

**Е. П. Шевченко**

# **ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ**

**Учебно-методическое пособие**



Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ  
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Институт искусств

**Е. П. Шевченко**

*Учебно-методическое пособие*

*«История зарубежной музыки»*

**Саратов 2019**

**Е. П. Шевченко**

История зарубежной музыки. Учебно-методическое пособие. - Саратов, 2019.  
- 53 с.

Учебно-методическое пособие посвящено истории зарубежной музыки. В нем рассматривается история западноевропейской классической музыки с XVII по XIX века. Особое внимание уделяется практическим занятиям и самостоятельной работе.

Пособие содержит темы рефератов, примерный план анализа творчества композитора, примерный план анализа музыкального произведения, примерные варианты викторин, вопросы к экзаменам, список дополнительной литературы.

Учебно-методическое пособие может быть использовано студентами, изучающими учебный курс «История зарубежной музыки», а также преподавателями учреждений дополнительного образования.

**Рецензенты:**

доктор искусствоведения, профессор Лебедев А.Е.

Рекомендовано научно-методической комиссией  
Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского  
в качестве методического пособия  
для использования в учебном процессе

Работа издана в авторской редакции

## Введение

Целью освоения дисциплины «История зарубежной музыки» является приобщение студентов к историческому процессу развития зарубежного музыкального искусства в его важнейших проявлениях. Данная дисциплина относится к обязательной части Блока 1 «Дисциплины (модули)» учебного плана ООП по направлению 44.03.01 Педагогическое образование, профилю «Музыка». Она связана с изучением таких дисциплин как «История русской музыки», «Анализ музыкальных произведений».

В результате обучения по дисциплине студент должен знать:

- музыкальную культуру стран Западной Европы, своеобразие становления и развития национальных композиторских школ в художественном контексте общеевропейской культуры;
- закономерности исторического развития зарубежной музыкальной культуры, его своеобразие и особенности на разных этапах исторического процесса;
- периодизацию музыкально-исторического процесса, динамику развития мирового музыкального театра, эволюцию важнейших жанров мировой музыкальной культуры;
- выдающиеся произведения зарубежных композиторов, отражающих жизнь, историю и характер своего народа;
- отдельные эстетические, теоретические и исторические концепции музыкального искусства, оказавшие воздействие на композиторское творчество.

Уметь:

- различать основные вехи истории музыкального искусства;
- раскрывать связи зарубежного музыкального искусства с процессом исторического развития общества.
- анализировать творчество зарубежных композиторов.
- связывать теоретические знания, полученные при изучении дисциплины, с другими общегуманитарными курсами.

Владеть:

- историей развития мировой музыкальной культуры;
- пониманием музыкальных явлений в контексте художественной эпохи, исторического процесса и в неразрывной связи с другими видами искусств;
- целостным системным подходом к получению музыкально-исторических знаний;
- знаниями и источниками информации о состоянии и развитии современного музыкального искусства.

Структура данного учебно-методического пособия такова: раздел 1 посвящен оперному искусству XVII - XVIII веков, включает темы по изучению итальянской, французской и английской опер. В разделе 2 рассматривается музыкальное искусство эпохи барокко (творчество И.С.

Баха и Г.Ф. Генделя). В разделе 3 дается информация о музыкальном искусстве эпохи классицизма (творчество К.В. Глюка, И. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена). Раздел 4 посвящен музыкальному искусству эпохи романтизма (творчество Ф. Шуберта, К.М. Вебера, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Шопена, Ф. Листа). В разделе 5 рассматриваются национальные музыкальные культуры середины и конца XIX века (творчество Р. Вагнера, И. Брамса, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Дж. Верди, Б. Сметаны, А. Дворжака, Э. Грига). В разделе 6 излагается материал о музыкальном импрессионизме (творчество К. Дебюсси, М. Равеля).

В данном пособии нет исчерпывающего перечня событий и имен в истории зарубежной музыки. Для более глубокого овладения материалом необходимо особое внимание уделить самостоятельной работе. Поэтому у студентов-очников на данную дисциплину отводится 40 часов на данный вид работы, а у студентов-заочников – 158 часов. Предусмотрены посещения Саратовского академического театра оперы и балета.

