнилось 13 лет, он поступил в неаполитанскую консерваторию «Деи повери ди Джезу Кристо», где его наставником по классу игры на скрипке стал Доменико Маттеи. Искусство композиции он постигал у Гаэтано Греко, а когда тот умер, у Франческо Дуранте.

Еще учась в консерватории, Перголези в 1731 году сочинил духовную драму под названием «Святой Вильгельм Аквитанский», с успехом исполненную в монастыре Санта-Агнесса Маджоре. Однако последующие произведения, написанные начинающим композитором, остались незамеченны-

ми, что несколько охладило интерес Перголези к театру: он на некоторое время перестал сочинять драматическую музыку и стал создавать инструментальные произведения. За небольшой промежуток времени он написал 33 трио для двух скрипок и баса, прекрасную 10-голос-ную двуххорную мессу и магнификат, принесшие ему всемирную славу.

После этого композитор вновь обратился к области оперной музыки и создал для неаполитанской сцены оперу «Служанка-госпожа», переведенную несколько позже на французский язык. В Париже «Служанка-госпожа» выдержала 190 представлений.

Перголези был назначен регентом капеллы Санта-Мария в Лорето и написал 10 опер-seria. Однако большим успехом пользовались его комические оперы «Влюбленный монах» и «Маэстро музыки», хотя композитора и нельзя считать создателем стиля оперы-буфф.

В последние годы жизни Перголези опять сосредоточился на создании духовной музыки. Его «Stabat Mater» и «Salve Regina» относятся к числу самых известных церковных произведений.

На 26-м году жизни композитор заболел туберкулезом и вынужден был уехать в Поццуоли, близ Неаполя, где перед смертью, наступившей в 1736 году, усиленно работал над переделкой «Stabat Mater». Его поклонники горячо сожалели о столь невосполнимой утрате. Несколько лет подряд произведения Перголези не снимались с репертуара театров, а во

всех церквях Италии исполнялась его духовная музыка.

Классицизм

Классицизм (от латинского *classicus* – «образцовый») – стиль и направление в литературе и искусстве XVII – начала XIX века, обратившиеся к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Сформировался в XVII веке во Франции. Стремился воплотить представления о разумной закономерности мира, о прекрасной облагороженной природе, возвышенные героические и нравственные идеалы.

Основоположителем классицизма в музыкальном театре стал Ж. Б. Люлли (создатель лирической трагедии), черты классицизма и барокко объединены в жанре оперы-*seria*. Высшей стадией развития музыкального классицизма стало искусство венской классической школы.

Жан Батист Люлли

Великий французский композитор Жан Батист Люлли родился в 1632 году во Флоренции в семье мельника. Спустя 12 лет мальчик был привезен герцогом Гизом в Париж и определен в штат придворной прислуги поваренком. Но даже в таких условиях Жан умудрился проявить свои выдающиеся музыкальные способности, научившись самостоятельно играть на скрипке и гитаре. Благодаря таланту мальчик снискал покровительство некоторых приближенных к

королю лиц, которые предоставили ему возможность брать уроки игры на скрипке. Люлли же, в свою очередь, будучи самолюбивым и тщеславным человеком, задался целью завоевать себе лучшее положение. Забегая вперед, отметим, что это ему вполне удалось, благодаря колоссальной энергии, заложенной в него самой природой.



Qu'en ce monde plus d'orgueil,
Par un jour d'été 1711 en gloire est d'orgueil
Et de la fin et de la nuit
C'est fidèle, vaine en l'air, les vains courages,
Pour en l'été que ne parle à la fin d'un jour
Par d'un monde le plus grand des Rois

Жан Батист Люлли

Людовик XIV, узнав о необычном таланте юного поваренка, обратил на него свое внимание. Через некоторое время Люлли по воле правителя Франции стал членом и инспектором придворного оркестра «24 скрипки короля». Свои обязанности он исполнял настолько хорошо, что король поручил ему устроить новый, малый оркестр «16 скрипок короля». Люлли, с желанием взявшись за дело, вскоре добился того, что малый оркестр под его умелым руководством затмил большой.

