

Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 45 Пушкинского района»

Методическая разработка на тему:
«Этапы развития классической музыки»

Преподаватель: Печёнкина Т.А.

Санкт-Петербург
2020 год

Содержание

1. Вступление.
2. Старинная музыка. Музыка Средневековья.
3. Возникновение григорианского хора – музыкального символа Средневековья.
4. Создатели светской музыки – трубадуры, труверы, миннезингеры.
5. Средневековая лирика – «детство поэзии»
6. Первый профессиональный композитор – Леонин.
7. Жанр мотета.
8. Музыка эпохи Возрождения. Принцип природной гармонии.
9. Шансон.
10. Мадригал.
11. Барокко. Духовная атмосфера нового времени.
12. Барокко. Эпоха и стиль. Противоречие – эстетический девиз эпохи.
13. Революционные изменения в музыкальном искусстве.
14. Классицизм. Музыкальная культура Просвещения.
15. Романтизм
16. Реализм.
17. Модернизм.
18. Веризм
19. Импрессионизм
20. Экспрессионизм.
21. Авангардизм.
22. Неоклассицизм.

Вступление.

История классической музыки насчитывает несколько веков и разделяется по историческим периодам, непосредственно связанным с общим развитием науки, культуры, общества. В работе собраны и представлены сведения об основных событиях и отличительных чертах каждой музыкальной эпохи, а также об особенностях зарождения и развития отдельных музыкальных жанров в разных странах. Говоря об истории музыки и её развития, невозможно обойти стороной такое понятие как «классическая музыка». В общепринятом понимании, классической называют музыку, которая не теряет своей актуальности и остаётся по-прежнему очень популярной на протяжении долгого времени, начиная с момента её создания.

Старинная музыка

Старинная музыка – это общий термин, используемый, чтобы описать музыку в европейской классической традиции со времени падения Римской империи в 476 году нашей эры до конца эпохи Барокко в середине 18 века. Музыка в пределах этого огромного промежутка времени была чрезвычайно разнообразна, охватывая многократные культурные традиции в пределах широкой географической области. У многих культурных групп, из которых средневековая Европа развивалась, уже были музыкальные традиции, о которых немного известно. Объединяющим началом этих культур в Средневековье являлась Римско-католическая церковь, и её музыка служила фокусом для музыкального развития в течении первой тысячи лет этого периода.

Музыка Средневековья.

Согласно свидетельствам многочисленных старинных документов и художественных изображений музыкальная жизнь периода раннего Средневековья (до 800-х годов нашей эры) была довольно богатой и насыщенной. Однако история сохранила до наших дней в основном литургическую музыку римско-католической церкви, значительную часть которой занимает так называемый григорианский хорал, названный по имени Папы Григория I. Современные учёные считают свидетельства о музыкальном вкладе Григория Великого легендой. Большинство же сочинений григорианского хорала в период между веками деятельности Григория I и Карла Великого принадлежит неизвестным авторам.

В течение 19 века произошло несколько важных событий в развитии музыки Средневековья. Во-первых, католическая церковь стала прилагать значительные усилия для унификации различных направлений григорианского хорала и в приведении их всех в рамки григорианской литургии. Во-вторых, важным событием стало появление ранней полифонической музыки: на смену использовавшегося в древние века октавного удвоения (многоголосия) приходит сопровождение церковной мелодии посредством второго голоса, образующего с главным интервалы от унисона до кварты («двухголосный органум» или «диафония»). В-третьих, наиболее важным для истории музыки событием стали попытки воссоздания музыкальной нотации, последовавшие по окончании почти 500-летнего перерыва изысканий композиторов в данной области. Впервые для записи нот начинают применяться линии и использоваться первые 7 или 15 букв латинского алфавита. Основателем современной музыкальной нотации считается Гвидо Аретинский (умер в 1037 году), который сводит буквенное и невменное нотописание в одну стройную систему. В период после 1100 года в музыке выделяются несколько школ многоголосной музыки:

Школа при монастыре Сен-Марсьяль (святого Марциала) характеризовалась наличием одной главной устойчивой темы и быстро движущегося второго голоса в форме двухголосного органума.

Школа Нотр-Дам, давшая миру высокие образцы многоголосия того времени и ставшая первой школой европейской хоровой полифонии, с её основателями монахами Леонином и Перотином.

Школа города Сантьяго-де-Компостела в провинции Галисия, бывшего в то время центром паломников, странствующих пилигримов и местом работы композиторов многих музыкальных традиций позднего Средневековья, значительная часть работ которых дошла до наших времён в сочинениях Каликстинского кодекса.

Английская школа, музыка которой представлена в наше время в Рукописи Олда Холла и в рукописи, известной под названием «Вустерские фрагменты».

Вместе с данными школами церковной музыки существовали и светские направления развития музыки Средневековья, нашедшие своё отражения в многочисленных композициях трубадуров, труверов и миннезингеров. Музыкальные формы и эстетические идеи светских музыкантов того времени дали начало

развитию музыки раннего Возрождения, однако сама культура менестрелей была в большой степени уничтожена во время Альбигойского крестового похода в начале 13 века.

Предлагаю заострить внимание на возникновение григорианского хорала более детально.

Возникновение григорианского хорала – музыкального символа Средневековья.

Средние века – это наиболее длительная культурная эпоха в истории Западной Европы. Она охватывает 9 столетий – с VI по XIV век. Это было время господства католической церкви, когда христианский мир жил как единая семья с общим патриархальным укладом жизни: в Испании и Англии, в Италии и Германии крестьяне возделывали свои поля и молились Пресвятой Деве. И в деревенской церкви, и в городском соборе, и за монастырской оградой слово, обращённое к Богу, было неразрывно связано с музыкой: звучали псалмы, гимны, хоралы – мелодии сосредоточенные и отрешённые, далёкие от повседневной суеты. Эти скромные песнопения положили начало классической музыке – музыке серьёзной и возвышенной. И сколько бы веков ни прошло, сколь бы разнообразной и даже легкомысленной ни бывала порой классическая музыка, в ней всегда присутствует божественная тень, она носит на себе неизгладимую печать своего церковного рождения.

По всей Европе от Средиземного до Северного моря хвала Господу звучала на строгой латыни. Чтобы усилить общность языка общностью напевов, папа Григорий I, вступивший на престол в начале VI века, собрал воедино все церковные песнопения и предписал для исполнения каждого из них определённый день церковного календаря. Собранные папой мелодии получили название григорианских хоралов, а певческая традиция, основанная на них, именуется григорианским пением.

Григорианские хоралы идеально соответствовали своему молитвенному назначению: неторопливые мелодии складывались из незаметно перетекающих друг в друга мотивов, их строгий узор располагался на весьма ограниченном пространстве, и интервалы между звуками были небольшими. Ничто не нарушало строгого величия ритуального напева – ни неожиданные скачки голоса, ни резкость ритмического рисунка, ни отступление от диатонического звукоряда (диатонический звукоряд включает только белые клавиши фортепиано). Плавно и сосредоточенно звучал под сводами собора мужской одноголосный хор. Григорианскому хоралу придавали значение музыкального «священно писания», поэтому христианский музыкант должен был лишь повторить и усвоить напев, запомнить его и передать ученикам. Направление мелодического движения указывали особые значки – невмы, стоявшие над латинским текстом. В то же время ритм оставался свободным и следовал за акцентами и паузами произносимой молитвы.

Несмотря на относительно скромный объём и кажущуюся монотонность, григорианский хорал отражает не только общий характер средневекового умонастроения, но и представления человека той эпохи о пространстве и времени. Подобно ребёнку, человек средневековья думал, что мир вокруг него вполне ему доступен, а дальние страны и огромный космос рисовались его воображению как нечто нереальное и не имеющее к нему отношения. И поле, где он работает, и церковь, которую он посещает, и замок феодала, и даже город, где он изредка бывает, – всё это близко, как на ладони, так же как Христос и святые угодники. Средневековый художник смело переносит на одну плоскость и страсти Христовы, и моления Пресвятой Девы, и виды феодального замка. «Мир средневекового человека был невелик, понятен и удобно обозреваем, – пишет исследователь этой эпохи П.М. Бицилли. – Всё в этом мире было упорядочено, распределено по местам, всем и всему были указаны собственное дело и собственная честь. Нигде не было пустых мест и пробелов, но не было так же ничего ненужного и лишнего; в этом мире не было неведомых областей, небо было изучено так же хорошо, как и земля, и нигде нельзя было заблудиться. Приятно и легко было оглядывать этот мир и воспроизводить его в его целом – весь без остатка – во всех его проявлениях, со всеми его «царствами», сокровищами и диковинами, отражать его в картинах мира и в энциклопедиях, высекать его в тысячах мелких фигурок, что жмутся к стенам соборов, выписывать его золотыми и яркими чистыми красками на фресках – средневековый космос был не только очень тесен, но и очень однообразен, несмотря на кажущуюся пестроту».

Подобно обозримому и однообразному пространству средневековья время так же было повторяющимся и неизменным. Смена дня и ночи, чередование земледельческих работ приводили человека к мысли о том, что время – это круг. Идея повторения круговращения была основанием всех средневековых представлений о мире. Тогда говорили: «Всё, что меняется, теряет свою ценность. Вещи и предметы, божественные и человеческие создания подчинялись закону подобия». «Трактат и храм, – утверждали средневековые философы, – есть совокупность подобных частей и частей этих частей».

Григорианское пение поражает своей естественностью. Мелодическое однообразие хорала не утомляет, а успокаивает, вызывает умиротворённые мысли, как бы иллюстрируя известное средневековое

изречение: «Бог есть сфера, центр которой повсюду, а поверхность нигде». Хорал как бы стремится музыкально передать мистическую неуловимость Бога и в то же время Его постоянную близость. Чтобы понять, как безвестным средневековым гениям удалось выразить эти противоположные начала, надо вслушаться в григорианскую мелодию, в её строение. Эта мелодия исполняется нараспев, как строгая речитация и членение на фразы совершается в соответствии с произнесением латинского текста. В каждой из них распеваются одни и те же звуки, но расположены они относительно друг друга по-разному, и сходство мотивов не абсолютное, а относительное: эти мотивы похожи, как члены одной семьи, как двоюродные братья и сёстры, а иногда и как родные, но нив коем случае как близнецы. Их связи между собой – наглядная иллюстрация известной средневековой истины: «Возвращение к чему-либо не есть повторение». Те же звуки и музыкальные фразы вновь возникают, но уже в других условиях, на другом этапе развития мелодии, и воспринимаются чуть иначе, хотя родство мотивов не вызывает сомнений. Такой метод мелодического развития называют вариантно-мелодическим развёртыванием, чтобы подчеркнуть вариантную связь мотивов внутри мелодии и в то же время поступательность, текучесть мелодического движения. Неуловимые изменения и в то же время органическое родство мотивов в хорале – это своеобразная модель «реки времени», незаметно приводящей как к старению и разрушению, так и к росту и расцвету, однако поверхность этой «реки» всегда кажется ровной и безмятежной. И если бы ощущение вечно текущего времени, музыкально зашифрованное в григорианском хорале, можно было бы передать словами, то никто не сделал бы это лучше Августина.