## **Раздел 1. Оперное искусство XVII - XVIII веков**

Опера – это синтетический жанр, объединяющий в едином театральном действии различные виды искусств: драматургию, музыку, изобразительное искусство (декорации, костюмы), хореографию (балет).

Просвещенный аристократ меценат граф Джованни Барди и его друг Якопо Корси с образовавшимся вокруг них кружком поэтов, актеров, ученых, музыкантов (*camerata*), хотели возродить к жизни драмы Эсхила, Софокла, Еврипида. Флорентийцы перекладывали на музыку небольшие драматические фрагменты.

Столпами флорентийской оперы явились поэт Оттавио Ринуччини (ученик Тассо), музыканты Якопо Пери и Джулио Каччини. Первая опера «Дафна» Ринуччини и Пери (частично Корси) не сохранилась (1594). Вероятно, вторая опера «Эвридика» Ринуччини и Пери (1600) – на бракосочетании Марии Медичи и Генриха IV. Третья опера «Эвридика» Каччини (1600). Само название «опера» возникло в 1605 году и вытеснило – «драма через музыку», «трагедия через музыку», «мелодрама», «трагикомедия».

### **Тема 1.1. Итальянская опера**

Клаудио Монтеверди – крупнейший оперный композитор XVII века. Монтеверди говорил, что музыка способна передавать все богатство внутреннего мира человека, что основная цель муз искусства не развлекать слушателя, а заставлять его размышлять, переживать, помогать найти ответы на вопросы жизни. Когда Монтеверди создавал «Орфея» (1607), духовная атмосфера флорентийской камераты еще была хорошо памятна, а создатели «*stile nuovo*» и первых «драм на музыке» привлекали к себе живой интерес современников. Эстетические идеи камераты были близки Монтеверди. Однако он воплотил эти постренессанские творческие устремления гораздо более глубоко, последовательно и сильно, нежели это сделали Пери и Каччини. Даже повторив их сюжет в «Орфее», он иначе интерпретировал его и создал не пасторальную сказку, а гуманистическую драму. Поэтический текст Ринуччини, видимо, не удовлетворил его. Он сотрудничал с другим поэтом – Алессандро Стриджо, сыном известного мантуанского композитора. Тот распланировал пьесу на пять актов с прологом: первый акт – пастораль (празднование свадьбы Орфея и Эвридики), второй акт – известие о гибели Эвридики, вторгающееся в пастораль, третий – Орфей в подземном царстве, четвертый – обретение Эвридики и последняя разлука с ней, пятый – отчаяние Орфея и появление Аполлона, увлекающего его на Олимп (апофеоз). В прологе и апофеозе (дуэт Орфея и Аполлона) прославляется великая сила искусства. Как видим, и здесь исходным началом жанра является пастораль. Хотя трагическая развязка личной драмы на этот раз сохранена, торжественный апофеоз смягчает и «перекрывает» ее: спектакль готовился для придворных празднеств. Монтеверди не стремился ослабить пасторальные элементы произведения, не уклонялся от «апофеозности»

финала. И то, и другое только оттеняло собственно драму, и она действовала еще сильнее. При этом Монтеверди особенно углубил эмоциональное выражение драмы Орфея, вдохнул дух трагедии в главные ее коллизии.

Неаполитанская школа и музыка Алессандро Скарлатти. Зарождение бельканто. Искусство певцов-кастратов.

Кризис оперы-серии и попытки его преодоления. Опера-буффа как отражение реалистических запросов демократических слоев населения. Опора на традиции народной импровизированной диалектной комедии. «Служанка-госпожа» Джованни Батиста Перголези, «Тайный брак» Доменико Чимароза.

## **Тема 1.2. Французская опера**

С господствующим типом итальянской оперы Париж познакомился впервые в 1645 г., благодаря постановке музыкальной комедии Марадзоли и популярной итальянской оперы «*Che soffre speti*» венецианца Сакрати, привезенной сюда, по приглашению кардинала Мазарини, итальянской оперной труппой.