Не ограничиваясь лишь дирижерской работой, Люлли писал для своего оркестра различные пьесы, стремясь усовершенствовать оркестровую игру. Проявив себя таким образом уже как композитор, он удостоился чести создать балет на сюжет Мольера (в этом представлении должен был принять участие сам Людовик XIV).

Естественно, такое возвышение никому не известного флорентийца, не отличавшегося к тому же знатностью происхождения, вызвало много толков при дворе. Некоторые пытались так или иначе оттеснить Люлли в тень, целая плеяда поэтов во главе с Лафонтеном писала на него злые сатиры, но тот, завоевав симпатии Расина, Мольера и находясь под покровительством самого короля, чувствовал себя в безопасности.

С 1672 года музыкальное направление Люлли резко изменилось: став во главе французской оперы, он проявил весьма энергичную деятельность как дирижер и оперный композитор. Познакомившись в это время с поэтом Кино, Люлли стал с ним сотрудничать и сочинил несколько опер, из которых в первую очередь нужно назвать следующие: «Кадм и Гермiona», «Альцеста», «Тезей», «Атис», «Исида», «Психея», «Персей», «Армида», оперы-балеты «Триумф любви», «Храм мира», «Идиллия мира».

Люлли внес неоценимый вклад в развитие музыкального искусства, первым из музыкантов установив форму увертюры и введя в оркестр новый инструмент – литавры. Он не достиг в своих произведениях полной законченности вокальных форм, но внес в оперную музыку большое разнообразие инструментовки, хотя и несложной, но красивой и оригинальной.

Кроме того, Люлли считается основателем французской национальной оперы. Он стремился усилить с помощью музыки драматические эффекты, для чего подчинял мелодии слову. Для большего блеска спектакля он ввел в оперу балет. Также композитору принадлежит множество симфоний, трио, арий для скрипки, дивертисменты и увертюры.

Следует заметить, что все оперы Люлли, благодаря эффектным постановкам, хорошему либретто и удачной музыкальной иллюстрации текста, продержались на сцене почти 100 лет.



Литавры

Композитор, возможно, сделал бы для музыки еще больше, но несчастный случай оборвал его жизнь. Будучи от природы человеком увлекающимся, Люлли, разучивая со своим оркестром «Te Deum», предназначенный к исполнению по случаю нездоровья короля, ушиб себе дирижерской палочкой ногу. Эта неосторожность привела к тяжелой болезни,

а отказ музыканта от операции стал роковым: его состояние здоровья все ухудшалось и, наконец, наступила развязка – смерть. Данные события происходили в Париже в 1687 году.

Биографы приводят много интересных фактов из жизни Люлли. Вот, например, один из них: посетивший композитора незадолго до его кончины духовник советовал ему в знак раскаяния в своей греховной деятельности музыканта сжечь партитуру последней оперы. Люлли согласился исполнить требование священника, предварительно спрятав расписанные на голоса партии этой оперы.

Кристоф Виллибальд Глюк

Знаменитый композитор XVIII столетия Кристоф Виллибальд Глюк, являющийся одним из реформаторов классической оперы, родился 2 июля 1714 года в городе Эрасбахе, расположенном неподалеку от границы графства Верхний Пфальц и Чехии.

Отец композитора был простым крестьянином, который после нескольких лет службы в армии поступил к графу Лобковицу в качестве лесничего. В 1717 году семья Глюка переехала в Чехию. Годы жизни в этой стране не могли не сказаться на творчестве прославленного композитора: в его музыке можно уловить мотивы чешского песенного фольклора.

Детство Кристофа Виллибальда Глюка нельзя назвать безоблачным: денег семье часто не хватало, и мальчик был вы-

нужден помогать отцу во всем. Однако трудности не сломили композитора, напротив, они способствовали выработке жизненной стойкости и упорства. Эти качества характера оказались для Глюка незаменимыми при проведении в жизнь реформаторских идей.