С VII по IX век понятия «музыка» и «григорианский хорал» существовали нераздельно. Не было на свете другой музыки, кроме хорала, которая способна была бы передать мистическую тайну Бога и вместе с тем Его высшую естественность, растворённость во всём сущем. Изучая и запоминая все мелодические подробности хоралов, музыканты и певчие хотели украсить их, преумножить и дополнить завещанную Господом красоту. Но как сделать это, не разрушив священные песнопения, - ведь григорианский хорал предназначался лишь для заучивания, и никому не позволялось изменять его. И выход был найден: над хоральной мелодией на равном удалении от всех её звуков был надстроен своего рода второй этаж, в точности повторяющий рисунок хорала, дублирующий его. Мелодия казалась как бы утолщённой, удвоенной, то есть одновременно звучали хоралы-«близнецы» - основной хорал – в нижнем голосе и дополнительная мелодия, неотступно следующая за оригиналом, - в верхнем. Первые двухголосные сочинения получили названия органумов, так как нижний, главный голос, который вёл хорал, назывался *vox principalis* – основной голос, а верхний, присочинённый, назывался *vox organalis* – дополнительный голос. Звучание органумов вызывало ассоциации акустики храмов: оно было гулким и доносилось как будто из глубины. На ряду с основными, «пустотными» созвучиями встречались и созвучия резкие, задетые как бы ненароком и тут же исчезающие. Эта «небрежность» - знак уважения средневекового композитора к случайности – вечному спутнику строгого закона, ибо как могли бы уважать закон и следовать ему, если он хотя бы иногда не нарушался? Так в музыкальном пространстве было открыто новое, вертикальное измерение: средневековые композиторы, подобно строителям, не имеющим достаточно земли, вынуждены были двинуться вверх, и, хотя начальные опыты двухголосия с музыкальными небоскрёбами никак сравнить нельзя, второй этаж музыкального здания – второй голос - был построен. Теперь оставалось освоить в этом новом, многоголосном здании, добавить и третий, и четвёртый этажи, что и было сделано на протяжении последующих столетий, с XI по XIII век.

Создатели светской музыки – трубадуры, труверы и миннезингеры.

Несмотря на любовь средневекового человека к постоянству и почитанию старины, колесо истории неторопливо совершало положенные судьбой обороты. Росли и богатели города, окружённые крепостными стенами, в феодальных замках, посвящая своё время охоте, воинским забавам и турнирам, жили рыцари. Католическая церковь поражала прихожан красотой и пышностью богослужебных церемоний, многочисленные праздники собирали толпы народа, жаждущего зрелищ и развлечений. По дорогам бродили жонглёры и шпильманы – артисты и музыканты. Они танцевали, разыгрывали театрализованные представления, показывая то ангелов, то Пресвятую Деву, а то чертей и адские муки. Вольная актёрская жизнь привлекала и простонародье, и обедневшее рыцарство. Уставшие от воинских подвигов и турниров, разорившиеся феодалы пополняли ряды певцов и музыкантов, которые выступали то на городской площади, то в поместье знатного сеньора. Искусство певчих и танцоров всем пришлось по вкусу, кроме служителей церкви: ведь легкомысленные куплеты были так далеко от богоугодных мыслей. Да и образ жизни «артистической богемы» средневековья не мог не вызвать осуждения у монаха-аскета. Расцвет средневековых городов и феодальных замков, интерес к светскому искусству, который всё больше охватывал все сословия, привели к появлению первой профессиональной школы светской поэзии и музыки – школы трубадуров, которая возникла на юге Франции в XII веке. Немецкие поэты и музыканты назывались миннезингерами. В последствии к трубадурам и миннезингерам присоединились

северофранцузские поэты и музыканты – труверы. Будучи авторами стихов, поэты-трубадуры выступали одновременно и как композиторы, и как певцы-исполнители.

Средневековая лирика – «детство поэзии».

Оставив божественные темы монахам и философам, трубадуры с радостью взяли обсуждать всё остальное: любовь и разлуку, наступление весны и её радости, весёлую беззаботную жизнь странствующих студентов-школяров, шалости Фортуны и её капризный нрав, и многое другое. Вся жизнь, протекающая за монастырскими стенами, служила им источником вдохновения. Здесь ещё не было сложных сравнений и метафор, свойственных поэтическому искусству последующих столетий: средневековый поэт говорил прямо и просто, с безыскусным доверием к слушателю. Григорианское пение и лирика трубадуров – два самостоятельных направления в средневековой музыке. Они различны по содержанию, различны и по форме. Строгой сосредоточенности григорианского хора противопоставляет наивная простота трубадурской песни; непрерывной текучести ритма и витиеватости григорианского пения противопоставляет периодическая акцентность и повторность светской лирики. Так уже в рамках средневекового одноголосья в европейской культуре сложилась модель совместного развития светских и духовных жанров. С одной стороны, они были бесспорно контрастны друг другу, с другой – между ними существовала определённая связь: в эпоху средневековья и тот, и другой вид музыки подразумевал внутреннее родство со словом и стремился выразить в звуке ритм и скрытую мелодию речи, в одном случае речи прозаической, молитвенной и строгой, в другом – речи стихотворной, чётко ритмизованной, окрашенной то в нежно-любовные, то в шуточные, то в рыцарски-воинственные тона. Порой эта связь проявлялась в любви светских поэтов и композиторов к мелодиям плавным – витиеватым и неспешным. И впредь на всём пути развития европейской культуры духовные и светские жанры будут отталкиваться друг от друга, стараясь идти каждый своей дорогой. Но в то же время идти с оглядкой, вольно или невольно пользуясь достижениями друг друга, обогащая и развивая музыкальные идеи, возникшие в противоположном «музыкальном лагере». Когда с открытием двухголосья возникли горизонталь (или собственно мелодическое начало) и вертикаль (музыкальные высота и глубина – одновременное взятие звуков), то появилась возможность двигаться в двух направлениях: исследовать горизонталь, осмыслить двухголосье как сочетание самостоятельных мелодий или изучить недавно открытую вертикаль, то есть выяснить природу созвучия, слияние тонов и понять двухголосье как совмещение пересекающихся линий, где важнее всего не сами линии, а точки их совпадения.

Многие музыканты – назовём их музыкальными реалистами – с удовольствием наслаждались дарами своей музыкальной интуиции. Их органумы оторвались от твёрдой почвы григорианского хора, мелодия второго голоса не удваивала его, а сопровождала хорал, то сливаясь с ним, то развиваясь независимо и свободно. Такие органумы назывались мелизматическими. Средневековые трактаты, и атласы, и церковная живопись рисуют Вселенную множественной, населённой разнообразными существами. В мире земном и небесном причудливо совмещены ангелы и черти, моря и пустыни, люди белые и чёрные... Не так ли и мелодии, свободно сочетаясь, создавая звучания то приятные и слитные, то резкие и раздражающие, наилучшим образом соответствуют той пестроте и богатству, которые мы наблюдаем в мире?

Первый профессиональный композитор – Леонин.

Вершиной раннего многоголосья стала Школа Нотр-Дам. Музыканты, принадлежавшие к этой школе, работали в Париже в соборе Парижской Богоматери в XII – XIII веках. Им удалось создать такие многоголосные структуры, благодаря которым музыкальное искусство стало более самостоятельным, менее зависимым от произнесения латинского молитвенного текста. Музыка уже не воспринималась как его поддержка и украшение, она теперь предназначалась специально для слушания, хотя органумы мастеров этой школы по-прежнему исполнялись в церкви. Во главе Школы Нотр-Дам стояли профессиональные композиторы: во второй половине XII века – Леонин, на рубеже XII и XIII веков – его ученик Перотин. Понятие «композитор» в эпоху средневековья существовало как бы на обочине, на отшибе музыкальной культуры. Творчество в те времена было делом скорее коллективным, общественным, чем индивидуальным. Григорианские песнопения пришли в Европу от ранних христиан Палестины через Сирию и Армению, папа Григорий I лишь собрал и упорядочил их, но создателями этих прекрасных мелодий были безымянные певчие, передавшие напевы из уст в уста. Каждый из них вносил в мелодию нечто своё, изменял и добавлял звуки и мотивы, пока наконец мелодия не закрепилась в памяти поколений. Такой путь творчества характерен для народной музыки, для фольклора, и не удивительно, что множество произведений средневековья, дошедших до нас, принадлежит «анониму», то есть неизвестному композитору: когда в музыкальной практике господствовало не сочинение нового, а усвоение созданного в прошлом, никто не заботился о сохранении имени автора.

Слово «композитор» происходит от «компонировать», то есть сочетать, создавать нечто новое из

известных элементов. Так и поступали композиторы во все времена: новизна материала, который они использовали, никогда не была абсолютной, всегда существовали некие известные жанровые типы, интонации, музыкальные формы, которые служили путеводной нитью для композиторской фантазии. Профессия композитора появилась лишь в XII веке: с одной стороны, в творчестве трубадуров, сочинявших мелодии на свои стихи, с другой – в духовной музыке, в творчестве представителей Школы Нотр-Дам. Всё, что было до этого, так или иначе умещалось в рамки более или менее точного копирования, усвоения, повторения. Как истинный сын своего века, глава Школы Нотр-Дам Леонин начал с исследования материала, имеющегося в его распоряжении. И так же, как схоласты разложили вещи и предметы на понятия, так и Леонин увидел в музыке две фундаментальные составляющие: мелодическую линию и ритмический рисунок. Конечно, разделить их можно было лишь умозрительно, так как всякая живая мелодия, всякое реальное музыкальное тело имели и то, и другое. Сейчас даже ребёнок знает это, когда его на музыкальных экзаменах просят прохлопать ритм или спеть мотив или фразу – сначала в одном ритме, а затем эту же мелодическую линию спеть в другом ритме. Тогда же, в XII веке, представить мелодическую линию и ритм как самостоятельные понятия было открытием. Раньше нельзя было и подумать, чтобы священную мелодию хора вообразить состоящей будто из разных сторон, из разных «музыкальных категорий». Хорал был единственно возможным способом чтения нараспев латинской молитвы, и потому нельзя было отделить гибкую и витиеватую мелодическую линию от размеренного, свободного ритма, а мелодию как целое представить отдельно от текста. Теперь же с помощью вновь созданных понятий можно было приступить к созданию разумных основ организации многоголосья. Начнём с фундамента, с григорианского напева. Можно изложить его крупными нотами, чтобы мелодия хора двигалась медленно и величественно. Пусть при этом она утратит естественную текучесть и подвижность, зато она станет истинным основанием двухголосья и по праву будет называться *cantus firmus* – неизменный напев. Чтобы упорядочить вертикаль и знать какие звуки прозвучат вместе с определённым звуком мелодии верхнего голоса, нельзя позволить голосам петь в свободном движении. Надо записать ритм верхнего голоса, и тогда интервалы – одновременно взятые звуки – будут определены автором, а не отданы на волю случая. Есть единственный способ зафиксировать ритм – использовать модусы, найденные трубадурами, когда ритм ориентируется на несколько предписанных образцов. Мелодия же при этом вовсе не будет напоминать светскую песню: она может быть и достаточно оживлённой, активной, или плавной, спокойной, но её движение будет определяться предписанными в начале строки модусами. Мелодическая линия, если она отличается плавным течением, напоминает григорианское пение, ритм же следует традициям светской вокальной лирики, и они соединены между собой так, как этого хотел композитор. Поэтому Леонин по праву носит почётное звание первого европейского профессионального композитора.