Успех имела, однако, лишь сложная инсценировка знаменитого механика-постановщика Я. Торелли. Дошедшее до нас пышно изданное либретто этой оперы показывает, что некоторые сцены исполнялись совсем без музыки. Два года спустя другая итальянская труппа исполнила еще несколько опер Кавалли, Росси и др. (некоторые представления длились по девяти часов), но продержаться долго не смогла. Гастроли итальянцев все же вызвали ряд попыток к созданию переходных форм между драмой, балетом и оперой и укрепили идею французской национальной драмы.

Осуществить последнюю на деле удалось, после первых опытов в этом направлении Робера Камбера, Жану Батисту Люлли. Люлли является создателем французской национальной оперы (лирической трагедии). Сын мельника, Люлли начал свою деятельность сочинением балетов для придворных празднеств, где сам выступал в качестве танцора. По желанию Мольера он написал и ряд вставных балетов для его комедий. Пользуясь поддержкой двора, Люлли нашел в музыке именно тот язык «великой Франции», который вполне соответствовал самосознанию господствующих классов (крупной аристократии), «дворянства мантии», богатых откупщиков, и более подходил к их вкусам, чем мелодический стиль тогдашней итальянской оперы. Большая заслуга Люлли в том, что он сумел приблизить свою музыку к тогдашнему классическому французскому языку. Он внимательно изучал декламационное искусство крупнейших французских трагических актеров и перенес всю технику тогдашней французской трагедии – деление на пять актов, александрийский стих – в свои оперы, возвращая драматическому тексту его господство в музыкальной драме. Подобно персонажам классической французской трагедии, действующие лица в опере Люлли говорили патетическим слогом, выражая сильные страсти. Смешение веселого и серьезного, как это свойственно было

венетской опере, у Люлли совершенно не наблюдается. Его оперы вполне соответствуют требованиям старого трагического стиля с оттенком выпренности. Их тексты непосредственно примыкают к типу корнелевских трагедий, и его либреттистом был выдающийся представитель корнелевской школы, Филипп Кинб – один из немногих либреттистов, понимавших, что хороший оперный текст должен отличаться логическими достоинствами. Все эти тексты контролировались самим Людовиком XIV, и неудивительно, что в них встречаются совершенно лакейская лесть «королю-солнцу», прообразу всех героев.

Важно отметить ту роль, которую у Люлли, в противоположность его итальянским собратьям, играл хор, как активный участник оперного действия. Если свыкнуться с особенностью его музыкальной речи, с отрывочными, точно насильно вытолкнутыми словами, то она еще и поныне может произвести известное впечатление своей реалистической декламацией. Очень важно отметить ту роль, какую играют у Люлли женские и мужские хоры за сценой, как действенные участники оперы. Большое значение имеет он также в развитии инструментальной музыки.

Люлли считается изобретателем «французской увертюры», состоявшей из трех частей – медленной, быстрой и медленной заключительной. Инструментальные вставки, особенно танцы, разработаны у него чрезвычайно тщательно. В оркестровой части много описательных моментов (явления природы, батальные картины и т.д.). Великолепны его заключительные пассакальи, в которых Люлли проявляет мастерство построения. Оркестр Люлли, более обширный, чем у итальянцев, не блещет красками; Люлли, имея в своем распоряжении скрипачей короля, введенную во Францию в первой половине XVII столетия, главным образом опирается на струнные инструменты. Им он противопоставлял излюбленный во французской музыке хор деревянных духовых (гобой, флейта, фагот) и изредка, в воинственных сценах, – трубу. Люлли написано всего 19 опер, из которых наиболее интересными можно считать: «Альцесту», «Изиду», «Персея» и «Армиду». Наибольший успех имела «Армида».

### **Тема 1.3. Английская опера**

К концу XVII века на музыкальную сцену Европы выдвигается английская опера. Предварительная история оперы здесь также связана с драматическими представлениями. Чрезвычайно часты упоминания о музыке в пьесах Шекспира, Бен Джонсона.