В 1726 году, в 12-летнем возрасте, Кристоф Виллибальд начал учебу в иезуитской коллегии города Комотау. Правила этого учебного заведения, проникнутого слепой верой в догматы церкви, предусматривали безоговорочное подчинение начальству, но юному дарованию было трудно удерживать себя в рамках.

Положительными моментами шестилетнего обучения Глюка в иезуитской коллегии можно считать развитие вокальных данных, овладение такими музыкальными инструментами, как клавир, орган и виолончель, греческим и латинским языками, а также увлечение античной литературой. В те времена, когда главной тематикой оперного искусства являлись греческие и римские древности, подобные знания и умения были просто необходимы оперному композитору.

В 1732 году Глюк поступил в Пражский университет и переехал из Комотау в столицу Чехии, где продолжил свое музыкальное образование. С деньгами у молодого человека по-прежнему было туго. Иногда в поисках заработка он отправлялся в окрестные деревни и игрой на виолончели развлекал местных жителей, довольно часто будущего музыкального реформатора приглашали на свадьбы и народные празд-

ники. Практически все деньги, заработанные таким путем, уходили на еду.

Первым настоящим учителем музыки для Кристофа Виллибальда Глюка стал выдающийся композитор и органист Богуслав Черногорский. Знакомство молодого человека с «чешским Бахом» произошло в одном из пражских храмов, где Глюк пел в церковном хоре. Именно от Черногорского будущий реформатор узнал, что такое генерал-бас (гармония) и контрапункт.

Многие исследователи творчества Глюка отмечают 1736 год как начало его профессиональной музыкальной карьеры. Граф Лобковиц, в имении которого молодой человек провел детские годы, проявил неподдельный интерес к незаурядному дарованию Кристофа Виллибальда. Вскоре в судьбе Глюка произошло важное событие: он получил должность камерного музыканта и главного певчего венской капеллы графа Лобковица.

Стремительная музыкальная жизнь Вены полностью поглотила молодого композитора. Знакомство с известнейшим драматургом и либреттистом XVIII века Пьетро Метастазियो вылилось в написание Глюком первых оперных произведений, не получивших, правда, особого признания.

Следующим этапом в творчестве молодого композитора стало путешествие в Италию, организованное итальянским меценатом графом Мельци. На протяжении четырех лет, с 1737 по 1741 год, продолжалась учеба Глюка в Милане

под руководством прославленного итальянского композитора, органиста и дирижера Джованни Баттисты Саммартини.

Результатом итальянского путешествия стало увлечение Глюка оперой *seria* и написание музыкальных произведений на тексты П. Метастазियो («Артаксеркс», «Деметрий», «Гипермнестра» и др.). Ни одно из ранних произведений Глюка не сохранилось до настоящего времени в полном варианте, тем не менее отдельные фрагменты его сочинений позволяют судить о том, что уже тогда будущий реформатор заметил ряд недостатков в традиционной итальянской опере и попытался преодолеть их.

Признаки грядущей оперной реформы в наибольшей степени проявились в «Гипермнестре»: это стремление к преодолению внешней вокальной виртуозности, повышению драматической выразительности речитативов, органическая связь увертюры с содержанием всей оперы. Однако творческая незрелость молодого композитора, еще не осознавшего в полной мере необходимость изменения принципов написания оперного произведения, не позволили ему стать в те годы реформатором.

Тем не менее между ранними и более поздними операми Глюка нет непреодолимой пропасти. В сочинения реформаторского периода композитор часто вносил мелодические обороты ранних произведений, а иногда использовал и старые арии с новым текстом.

В 1746 году Кристоф Виллибальд Глюк переехал в Ан-

глию. Для высшего лондонского общества им были написаны оперы seria «Артамена» и «Падение гигантов». Встреча с прославленным Генделем, в произведениях которого прослеживалась тенденция к выходу за рамки стандартной схемы серьезной оперы, стала новым этапом в творческой жизни Глюка, постепенно осознававшего необходимость в оперной реформе.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.