Жанр мотета.

Высшая музыкальная форма средних веков – мотет содержит рациональное и эмоциональное начала, как бы напоминая о наивном, интуитивном мышлении реалистов и об умозрительном и рациональном мышлении номиналистов. Мотетами называли многоголосные – как правило, трёхголосные – сочинения, получившие распространение в XIII веке. Красота и привлекательность мотета заключалась в одновременном сочетании разных мелодий. В некоторых мотетах голоса были музыкальным отражением основного напева, который они дублировали, щедро используя популярные в эпоху средневековья пустотные звучания. Эти «упорядоченные» мотеты развивали традиции многоголосья, в котором свобода и мелодическое богатство голосов несколько тускнели, уступая место обозримости и простоте целого. В «упорядоченных» мотетах в основе многоголосья, как правило, лежал *cantus firmus*, который традиционно вёл тенор. Другие же голоса свободно удваивали *cantus* и, следовательно, были, по сути, вариантами друг друга. Такое «вариантное» многоголосье, где голоса отличаются мнимой самостоятельностью, часто свойственно народной полифонии. Большой популярностью у средневековой публики пользовались мотеты, которые в противоположность мотетам на *cantus firmus*, доводили до предела принципы разноголосицы: забавы ради некоторые из них сочинялись на разные или даже на разноязыкие тексты, где один из голосов пел, например, по-французски, а другой – на строгой латыни. Здесь, демонстрируя победу интуитивного начала над сухим умозрением, свободно переплеталось несколько мелодий; это была временная победа хаоса над порядком, где какофония идущих в разные стороны голосов демонстрировала себя с вызывающим озорством. Средневековые мотеты могли быть духовными и светскими, в которых вполне естественно звучали духовные воздыхания. Ранее многоголосье существовало как искусство не только вокальное, но и инструментальное. Для карнавалов и праздников сочиняли танцевальную музыку, песни трубадуров иногда сопровождалась игрой на инструментах. Были популярны и своеобразные инструментальные фантазии, похожие на мотеты. Некоторые из них исполнялись инструментальным ансамблем и, подобно мотетам, обладали достаточной протяжённостью. Звучание напоминает музыку востока, что ещё более усилено аккомпанементом ударных; мелодическая линия, узорчатая, витиеватая, похожая на плетение восточного

орнамента, как это и принято на Востоке, не движется вперёд – она как будто застыла и лениво вращается в кругу одних и тех же мотивов. Свободное полимелодическое движение голосов можно уподобить восточной импровизации: инструменты как бы дополняют друг друга, вытекая из общего мелодического источника. Такое сходство не трудно объяснить, поскольку именно в зените позднего средневековья, когда феодальное рыцарство побывало в крестовых походах у средневековых музыкантов появилась возможность узнать музыку Арабского Востока. И она, несомненно, оказала на них определённое влияние.

Музыка эпохи Возрождения.

В XV и XVI веках Западная Европа переживала «золотой век» своей истории, в который Италия вступила на столетие раньше – в XIV веке. Это время получило выразительное название «эпоха Возрождения», Ренессанс. Всё началось с пробуждения интереса к античности, к культуре Древней Греции и Рима: нетленная красота древних статуй открылась человечеству в результате археологических раскопок, предпринятых на территории вечного города. Слово «возрождение» нужно понимать и более широко – как невиданный взлёт науки и литературы, живописи и зодчества, как расцвет человеческого гения. Ни одна другая эпоха не дала столько титанов во всех областях творчества. До сих пор нет художников более почитаемых и известных, чем художники Возрождения: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, имена которых превратились в легенду. Изобразительное искусство наиболее ярко выражает идеалы Возрождения, хотя достижения этой уникальной эпохи в других областях культуры – в науке, философии, литературе – не менее значительны. Но в живописи, скульптуре, архитектуре наиболее наглядно ощущается новая атмосфера времени – отказ от средневекового аскетизма, от средневековой схоластики, обращение к реальному человеку вместо религиозных символов средневекового искусства. Люди перестали теперь стыдиться своего прекрасного тела, его совершенных линий и пропорций – наоборот, художники и скульпторы изображали его во всём величии и блеске. Средневековый страх перед всем телесным был забыт навсегда.

Музыка этой великой эпохи находится как будто несколько в тени, имена композиторов Жоскена Дебре, Палестрины, Орландо Лассо говорят нам гораздо меньше, чем имена прославленных художников, скульпторов и зодчих. Однако, глядя на прекрасные фрески, украшавшие стены и своды соборов, видя этот праздник лиц и красок, любясь родной красотой ренессансной живописи, мы всё-таки могли бы предположить, какая музыка звучала в то время. Естественно думать, что, так же как живопись Возрождения с её интересом к человеку, к красоте его лица и тела, музыка тоже должна резко отличаться от углублённой и суровой музыки средневековья. Новая эпоха перенимает от прежней центральную тему – тему Господа Бога, тему Творца. Но отношение к этой теме, её понимание радикально изменились: не просто смутно ощущать присутствие Бога в мире, но сознательно любить Его, не совершать религиозные ритуалы и бояться кары Божьей, но познать Творца, понять Его божественный замысел и, вооружившись знанием и разумом, воспеть гимн Создателю. Именно так и поступал великий Леонардо. Вооружившись линейкой и циркулем, он присутствовал при раскопках, когда впервые, освобождённые от векового слоя земли, открывались греческие и римские статуи. Они являли собою природное совершенство красоты, которое сами древние греки определяли как «соразмерность». Не доверяя одному лишь взгляду, Леонардо измерял эти фигуры, выяснял соотношение ног, рук и торса, пропорции носа, рта и глаз. Природа была для художника Возрождения всем – и образом вечной красоты, и свидетельством божественной мудрости и славы. Ничто не могло своим совершенством превзойти Природу, никакое дело рук человеческих, никакое помышление не могло сравниться красотой с малейшим из Божьих созданий. И человек – венец творения – был для художника лишь совершеннейшим образом божественной гармонии, лучшим свидетельством безмерной мудрости и созидательной силы Творца. Не душа земного человека, не страсти, терзающие его, были для художника предметом изображения, а не имеющее изъянов тело и полное спокойствия и благодетельства прекрасное лицо.

Основы философии эпохи Возрождения – пантеизм, сущность которого состоит в том, чтобы ощущать в природе благотворящее присутствие Бога. В пантеизме сливаются главные духовные начала жизни и Вселенной – любовь и познание. *«Изучать явления Природы есть Господу угодное дело, любовь есть дочь познания; любовь тем пламеннее, чем познание точнее,»* – записал Леонардо в своём дневнике. – *И в Евангелии сказано: будьте мудры, как змеи и просты, как голуби. Одно без другого невозможно: совершенное знание и совершенная любовь – одно и то же».* Выражением любви человека к природе и Творцу, её создавшему, было разумное исследование тел и явлений, стремление объять человеческим умом всё многообразие природы, подняться на самую высокую ступень познания, доступную человеку на этой земле. Чтобы познавать, надо обладать всеобъемлющим умом, способным проникнуть в тайны природы. Именно таким был ум человека эпохи Возрождения. К этому времени относятся великие географические открытия Колумба, Васко да Гама достиг берегов недоступных ранее континентов, первое кругосветное путешествие совершил Фернан Магеллан, и в XV веке появилось книгопечатание. В Европе

возродились китайские изобретения – порох и компас, Леонардо создал проект первого летательного аппарата. Вера в познающую силу разума была очень велика, человек уже не чувствовал себя маленьким и слабым по сравнению с огромным непознанным миром. В своей страсти к открытиям, в мощи своего интеллекта человек в некоторой степени уподобил себя самому Творцу. Это отнюдь не привело к чрезмерной гордыне, ведь главный инструмент познания – божественный разум – был дан человеку Господом, и следовало лишь вернуть Господу плоды сотворённого Им разума. Теперь появилась возможность не просто восхищаться красотой Божьего мира, но и познать её.

Принцип природной гармонии.

В эпоху Возрождения всякий творец – художник, скульптор или композитор – более всего хотел бы уподобиться самому Господу, быть строителем, создателем, зодчим. А чтобы строить, нужно обладать знанием; чтобы возвести здание устойчивое и прочное и в то же время пропорциональное и прекрасное, нужно уметь считать, вычислять, конструировать, то есть заниматься той работой, которая не будет видна в самом творении, но без которой оно не может явиться на свет. Главным видом искусства в то время была архитектура. Вершина искусства архитектуры – церковь, храм Божий, собор. Собор – это своего рода модель Вселенной, в нём неразрывно слиты наука, искусство и ремесло. Архитектор – это и художник, и инженер, и строитель одновременно. В храме осуществлён синтез всех искусств, всех сфер духовной жизни – и религиозные богослужения, и фрески, украшающие храм, и музыка, звучащая в нём, создают универсальную модель божественной природы.

Композиторами Возрождения тоже овладело желание стать зодчими, стремление созидать и строить. И они построили свой храм из доступного им материала – из звуков. Это была месса. Характер её звучания был родствен храму: в ней были грандиозный объём, многочастная конструкция, параллельные пересекающиеся линии, фундамент в виде одной из известных мелодий в нижнем голосе – *cantus firmus*. Месса, казалось, стремилась заключить в себя пространство храма, повторить в воздушном музыкальном материале его своды, его горизонтальные и вертикальные опоры. Месса эпохи Возрождения – прямая наследница средневековой мессы. Звучит она в христианском храме во время католического богослужения. Так же, как и в средневековой мессе, в мессе Ренессанса те же пять частей; но теперь мир уже не кажется человеку столь малым и обозримым, и месса тоже расширяется, становится величественной, масштабной. Она написана на тот же латинский текст, который включает в себя все главные мысли, владеющие душой верующего, когда он обращается к Творцу.

Может показаться, что нет на свете ничего более сложного и недостижимого, чем познание законов Природы. Но эти законы столь всеобъемлющи и явлены взгляду и слуху с такой ясностью, что нельзя не почувствовать их, нельзя не увидеть наиболее важного в замысле Божьем. В соответствии с этими законами протекает жизнь небесных светил, жизнь всей земной природы, включая и человека, а также жизнь Духа. Природный закон можно выразить тремя главными понятиями: Гармония, Единство и Многообразие. И важнейшее из трёх понятий – Гармония, которую ещё древние греки считали первоосновой Вселенной, началом всего сущего. Благодаря Гармонии, развитой в мире, душа человека преисполняется покоем и радостью.

Мессы композиторы создавали как звуковой аналог великой природной Гармонии. Свой музыкальный стиль они называли «строгое письмо», подчеркнув тем самым жёсткость ограничений, которые они взяли на себя, чтобы соответствовать эталону музыкально-прекрасного. Звучание мессы должно быть гармонично, то есть светло и мягко. Поэтому исполняет её четырёхголосный хор без сопровождения – сопрано, альты, тенора и басы, - с которыми ничто не сравнится в полноте и естественности природных тембров. И с самого начала начинаются строгие запреты: например, одновременно могут звучать только консонансы – терции, сексты, квинты и октавы. Другие интервалы, включая «безобидную» кварту, считаются диссонансами, они и есть то «грубое и резкое». Значит, их нужно смягчить, то есть взять «с приготовлением» - сначала один звук диссонанса, потом другой. Если же взять оба звука сразу, одновременно, то красота и благозвучие будут нарушены. Кроме того, нельзя сочинить мелодию произвольно, здесь существуют строгие запреты. Так, в ней не должно быть много скачков, скачки-диссонансы и вовсе не возможны, особенно следует бояться «интервала дьявола» - тритона, известного ещё со времён средневековья. В соответствии с законом Гармонии необходимо компенсировать восходящие скачки нисходящим поступенным движением и наоборот. Ритм должен быть только плавным, ровным, никакой торопливости или суеты, никаких резких бросков. Подобно тому как в природе все создания угодны Богу и имеют своё назначение, так и в мессе все голоса равно дороги композитору, он поручает им равноправно звучащие мелодии, не делая различий между ними. Это и есть полифония, многоголосие, когда все партии – и сопрано, и альты, и тенора, и басы – равны между собой. Слушая мелодии, написанные композиторами эпохи Возрождения, легко почувствовать, что они не слишком отличаются по типу движения, по эмоциональному строю и характеру. И это естественно: гармония не предполагает яркой

индивидуальности материала, наоборот, она подчёркивает единство прекрасного в природе, его эталонность.

Шансон.

В эпоху Возрождения наиболее популярным видом музицирования было хоровое пение. Под сводами соборов звучали величественные мессы, в домах пели горожане. По сравнению со средними веками в XV-XVI столетиях количество образованных любителей музыки неизмеримо возросло, грамотных людей, знавших в том числе и нотное письмо, стало намного больше: это были художники и поэты, учёные и философы, служители церкви, а так же купцы и ремесленники. В богатых городах, известных по всей Европе, в таких как Генуя и Рим, Флоренция и Брюгге, Венеция и Антверпен, хоровая музыка исполнялась и в домах зажиточных горожан, и в роскошных гостиных аристократов. Полифонические песни с французским текстом назывались Шансон, что и означает в переводе с французского «песня». Малозначительные и малозаметные на наш взгляд изменения, которые композиторы Возрождения вносили в свой шансон, в глазах современников были весьма велики, потому что они воспринимались на фоне идеально уравновешенного стиля мессы. Шансон композиторов XV-XVI веков – робкая уступка совершенной Красоте «строгости письма» живой выразительности поэтического слова.

Мадригал.

Мадригал – так назывался жанр светской хоровой музыки XVI века, который имел историю не слишком длинную, но блестящую. Прожил мадригал примерно 100 лет – с 1520-х по 1620-е годы. Наиболее успешно работали в этом жанре итальянцы. Мадригал – это многоголосное хоровое сочинение, написанное на текст лирического стихотворения, как правило повествующего о любви. Речь поэта возвышенна, метафорична. Мадригал относится к разряду «учёной» поэзии. Мадригалы часто сочинялись на тексты Данте, Петрарки, Тассо, Гварини и других великих поэтов Италии.

Замысел жанра мадригала был революционным для эпохи Возрождения, так как авторы поставили перед собой небывалую цель – выразить в музыке смысл текста, его главное настроение, а так же все изгибы, все подробности поэтической мысли. Поэтому мадригал можно условно назвать романсом XVI века. Популярность этого нового жанра была столь велика, что находились композиторы, которые посвятили своё творчество только мадригалу. Сборники мадригалов печатались во множестве экземпляров и расходились мгновенно. В этом отношении судьбу итальянского мадригала можно сравнить с судьбой русского романа и его расцветом в XIX веке, когда говорили, что в России «только ямщики не писали романы». Так же как и позднее в России, поэтический диапазон мадригала был чрезвычайно широк – от классических образцов высокой поэзии гениев до стихов вычурных и сентиментальных, которые могли быть лишь искажённой копией волшебных строф Петрарки и Тассо. Но авторов это ни чуть не смущало: то, что не доказано в слове, проявится в музыке. Иногда за скромным уведомлением «текст неизвестного автора» скрывался сам композитор, страстный любитель поэзии. То же самое случалось и в России, когда один и тот же композитор, например Чайковский, обращается к высоким поэтическим образцам Я.Полонского, А.Фета, А.К.Толстого, но иной раз пишет романы на слова N.N., то есть на свои собственные.

Такой подход вполне естественен: ведь и русский романс, и мадригал звучали дома. Поэты, художники, музыканты собирались вместе, чтобы наслаждаться соединением прекрасных стихов и одушевлявшей их музыки, чтобы вместе вслушаться в эти стихи, ощутить их глубину и благозвучие. И если современный романс поёт один человек, то мадригал – это многоголосное, полифоническое чтение стихов, которое, быть может, более содержательно: ведь каждый голос, каждая партия имеют свои акценты, свою интонацию в подаче поэтического слова. Мадригал – это своего рода эмблема музыкальной культуры эпохи Возрождения. Сложная полифоническая фактура, насыщенная имитациями и выразительной вокальной декламацией, звучала в исполнении не профессиональных певцов, а любителей, причём мадригал исполнял небольшой ансамбль, где каждую партию вёл один певец.

Мадригал перевернул с ног на голову всю музыкальную систему эпохи Возрождения: разрушилась ровная и гармоничная мелодическая пластика мессы, мелодическое развитие не имело больше ничего общего с принципом *varietas*, когда одни и те же звуки виртуозно распевались и украшались в разных голосах, исчез и неизменный *cantus firmus*, фундамент музыкального целого, излишним стал и сложный контрапункт. Привычные методы развития «строгости письма» - *varietas* и контрапункт – уступили место эмоциональным и мелодическим контрастам эпизодов, каждый из которых максимально выразительно пытался донести заключённую в тексте поэтическую мысль. Мадригал окончательно подорвал слабеющие силы «строгости стиля». Целостная музыкальная система, содержащая в себе идею природной Гармонии, в конце XVI – начале XVII века, на рубеже эпохи Возрождения и Нового времени, перестала существовать.

Барокко. Духовная атмосфера нового времени.

С конца XVI до начала XVIII века Западная Европа переживала один из переломных периодов истории: феодализм с его патриархальным духом и упорядоченностью жизненного уклада постепенно уступал место буржуазной эпохе, которая принесла с собой индустриальную революцию и культ «золотого тельца». Складывались национальные государства - Франция, Италия, Германия, Англия... Не имея сил преодолеть внутреннюю раздробленность и противоречия, молодые нации устремились утвердить своё первенство на европейской арене – повсюду вспыхивали войны, длившиеся десятилетиями и истощавшие силы народов. Цепляясь за остатки власти всё ещё очень сильной, свирепствовала католическая церковь: желая принудить всех не столько верить, сколько подчиняться церковным установлениям, она тормозила развитие науки, вмешивалась в гражданскую жизнь, вызывая раздражение монархов.

Почва уплывала из-под ног у всех сословий: феодальные князья и герцоги тщетно пытались отстоять свою независимость перед натиском государственной централизации; крестьяне, согнанные со своих земель, уходили в города и предлагали на продажу своё единственное «имущество» - рабочие руки; ремесленники, не защищённые более цеховым уставом, вытеснялись мануфактурами. Теперь люди жили в обстановке неустойчивости и постоянных перемен.

Барокко. Эпоха и стиль. Противоречие – эстетический девиз эпохи.

С наступлением нового века изменились представления человека о пространстве и времени. Установленный порядок вещей ещё недавно казался вечным, образ статичного пространства естественно сочетался в искусстве с образом медленно текущего времени. Именно таким рисовала природный универсум месса эпохи Возрождения. Теперь всё изменилось, пришло в движение. Представление о движущемся пространстве и стремящемся вперёд времени стало господствующим. И невозможно было видеть мир прежними глазами, когда всё и в самом деле будто сдвинулось с места, тронулось в путь; не результат, а процесс, не покой, а становление занимают теперь художника. Барокко – это обозначение одновременно и самой эпохи, и художественного стиля, который господствовал в культуре Европы с начала XVII века до 30-х годов XVIII века. Барокко – эпоха дисбаланса, «рассогласования» всех общественных сил, когда между церковью и государством, между народом и властью больше не было необходимого согласия. Тяготение к гиперболе, к преувеличению проявляется во всех видах искусства: чрезвычайно эмоциональная наполненность, стремление вырваться из рамок привычного, воспарить духом свойственно и живописи, и архитектуре, и музыке. Формы Барокко уже не обладают пропорциональностью и уравновешенностью форм Ренессанса, они стремятся к нарушению симметрии, к избытку, к тяжеловесной детализации. В связи с «архитектурными излишествами» можно вспомнить ещё одно из значений слова «барокко» - жемчужина неправильной формы.

Вместе с тем эпоха Барокко проявляет активный интерес к сфере разума. Как бы противоречая самой себе, культура эпохи хочет придать рациональную форму вселенским страстям, ввести в определённые рамки собственную тягу к преувеличенности выражения. Популярное изречение XVII века ярко иллюстрирует эту тенденцию: «Человек – только тростник, слабейшее творение природы; но это мыслящий тростник. Всё наше достоинство заключено в мысли. Не пространство и не время, которые мы не можем заполнить, возвышают нас, а именно она, наша мысль». Рациональное начало занимает огромное место в культуре Барокко. Именно XVII веку принадлежит честь открытия науки как самостоятельной области знания и человеческой деятельности. Наука не является большей частью философией, как это было раньше, потому что теперь она сама состоит из больших разделов – математики, физики, астрономии – каждый из которых формирует собственный арсенал понятий и методов. Великие достижения философской мысли эпохи представлены такими именами как Декарт, Спиноза, Лейбниц. Двое из них – Декарт и Лейбниц были одновременно и выдающимися математиками. Ньютон и Галилей – в физике, Кеплер – в астрономии – так же совершают революционные открытия. Музыкальное искусство даёт так же множество примеров разного использования одних и тех же мелодических фигур, жанровых образов и форм. Все композиторы эпохи так или иначе обращались к жанровому типу «арии скорби», к форме *concerto grosso*, к светской танцевальной сюите или к глубокомысленной фуге. Но эта общность жанровых типов и форм парадоксальным образом вела лишь к более яркому выявлению индивидуальных особенностей каждого композитора, чтобы на одном и том же фоне ещё ярче заиграли краски неповторимой авторской фантазии.

Революционные изменения в музыкальном искусстве.

Наступление Нового времени произвело глубокий переворот в художественной жизни, которого ещё не знала история. При всём несходстве средних веков и Возрождения их объединяла тема Бога, тайну и величие которого каждая из этих эпох передавала по-своему. Теперь же, когда окружающий мир предстал перед художником полным контрастов, противоречий и грандиозных страстей, когда изменились представления о пространстве и времени, и тема Бога уступила теме Человека, уже нельзя было творить, опираясь на каноны «строгости письма». Несмотря на все перемены, происшедшие в искусстве строгой полифонии на протяжении XVI века, оно больше не соответствовало новому образу музыкально-прекрасного. На смену лучезарным и мягким краскам Возрождения должны были прийти резкие и напряжённые тона Барокко. Музыкальное искусство вступало в новую эру своего развития. На протяжении долгих веков искусство повествовало от лица неопределённого «мы», в обобщённой форме оно выражало то наивную веру средневекового человека, то пантеистический восторг Возрождения. Искусство говорило от лица всех и обращалось ко всем, стараясь доступными ему средствами выразить гармонию Вселенной и благодать Творца. Теперь незримым автором высказывания становится Личность. Музыкальное искусство хочет выразить все страсти человеческие в их многообразии и контрастах и поэтому выбирает не хоровую полифонию, а мелодическое одноголосье, прочно забытое со времён Средневековья.

Иногда одноголосная мелодия может показаться убогой на фоне грандиозных хоровых фресок Возрождения, но она сродни человеческому голосу, и с начала XVII века одноголосная мелодия, способная передать страсти и волнения Души, занимает господствующее положение в музыкальном искусстве. Музыкальное изложение, когда мелодия верхнего голоса преобладает над другими голосами, а они лишь аккомпанируют ей, называется гомофонно-гармоническим. Однако открытие гомофонного склада музыкального изложения вовсе не означало отказа от полифонии. Противоречивость, многосторонность Барокко сказались в том, что с начала XVII до середины XVIII века гомофония и полифония существовали рядом, обогащая друг друга. Аккорды, сопровождавшие мелодию, подчёркивали её интонационные повороты; в то же время стремление к мелодической выразительности раскрепостило отдельные голоса полифонической ткани, придало им ещё большую самостоятельность и раскованность.

Желание выразить всё богатство и многообразие души привело к появлению множества новых музыкальных жанров и форм. Причём, в соответствии с тяготением Барокко ко всему грандиозному и необъятному, многие из этих вновь появившихся форм были многочастными, крупными, масштабными. Начало этого процесса было отмечено рождением оперы на заре XVII века, возникли так же «опероподобные» духовные жанры – кантата и оратория. Инструментальная музыка утратила свойственную ей раньше вспомогательную роль, перестала быть лишь дополнением к различным общественным ритуалам и приобрела самостоятельное значение. Появились новые жанры и формы: прелюдия и фуга, инструментальный концерт, танцевальная сюита. Как и сама эпоха Барокко с её высоким динамическим тоном и тяготением к движению, музыкальные жанры переживали период активного становления, изменения и взаимодействия...

Композиторы эпохи Барокко: Клаудио Монтеверди, Генри Пёрселл, Жан Батист, Люлли Франсуа Куперен, Арканджело Корелли, Антонио Вивальди, Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель.

Классицизм.

Музыкальная культура Просвещения.

Название «классицизм» относится к искусству и культуре XVIII века. В своём начале Классицизм совпадает с завершением Барокко, а его конец охватывает первые десятилетия XIX века и сливается с новой, романтической эпохой. Такое наложение вполне естественно, так как границы эпох и художественных стилей всегда условны, и угасание одной культурной традиции неизменно сочетается с началом другой. Слово «классический» переводится как «первоклассный», «образцовый». В истории искусства это слово имеет два значения. Первое, более распространённое, относится к оценке художественного уровня произведения, автора, направления или школы: если их называют «классическими», это подчёркивает их выдающуюся роль в культуре, их непревзойдённую красоту. Второе значение термина «классический» связано с определённой художественной ориентацией стиля, с определёнными представлениями о прекрасном. Впервые слово «классический» было применено к искусству и культуре античности, и прежде всего Древней Греции. Расцвет Греческой классики приходится на правление легендарного Перикла, который был главой афинского государства в V веке до н.э. В это время был воздвигнут шедевр греческой архитектуры – храм Афины Парфенон, а современниками Перикла были автор «Царя Эдипа» и «Антигоны» Софокл, скульптор Фидий, создавший одно из чудес света – статую Зевса Олимпийского, а так же легендарный философ античного мира Сократ.

Культ природной гармонии, на котором покоится классическая культура, пришёл в XVIII век из

Древней Греции, а также из эпохи Возрождения. Вот характерное высказывание идеолога Классицизма Дидро: «В природе нет ничего несовершенного, и всё, что существует, именно таково, каким оно должно быть». Ясность и уравновешенность, гармоничная пластика форм и линий свойственны архитектуре XVIII века, так же как изобразительному искусству античности и Возрождения. Геометрически правильные фигуры, стремление к пропорциональности и симметрии одинаково важны и для греческого храма, и для ренессансного собора, и для особняка эпохи Классицизма. Влияние греческой архитектуры на зодчество XVIII столетия чрезвычайно велико, здесь можно порой усмотреть едва ли не прямое подражание древним образцам, едва ли не копирование античных архитектурных форм и деталей, колонн, фриз, портиков... Столь же сильно стремление к пропорциональности и гармонии в скульптуре классицизма, видевшей свой идеал в искусстве греческой классики и Возрождения. Понятие «классический» до сих пор связано с представлениями о рациональном, логически обоснованном. Поэтому искусство Классицизма естественно противостоит эмоционально преувеличенному, пронизанному христианским духом искусству Барокко. Если героем предшествующей эпохи был мыслитель и проповедник, ведущий непрерывный диалог с Господом Богом, то в эпоху Классицизма героем времени стал человек дела, настоящий хозяин своей судьбы. XVIII век принято называть эпохой Просвещения, а философов, выражавших её новые взгляды в своих произведениях, - Вольтера, Руссо, Дидро – философами-просветителями. Они верили, что правильное воспитание и внушение всем людям разумных жизненных начал приведут человечество к счастью и процветанию. Все пороки – лживость и лень, зависть и высокомерие – суть порождение предрассудков. Душа человеческая от природы чиста и открыта Истине; стоит лишь воздействовать на неё в нужном направлении, указывая на то, чего следует стыдиться, и, напротив, призывая к тому, чему следует подражать, как всё зло исчезнет и добродетель восторжествует. Только пассивность и неверие в свои силы мешают сделать жизнь честной и справедливой. Все человеческие слабости проистекают из страстей, которым безумно и безвольно отдаётся человек. Единственным препятствием на пути порока и обольщения может быть Разум – он всегда укажет верный путь, отвратит от низости и привлечёт к Добру. С помощью Разума дано познать мир и следовать естественным законам.

В музыке XVII века действительно нельзя было найти двух фуг или двух *concerti grossi*, написанных в точности по одному плану: тональное движение и соотношения разделов подчинялись лишь воле композитора. Теперь же всё изменилось: закон предписывал мастеру, каковы должны быть части и их связи между собой в различных типах музыкальных произведений. Если формы Барокко отличались некоторой расплывчатостью, текучестью, импровизационностью – ведь они должны были живописать аффекты, страсти, то формы новой эпохи, века Разума, стали строгими и пропорциональными, симметричными и упорядоченными, многие из них тяготели к повторности, репризности. Обозначив музыкальные темы буквами латинского алфавита, некоторые из типичных форм XVIII века можно представить так: АВА – трёхчастная форма, АВАСА – форма рондо... Однако такого рода схематизм вовсе не стеснял фантазию композиторов эпохи Просвещения – он лишь освобождал её от рутинной работы, от установления для каждого сочинения его собственных композиционных принципов: разве могли сколь угодно строгие правила предсказать Моцарту, какую мелодию следует написать, чтобы выразить жизнерадостность и кипучую энергию Дон Жуана, или как передать в звуках печаль покинутой мужем Графини? Творческая свобода композиторов новой эпохи была ни чуть не меньше, чем раньше. Стройность и последовательность в изложении своих мыслей была столь же естественна для музыкантов XVIII века, как импровизационность и непрерывность развёртывания для музыкальной речи Барокко.

Изменился и тон музыкального высказывания – он стал более умеренным и ровным. В век Просвещения художнику прежде всего следовало позаботиться о том, чтобы не преступить границ хорошего вкуса. Не беда, если при этом пострадает эмоциональная насыщенность произведения, его впечатляющая сила, - надо учиться убеждать без лишнего нажима и быть естественным без всяких преувеличений. Искренность и открытость могли вполне уместиться в рамки изящного и быть в согласии с чувством меры, едва ли не главным достоинством художественного вкуса. Недосток страсти можно было легко заменить артистической изобретательностью и мастерством. Не случайно в актёрской игре превыше всего ценились не заразительность и силы чувства, а умение искусно притворяться, то есть воистину быть человеком сцены, лицедеём... Среди всех искусств наиболее популярным в век Просвещения был театр.

Композиторы эпохи Просвещения: Джованни Баттиста Перголези, Доменико Скарлатти, Филипп Эмануэль Бах, Кристоф Виллибальд Глюк, Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт.

Романтизм.

Романтизм – от французского *romantisme* – это идейно-эстетическое и художественное направление, сложившееся в европейском искусстве на рубеже XVIII – XIX веков. Возникновение Романтизма, формировавшегося в борьбе с просветительно-классицистской идеологией, было обусловлено глубоким разочарованием художников в политических результатах Великой французской революции. Характерное для романтического метода острое столкновение образных антитез (реальное-идеальное, шутовское-возвышенное, комическое-трагическое и т.д.) опосредованно выражало резкое неприятие буржуазной действительности, протест против возобладавшего в ней практицизма и рационализма. Противопоставление мира прекрасных, недостижимых идеалов и пронизанной духом мещанства и филистерства повседневности породило в творчестве романтиков, с одной стороны, драматическую конфликтность, господство трагических мотивов одиночества, скитальчества и т.д., с другой – идеализацию и поэтизацию далёкого прошлого, народного быта, природы. По сравнению с Классицизмом в Романтизме акцентировалось не объединяющее, типическое, обобщённое начало, а ярко индивидуальное, оригинальное. Это объединяет интерес к исключительному, возвышающемуся над своим окружением и отвергнутому обществом герою. Внешний мир воспринимается романтиками остро субъективно и перевоссоздаётся воображением художника в причудливой, нередко фантастической форме (литературное творчество Э.Т.А.Гофмана, который впервые ввёл термин Романтизм по отношению к музыке). В эпоху романтизма музыка заняла ведущее место в системе искусств, так как в наибольшей степени соответствовала устремлениям романтиков в отображении эмоциональной жизни человека. Музыкальный Романтизм как направление сложился в начале XIX века под воздействием раннего немецкого литературно-философского романтизма (Ф.В.Шеллинг, «иенские» и «гейдельбергские» романтики, Жан Поль и другие); в дальнейшем развивался в тесной связи с различными течениями в литературе, живописи и театре (Дж.Г.Байрон, В.Гюго, Э.Делакруа, Г.Гейне, А.Мицкевич и другие). Начальный этап музыкального Романтизма представлен творчеством Ф.Шуберта, Э.Т.А.Гофмана, К.М.Вебера, Н.Паганини, Дж.Россини, Дж.Филда и других, последующий этап (1830-1850-е годы) – творчеством Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Мендельсона, Г.Берлиоза, Дж.Мейербера, В.Беллини, Ф.Листа, Р.Вагнера, Дж.Верди. Поздний этап Романтизма простирается до конца XIX века (И.Брамс, А.Брукнер, Х.Вольф, позднее творчество Ф.Листа и Р.Вагнера, ранние сочинения Г.Малера, Р.Штрауса и других). В некоторых национальных композиторских школах расцвет Романтизма пришёлся на последнюю треть XIX века и начала XX века (Э.Григ, Я.Сибелиус, И.Альбенис и другие). Русская музыка, опиравшаяся в основном на эстетику реализма, в ряде явлений тесно соприкасалась с Романтизмом, особенно в начале XIX века (К.А.Кавос, А.А.Алябьев, А.Н.Верстовский) и во второй половине XIX – начале XX веков (творчество П.И.Чайковского, А.Н.Скрябина, С.В.Рахманинова, Н.К.Метнера).

Развитие музыкального Романтизма протекало неравномерно и различными путями в зависимости от национальных и исторических условий, от индивидуальности и творческих установок художника. В Германии и Австрии музыкальный Романтизм был неразрывно связан с немецкой лирической поэзией (определившей в этих странах расцвет вокальной лирики), во Франции – с достижениями драматического театра. Неоднозначным в Романтизме было и отношение к традициям классицизма: в творчестве Шуберта, Шопена, Мендельсона, Брамса эти традиции органично переплетались с романтическими, в творчестве Шумана, Листа, Вагнера, Берлиоза они радикально переосмыслились (Веймарская и Лейпцигская школы). Завоевания музыкального Романтизма (у Шуберта, Шумана, Шопена, Вагнера, Брамса и других) полнее проявились в раскрытии индивидуального мира личности, выдвигании психологически усложнённого, отмеченного чертами раздвоенности лирического героя. Воссоздание личной драмы непонятого художника, тема безответной любви и социального неравенства постепенно приобретают иногда оттенок автобиографичности (Шуберт, Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер). Наряду с методом образных антитез в музыке Романтизма большое значение имеет и метод последовательной эволюции и трансформации образов («Симфонические этюды» Шумана), иногда совмещающиеся в одном произведении (фортепианная соната h-moll Листа). Важнейшим моментом эстетики музыкального Романтизма была идея синтеза искусств, которая нашла наиболее яркое выражение в оперном творчестве Вагнера и в программной музыке (Лист, Шуман, Берлиоз), отличавшейся большим разнообразием источников программы (литература, живопись, скульптура и другие) и форм её преподнесения (от краткого заголовка до развёрнутого сюжета). Выразительные приёмы, сложившиеся в рамках программной музыки, проникли в непрограммные сочинения, что способствовало усилению их образной конкретности, индивидуализации драматургии. Разнообразно трактуется романтиками сфера фантастики – от изящной скерцозности, народной сказочности («Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Вольный стрелок» Вебера) до гротеска («Фантастическая симфония» Берлиоза, «Фауст-симфония» Листа), причудливых, порождённых изощрённой фантазией художника видений («Фантастические пьесы» Шумана). Интерес к народному творчеству, в особенности к его национально-самобытным формам, в значительной мере стимулировал возникновение в русле Романтизма

новых композиторских школ – польской, чешской, венгерской, позднее норвежской, испанской, финской и других. Бытовые, народно-жанровые эпизоды, локальный и национальный колорит пронизывают всё музыкальное искусство эпохи Романтизма. По-новому, с невиданной до того конкретностью, живописностью и одухотворённостью, воссоздают романтики образы природы. С этой образной сферой тесно связано развитие жанрового и лирико-эпического симфонизма (одно из первых сочинений – «большая» симфония C-dur Шуберта). Новые темы и образы потребовали от романтиков разработки новых средств музыкального языка и принципов формообразования (лейтмотив, монотематизм), индивидуализация мелодики и внедрение речевых интонаций, расширение тембровой и гармонической палитры музыки (натуральные лады, красочные сопоставления мажора и минора и т.д.). Внимание к образной характерности, портретности, психологической детализации обусловило расцвет у романтиков жанра вокальной и фортепианной миниатюры (песня и романс, музыкальный момент, экспромт, песня без слов, ноктюрн и др.). Бесконечная изменчивость и контрастность жизненных впечатлений воплощается в вокальных и фортепианных циклах Шуберта, Шумана, Листа, Брамса и других. Психологическая и лирико-драматическая трактовка присуща в эпоху Романтизма и крупным жанрам – симфонии, сонате, квартету, опере. Тяга к свободному самовыражению, постепенной трансформации образов, сквозному драматургическому развитию породила свободные и смешанные формы, свойственные романтическим сочинениям в таких жанрах, как баллада, фантазия, рапсодия, симфоническая поэма и др.

Музыкальный Романтизм, являясь ведущим направлением в искусстве XIX века, на позднем своём этапе породил новые направления и течения в музыкальном искусстве – веризм, импрессионизм, экспрессионизм. Музыкальное искусство XX века во многом развивается под знаком отрицания идей Романтизма, однако его традиции живут в рамках неоромантизма.

Реализм.

Реализм (от позднелатинского слова *realis* – вещественный, действительный) – творческий метод в искусстве, подразумевающий правдивое и многостороннее отражение действительности специфическими средствами, присущими определённому виду искусства. Марксистско-ленинская теория искусства рассматривает Реализм в двух аспектах. Согласно первому, Реализм представляет собой основное направление поступательного развития искусства как способа духовно-практического освоения действительности, тесно связанное с прогрессивными социальными и эстетическими идеалами. В каждый новый исторический период Реализм обретает новый облик, то обнаруживаясь в виде более или менее отчётливо выраженной тенденции, то кристаллизуясь в законченный метод, определяющий характер художественной культуры своего времени. Согласно второму аспекту, Реализм ограничен определёнными хронологическими рамками, представляя собой исторически и типологически конкретную форму творческого мышления. С этой точки зрения начало развития Реализма в литературе и изобразительном искусстве связывается либо с эпохой Возрождения, либо с XVIII веком. Наиболее полное раскрытие специфических черт Реализма в прошлом усматривается в искусстве XIX века.

Некоторые теоретики не считают возможным говорить о Реализме в музыке, так как для музыкального искусства неспецифично отражение жизни в формах самой жизни. Однако с того момента, когда термин «Реализм» вошёл в эстетику и критику (1860-е годы), он применялся и по отношению к музыке (впервые – В.В.Стасовым). Наиболее широкая и фундаментальная концепция Реализма в музыке дана Б.В.Асафьевым, который пришёл к выводу об историческом законе «вбирания» в интонацию смысла тех конкретных социальных ситуаций, в которых создаётся, бытует и воспринимается музыка. Этот смысл, закрепляясь за определёнными звукосоотношениями, становится их эмоционально-психологическим содержанием. Таким образом, формируется «интонационный фонд эпохи», который отражает свойственные данному времени и культуре унаследованные и психологические установки.

В европейской профессиональной музыке реалистические черты проявились в различных художественных направлениях. Начиная с XVII века тенденция реалистической типизации в наследии К.Монтеверди, Г.Шютца нашла выразительное претворение в речевых интонациях их произведений. В первой половине XVIII века гигантская мощь обобщения в музыке И.С.Баха воплощала реалистическую тенденцию, связанную с опорой интонационного мышления на народный и хоральный мелос, тесно сопряжённый с этической и идейно-эмоциональной установками человека той эпохи. В XVIII веке в русле просветительской идеологии создаётся теория Реализма (Ж.Ж. Руссо, Д.Дидро, А.Э.М.Гретри), связывающая правдивость музыкального выражения с опорой на демократические музыкальные вкусы. Практически параллельно этим теоретическим взглядам стала комическая опера. Сильная реалистическая тенденция присутствует в творчестве композиторов венской классической школы, давших образцы высоких обобщений психологического строя человека, гуманистических ценностей и идеалов. У крупнейших композиторов-романтиков элементы собственно романтической эстетики тесно переплетались с реалистическими. Обратившись преимущественно к внутреннему миру человека, романтики достигли

правдивой типизации эмоциональной жизни в её динамизме, внутренней конфликтности, целостности. С другой стороны, обращение к программной музыке ввело в романтическую образность звуковые картины конкретной действительности, параллельной или противопоставляемой психологическим состояниям. Так формировался основной принцип музыки Реализма: постижение действительности через эмоционально-психологическое состояние человека, а внутренней психологической жизни – через драматизм внешней истории., с которой неразрывно связана человеческая личность. Мятая страстность музыки П.И.Чайковского, сила и острота выражения в ней напряжённых драматических конфликтов осознаются и как обобщение внутреннего строя человеческой эмоциональности, и как типизация социальных конфликтов, и, наконец, как выражение противоречивых соотношений между личностью и внешним миром. Основоположник реалистической школы в русской музыке – М.И.Глинка, чьи традиции получили развитие в творчестве крупнейших русских композиторов XIX – начала XX веков. «Родоначальником реализма в музыке», по определению В.В.Стасова, был и А.С.Даргомыжский. Стасов отмечал так же выдающийся вклад в музыкальный реализм М.П.Мусоргского. В классической русской музыке Реализм получил яркое, неповторимое выражение в эпических операх А.П.Бородина и Н.А.Римского-Корсакова, в лирико-драматических сочинениях П.И.Чайковского, в музыке М.А.Балакирева, С.И.Танеева, А.К.Глазунова, С.В.Рахманинова, А.Н.Скрябина и других. Русские композиторы обогатили реалистическое направление новым кругом образов, связанных как с повседневной жизнью народа, так и с историческими движениями масс, как с гармоничным самоощущением личности, так и с её внутренней конфликтностью., с коллизиями различных столкновений личности и социальных условий, препятствующих её развитию и самоутверждению. Критический элемент в музыке Реализма русской школы предстал подчас в виде реалистичного гротеска («Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Раёк» Мусоргского, позднее - «Нос» Шостаковича).

В творчестве западно-европейских композиторов 2-й половины XIX века так же прослеживаются реалистичные тенденции (Р.Вагнер, Ж.Бизе, Дж.Верди, И.Брамс, А.Брукнер и другие). В конце XIX – начала XX веков музыкальный Реализм испытывал влияние натурализма (Веризм), эстетики модернизма. Сохраняя свои основные, определяющие признаки, Реализм в музыке XX века обретает новые, более сложные формы. Круг типичных интонаций расширяется, вбирая, с одной стороны, глубинные интонационные пласты народных культур (З.Кодай, Б.Барток, К.Шимановский, И.Ф.Стравинский, С.С.Прокофьев, Д.Д.Шостакович, Г.В.Свиридов, А.И.Хачатурян, К.Караев, Р.К.Щедрин и другие), с другой стороны – влияние звуковой среды современности, включая моторику, связанную с миром техники, массовыми шествиями, образами городской жизни т.п. Сложно отношение к Реализму музыки таких композиторов, как А.Шёнберг, А.Берг, А.Веберн, глубоко отразивших противоречивое сознание современного человека в условиях острой конфликтной исторической действительности. Расширившийся круг типизированных интонаций и жанрово-драматургических моделей предопределил многообразие реалистичной музыки XX века, в том числе и развивающейся в русле советской музыкальной культуры.

Модернизм.

Модернизм (французское слово *modernisme*, от *moderne* – новейший, современный) – термин, относимый к ряду художественных течений XX века, общим признаком которых является более или менее решительный отход от эстетических критериев и традиций классического искусства. В начале XX века термин «Модернизм» применялся для обозначения позднего музыкального романтизма (М.Регер, Г.Малер, Р.Штраус) и импрессионизма с типичной для них деструкцией тональной гармонии, классических форм, традиционных метрики и ритма, тематически-мотивной работы; это выразилось, однако, в форме продолжения романтической традиции одновременно с выработкой собственной стилистической системы. Позднее Модернизм стал синонимом таких понятий, как «новая музыка» (введено П.Беккером в одноимённом очерке, 1919г) и музыкальный авангардизм, подразумевавших принципиальный разрыв с традицией. В современном смысле термин «Модернизм» означает начатую итальянскими футуристами последовательность новаций авангардизма (примерно с 1910-х годов). Присущая Модернизму характерная тяга к ускоренной смене формальных методов и приёмов композиции, в частности, привела в конце 1970-х годов к течениям так называемой «новой простоты», которые парадоксальным образом стремятся реставрировать романтизм. Модернизм как идейно-эстетическое течение выражает особенности культуры и общества в XX веке: разобщённость художника и общества, возникающие на этой почве элитаризм, ускоренный темп исторического движения. Музыка в эстетике Модернизма оценивается как бы с точки зрения будущего развития. В отличие от искусства реализма в модернистскую картину мира не входят ценности, связанные с реальными социальными силами, противостоящими кризису общества и культуры. Однако крупные художники, тяготеющие к Модернизму, способны создавать неоспоримые художественные ценности, отражающие сложность и противоречивость человеческого сознания в условиях современной действительности.

Веризм.

Веризм (итальянское слово *verismo*, от *vero* – истинный, правдивый) – течение в итальянской литературе и искусстве, возникшее в 80-е годы XIX века. Веризм близок идеям натуралистической эстетики. Музыкальный веризм, связанный с оперным театром, сложился под непосредственным воздействием веристской литературы, прежде всего сочинения Дж.Верди. Ведущий тезис эстетики Веризма – показать «жизнь как она есть» - был реакцией на оперный романтизм, однако Веризму свойственны некоторая узость в подходе к жизненным проблемам, уход от широких идейных обобщений. В основе веристских опер – житейская бытовая драма. Героями опер становятся простые люди – крестьяне, бродячие актёры, мастера; в связи с этим в сочинениях проникают бытовая речь (диалекты, вульгаризмы), широко распространённые песенно-городские интонации. Опираясь преимущественно на жанр мелодрамы, веристы создали компактную оперу-новеллу с острой любовной коллизией. Продолжая национальные оперные традиции, наряду с напевной вокальной мелодикой, они широко использовали драматический речитатив, краткие ариозо, сквозное симфоническое развитие. Для их опер характерны напряжённые лирико-драматические кульминации, связанные с выражением открытого, подчас преувеличенно поданного чувства. Возникновение музыкального Веризма ознаменовалось премьерными операми «Сельская честь» Масканьи (1890 г., по пьесе Дж. Верги) и «Паяцы» Леонкавалло (1892 г.). Отдельные черты веристской эстетики нашли отражение в сочинениях Дж.Пуччини (главным образом в операх «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Чио-Чио-сан», «Девушка с Запада»), однако его творчество далеко выходит за пределы Веризма, смыкаясь с реалистическим направлением. Другие представители Веризма – У.Джордано, Ф.Чилеа, Р.Дзандонаи, И.Монтермезци, Ф.Альфано. Родственные Веризму направления наблюдались и в музыкальной культуре других стран – во Франции (оперы А.Брюно на сюжеты Э.Золя, «Луиза Г. Шарпантье»), Германия («Долина» Э. д'Альбера), отчасти в Испании, Чехии (у Л.Яначека), России, Великобритании. Некоторые отголоски Веризма возникали и позднее (оперы Дж.К.Менотти).

Импрессионизм.

Импрессионизм в музыке (французское слово *impressionnisme*, от *impression* – впечатление) – художественное направление, сложившееся в Западной Европе в последней четверти XIX – начала XX веков, прежде всего в творчестве Клода Дебюсси. Имеет общие корни с Импрессионизмом во французской живописи. Музыка Импрессионизма сближают с Импрессионизмом в живописи красочность, стремление к воплощению мимолётных впечатлений, к одухотворённой пейзажности («Прелюдия к “Послеполуденному отдыху фавна”», «Ноктюрны», «Море» для оркестра, «Остров радости» для фортепиано К.Дебюсси; «Игра воды», «Отражения» для фортепиано М.Равеля и другие), к созданию колоритных жанровых зарисовок и музыкальных портретов («Прерванная серенада», «Менестрели», «Девушка с волосами цвета льна» для фортепиано К.Дебюсси). Применение термина «Импрессионизм» к музыке, однако, в большой мере условно, и прямые аналогии между живописным и музыкальным Импрессионизмом вряд ли возможны. Окружающий мир раскрывается в музыке Импрессионизма сквозь призму тончайших психологических рефлексов, едва уловимых ощущений, рождённых его созерцанием. Эти черты сближают Импрессионизм с другим художественным течением – литературным символизмом, с творчеством П.Верлена, С.Малларме, П.Луиса, М.Метерлинка, сочинения которых нашли претворение в музыке К.Дебюсси и его последователей. При всей новизне музыкального языка в Импрессионизме нередко воссоздаются некоторые приёмы, характерные для искусства предшествующего времени, в частности в музыке французских клавесинистов XVIII века. В сфере красочной живописности, фантастики и экзотики (интерес к Испании, странам Востока) импрессионисты продолжили традиции романтизма, отказавшись при этом от острых драм, коллизий, социальных тем. Сильное влияние на музыку К.Дебюсси и М.Равеля оказало творчество М.П.Мусоргского (не мировоззренческий его аспект, а ряд особенностей музыкального языка). Импрессионисты создали произведения искусства, утончённые и ясные по выразительным средствам, эмоционально сдержанные и строгие по стилю. При этом значительно изменилась трактовка музыкальных жанров. В области симфонической и фортепианной музыки создавались главным образом программные миниатюры, сюитные циклы, в которых господствовало красочно-живописное начало. Обогатилось гармоническое и тембровое музыкальное мышление. Импрессионистская гармония характеризуется повышением колористичности, в том числе под воздействием французского музыкального фольклора и новых для европейца XIX века систем музыкального мышления (влияние русской музыки, григорианского хора и ренессансной полифонии, музыки стран Востока, негритянского менестрельного театра США). Это проявилось, в частности, в использовании натуральных и ангемиотонных ладов (бесполутоновый звукоряд), элементов модальной гармонии, в аккордовых параллелизмах. Инструментовке импрессионистов присущи дифференцированность оркестрового звучания, детализация фактуры, использование чистых тембров.

Помимо Франции, где последователями Дебюсси были М.Равель, П.Дюка, Ф.Шмитт и другие, на

рубеже XIX – XX веков элементы Импрессионизма получили развитие и в других композиторских школах, своеобразно сплетаясь с их национальными особенностями (М. де Фалья в Испании, О.Респиги, отчасти А.Казелла и Ф.Малипьеро в Италии, Ф.Дилиус и С.Скотт в Великобритании, К.Шимановский в Польше, раннее творчество И.Ф.Стравинского, Н.Н. Черепнин и другие в России).

Экспрессионизм.

Экспрессионизм (от латинского *expression, expressionis* – выражение) – направление в европейском искусстве и литературе 1-й четверти XX века. В экспрессионизме отразилось трагическое мироощущение европейской интеллигенции в преддверии Первой Мировой войны 1914-1918, в военные и послевоенные годы. Экспрессионизм стал одной из форм индивидуалистического бунта против абсурдности современного мира, позитивного выхода из которой художник не видел. Отсюда резко критическое отношение экспрессионистов к идеалам классического и романтического искусства, которые перед лицом реального социального зла воспринимались как благодущные иллюзии. В центре внимания искусства Экспрессионизма оказываются болезненные, иррациональные состояния души, порождённые страхом и отчаянием. Беспощадный показ негативных сторон действительности, гуманистическая идея сострадания к «униженным и оскорблённым» внесли в искусство Экспрессионизма остро обличительную струю («Воццек» Берга). Экспрессионизм наиболее ярко представлен в искусстве и литературе Австрии и Германии (художники О.Кокошка, М.Бекман, Ж.Грос и другие; писатели И.Бехер, Л.Франк; драматурги Э.Толлер, Г.Кайзер и другие). В музыке чертами Экспрессионизма были отмечены некоторые позднеромантические произведения (последние симфонии Г.Маллера; оперы «Саломея» и «Электра» Р.Штрауса); полное и законченное выражение музыкальный Экспрессионизм нашёл в творчестве А.Шёнберга («Лунный Пьеро», оперы «Ожидание», «Счастливая рука»; пьесы опус № 11, 16, 19), А.Берга (все сочинения) и их последователей (Новая венская школа). Экспрессионистским музыкальным сочинениям обычно свойственны отказ от мажора и минора (атональность, додекафония), разорванность мелодики, предельная диссонантность гармонии, в вокальной партии – полупение-полуговор. Крайняя напряжённость эмоционального строя обнаруживается в предельно заострённых контрастах настроений – от сгущённо-мрачных, бредовых до инфантильно-просветлённых. Лирика предстаёт в музыке Экспрессионизма либо в огрублённо-гротескном виде, либо связывается со смутными видениями и нервно-взвинченной психики.

Черты Экспрессионизма проникли в различные национальные школы (например, в творчество Б.Бартока). Во время Второй мировой войны 1939-1945 годов и после неё многие сочинения, близкие Экспрессионизму по стилистике, имели антифашистскую направленность («Уцелевший из Варшавы» Шёнберга).

Авангардизм.

Авангардизм (французское слово *avant-gardisme*, от *avant-garde* – передовой отряд) – условное наименование различных музыкально-творческих течений XX века. Сторонники Авангардизма резко выразили оппозицию по отношению к исторически сложившимся нормам музыкального искусства, стремились к радикальному изменению его основ.

Авангардизм был исторически подготовлен некоторыми течениями в искусстве 1-й половины XX века (экспрессионизм, футуризм, абстракционизм, сюрреализм). Композиторы новой венской школы осуществили разрыв с тональной логикой (атональность) и придерживались новой системы композиции (серийная техника), разработанной А.Шёнбергом. Отправным пунктом Авангардизма 1950-х годов явилась разновидность той же системы, которую культивировал А.Веберн (пуантилизм). Авангардизм пошёл по пути распространения принципа серийной регламентации на все стороны музыки (ритм, динамика и другое). Несмотря на то, что акустические и ритмические элементы на уровне абстрактной теории подчас строго организованы и мотивированы, в реальном звучании они воспринимаются как случайные, представляя собой парадоксальное явление структурированного хаоса (К.Штокхаузен, А.Булез, Я.Ксенакис и другие). К аналогичным результатам приводит противоположный регламентации принцип случайности (алеаторика) (Дж.Кейдж, Ф.Донатони и другие).

Другие разновидности Авангардизма были унаследованы от футуризма (Л.Руссоло, Ф.Б.Прателла и др.) и получили новые стимулы к развитию в связи с изобретением магнитной записи и новейшими возможностями электроники. Материалами для этого рода экспериментов служат некоторые «натуральные», но искусственно деформированные звуки окружающей среды (Ш.Шеффер, П.Анри), специально изменённые звуки известных музыкальных инструментов (Дж.Кейдж), новые тембры и сочетания тембров, создаваемые с помощью электронных синтезаторов (К.Штокхаузен, Х.Эймерт, Л.Берио, А.Пуссёр и др.). В русле подобных экспериментов была предложена также техника, получившая название «композиция

звуковых пластов» (Д.Лигети). Изобретение разнообразных шумов и других внемузыкальных комплексов было обусловлено одной из главных общих тенденций Авангардизма – стремление подменить интонационно-смысловую природу музыки самодовлеющими эффектами отдельных звучаний (сонорика). Особую роль приобретают сонористические эксперименты в так называемом инструментальном театре (М.Кагель), где с помощью пародийных звучаний и их абсурдного несоответствия сценическому действию как бы разоблачалась бессмыслица и самого феномена искусства, и отражаемой им жизни.

Авангардизм неоднороден как в формально-технологическом, так и в идейном отношении. Среди его представителей есть прогрессивно мыслящие художники (Л.Ноно – член Итальянской коммунистической партии, выдвигающий в своём творчестве острые политические проблемы современной жизни). Композиторы этого направления обычно связывают свои идейные задачи с мнимой прогрессивностью авангардистской композиторской техники: результатом является несоответствие целей и средств создаваемых произведений. Радикализм Авангардизма служит часто выражением анархо-индивидуалистического бунтарства, далёкого от подлинной революционности. В своих крайних проявлениях Авангардизм носит разрушительный характер и приводит к ликвидации тех средств, с помощью которых музыка способна выразить богатый мир чувств, идей, жизненных явлений и процессов. Исчезает осмысленная интонация, а вместе с ней и логика мелодического движения. Музыкальная процессуальность вытесняется статикой вследствие абсолютизации принципа простейших сопоставлений. Исчезает динамически осмысленная гармония. Принцип так называемой открытой формы означает отказ от законченного музыкального произведения. Но отдельные приёмы, найденные в процессе авангардного экспериментирования, вошли в арсенал современной композиторской техники и, включённые в иной контекст, могут быть художественно оправданы.

На рубеже 1960-70-х годов в ряде стран усилилась критика Авангардизма. В противовес искусственной усложнённости композиторских систем выдвигается идея «новой простоты». Многие композиторы (в том числе и принадлежавшие ранее к Авангардизму) стремятся реабилитировать важнейшие элементы музыки в её традиционном понимании (в частности, западно-германский «Молодой авангард», провозгласивший свои принципы в 1979 году). В некоторых случаях, однако, декларируемая «новая простота» оказывается в композиторской практике лишь новой разновидностью авангардистского экспериментирования. Такова, в частности, техника сочинения, сводимая к бесконечному повторению какого-либо короткого 3-4 звучного мотива с незначительным варьированием тембров и способов изложения (так называемая репетитивная техника). По замыслу приверженцев такого рода техники простейшая повторность превращает музыку в своего рода магию, в род гипноза или средство психотерапии (медитативная музыка).

Начиная с 1950-х годов важнейшими центрами музыкального Авангардизма стали ежегодные семинары новой музыки в Кранихштайне, близ Дармштадта (ФРГ), концерты «Domaine musical» в Париже (Франция), студия электронной музыки при радиоцентрах Кёльна (ФРГ), Милана (Италия), Гравезано (Швейцария). Влияние Авангардизма распространилось на многие страны Европы и других континентов. Теоретические положения Авангардизма излагаются и пропагандируются в сборнике «Die Reihe» (Австрия) и «Darmstadtener Beiträge» (ФРГ).

Неоклассицизм.

Неоклассицизм – направление в музыке 20-30-х годов XX века, для которого характерно обращение к принципам музыкального мышления и жанрам, типичным для барокко (реже - раннего классицизма и позднего Возрождения). Стал одним из проявлений антиромантического движения начала XX века, противостоял художественным тенденциям, генетически связанным с романтизмом (импрессионизм, экспрессионизм, веризм и др.). Сходные с Неоклассицизмом тенденции были свойственны творчеству отдельных композиторов 2-ой половины XIX – начала XX веков (И.Брамс, М.Регер, С.Франк, К.Сен-Санс, А.К.Глазунов, С.И.Танеев и др.). В кризисные для искусства годы после Первой мировой войны 1914-1918 годов возникла потребность в объективизации творчества, в обращении к авторитетным художественным системам и стилистическим моделям прошлого. Так, Ф.Бузони, ратуя за возвращение к «опыту предшествующих эпох», говорил об «отрезвляющей» роли Неоклассицизма. В той или иной степени Неоклассицизм отразился в музыке многих композиторов XX века, но наиболее законченное выражение получил в творчестве И.Ф.Стравинского, П.Хиндемита и А.Казеллы. Композиторы этого направления обращались преимущественно к жанрам непрограммной музыки; кризис крупномасштабной романтической симфонии привёл к возрождению жанров, исторический ей предшествовавших (сюита, concerto grosso, полифонические циклы и т.д.); снижение роли сонатной формы в сонатно-симфоническом цикле проявилось в обращении к структурам иного типа (например, к концертной форме); вместо стабильного двойного, тройного или четверного состава оркестра часто использовались нерегламентированные камерный оркестр или инструментальный ансамбль догайдовского типа. Деструкция классической тональной (гомофонной)

гармонии привела к усилению роли полифонических принципов развития, к использованию барочных контрапунктических форм. Многообразие вариантов Неоклассицизма в музыке обусловлено тем, что его представители обращались прежде всего к возрождению национальных музыкальных традиций: в Германии (П.Хиндемит, Э.Кшеник, М.Буттинг и др.) – к инструментальному наследию И.С.Баха; в Италии (А.Казелла, Ф.Малипьеро, О.Респиги и др.) – к традициям инструментальных концертов А.Вивальди, старинной итальянской оперы и др.; во Франции (К.Дебюсси в последний период творчества, М.Равель, Ф.Пуленк, Д.Мийо, А.Онеггер, Ж.Франсе и др.) – к старинным французским сонатам, опере Ж.Б.Люлли, аллегорическому придворному балету, традиции театрализованных представлений эпохи Великой французской революции (в последнем случае были найдены точки соприкосновения с ораториями Г.Ф.Генделя) и так далее. Крупнейший представитель Неоклассицизма в музыке – И.Ф.Стравинский, объединивший с своим творчеством почти все разновидности Неоклассицизма. В неоклассицистских музыкальных сочинениях разделы, стилистически связанные с современным воплощением музыкального языка и форм прошлых эпох, часто сопоставляются с музыкальными фрагментами, имеющими мало общего со старинными прототипами. Суть эстетики Неоклассицизма – соотнесение художественных стилей, при котором обращение к прошлому – лишь одна из стилизованных «красок» сочинения, хотя и важнейшая (например, Э.Вила-Лобос совместил в пределах одного сочинения бразильскую модинью и фугу, Хиндемит – военный марш и пассакалю; Стравинский создал особый стиль Неоклассицизма, в котором разнообразные старинные прототипы сопоставляются с музыкальными жанрами XX века или их отдельными элементами). Свойственное Неоклассицизму свободное использование старинных стилей и жанров стало одной из существенных черт музыки 2-ой половины XX века, в частности советской музыки 60-80-х годов.

Список литературы

1. К.Розеншильд. История зарубежной музыки, М.,1978
2. Э.Т.А. Гофман Старинная и новая церковная музыка, М.,1982
3. М.Иванов-Борецкий Очерк истории мессы, М.,1910
4. А.Никольский Краткий очерк церковного пения в период I-X вв. П.,1916
5. Большой энциклопедический словарь «Музыка» М., 1998
6. Р.И.Груббер История музыкальной культуры М.-Л.,1941
- 7.В.Д.Конен К вопросу о стиле в музыке Ренессанса М.,1975
8. Ю.К.Евдокимова, Н.А.Симакова Музыка эпохи Возрождения М.,1982
9. Э.Бюкен Музыка эпохи рококо и классицизма М.1934
10. Т.Н.Ливанова Музыкальная классика XVIII века М.-Л., 1939
11. И.И. Соллертинский Романтизм, его общая и музыкальная эстетика Л.,1963
12. Ю.Кремлев Прошлое и будущее романтизма М.,1968
13. И.Бэлза Исторические судьбы романтизма и музыка М.,1985
14. А.Альшванг Проблемы жанрового реализма М.,1964
15. А.Фарбштейн Теория реализма и проблемы музыкальной эстетики Л.,1973
16. Современные проблемы реализма и модернизм М.,1965
17. Модернизм. Анализ и критика основных направлений М.,1969
18. И.Нестьев Дж.Пуччини и итальянский веризм М.,1967
19. Музыка XX века М.,1976
20. С.Яроцинский Дебюсси, импрессионизм и символизм М.,1978
21. А.Альшванг Французский музыкальный импрессионизм М.,1945
22. В.Д.Конен О музыкальном экспрессионизме М.,1975
23. Экспрессионизм. Сборник статей П.-М.,1923
24. Ю.Давыдов Движение «новых левых» и музыкальный «авангард» «СМ»,1970
25. Н.Г.Шахназарова «Авангард» в современной западной музыке М.,1971
26. В.Варунц Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки М.,1988
27. М.Михайлов О классицистских тенденциях в музыке XIX- начала XX веков Л.,1963