Без музыкальных интермедий, специальных песен, танцев постановки пьес вряд ли были возможны. Другим видом музыкальных представлений были «игры в масках» («masks»), приближавшиеся к французскому балету. Они появились в XVI веке и до революции 1648 г. оставались придворным зрелищем. Одним из первых авторов «масок» был Генрих Лауз. Он был придворным композитором, и революция прогнала его с занимаемого места, что имело для театральной музыки глубокие последствия. Пуританизм



жестоко преследовал главным образом культовую музыку. Сам Кромвель, выдвинутый буржуазной революцией, не только не был врагом музыки, но даже покровительствовал ей. Ко времени его правления относится и расцвет народной баллады.

Первый английский оперный спектакль состоялся в республиканскую эпоху, причем исполнялась опера «Осада Родоса» с музыкой пяти композиторов. В эпоху реставрации «маски» были окончательно вытеснены и возобладало французское направление, хотя вкусы среднего английского буржуа склонялись к итальянской мелодической опере. Была произведена новая реформа культовой музыки и устроен придворный струнный оркестр, во главе которого стал Джон Бенистр, автор музыки к «Буре» Шекспира. В умах средней буржуазии, у которой очень сильны были начала мещанского индивидуализма, тлела мысль о национальной английской опере. Однако многочисленные попытки создать оперу, или по крайней мере сценическую музыку к крупнейшим драматическим произведениям эпохи, не имели успеха. Лишь в конце XVII столетия в лице «британского Орфея» Генри Перселла выступает крупнейший талант, поднявший английскую оперу на непревзойденную после него высоту. Г. Перселл является основоположником английской оперы.

Опера юного Перселла «Эней и Дидона» (1680), написанная для любительского женского спектакля – самое совершенное его произведение. Инструментовка оперы – две скрипки, виола, бас и клавесин. Трогательная, нежная музыка Перселла – в данном случае вполне своеобразна и свободна от влияния французских и итальянских образцов, которым в других своих произведениях Перселл подражал.

Перселл был превосходным контрапунктистом, и в качестве такового проявил себя главным образом в культовых композициях в форме небольших кантат и в камерных сонатах по итальянским образцам. Остальные музыкально-драматические композиции Перселла являются по большей части музыкальными вставками в театральные представления, в том числе к драмам Шекспира. Очень свежа его музыка к шекспировскому «Сну в летнюю ночь», где им легко и виртуозно использованы различные многоголосные формы, и где под звуки великолепной пассакалии танцуют нимфы и дриады. Мелодика его последних произведений носит национальный английский отпечаток, и, может быть, Перселл сделал бы гораздо больше для развития английской оперы, если бы не умер так рано, как и Моцарт, в 36 лет.

Усилившаяся политическая реакция склонялась в сторону придворной итальянской оперы, которая была принята при всех европейских дворах. Англия, к тому времени занявшая уже положение «владычицы морей», начинает жить музыкальным «ввозом». Вскоре после смерти Перселла музыкальная жизнь Лондона переходит в руки итало-немецких композиторов и остается в таком положении до конца XIX столетия.

## **Раздел 2. Музыкальное искусство эпохи барокко**

Эпоха барокко – одна из наиболее интересных эпох в истории мировой культуры. Интересна она своим драматизмом, интенсивностью, динамикой, контрастностью и, в то же время, гармонией, цельностью, единством. Особого внимания заслуживает музыкальная жизнь эпохи – чрезвычайно насыщенная, полнокровная, вышедшая за рамки XVII в.

Дальнейшее ослабление политического контроля католической церкви в Европе, которое началось в эпоху Возрождения, позволило процветать нерелигиозной музыке.

Вокальная музыка, которая преобладала в эпоху Ренессанса, постепенно вытеснялась инструментальной музыкой. Понимание, что музыкальные инструменты должны объединяться неким стандартным образом, привело к возникновению первых оркестров.

Одним из самых важных жанров инструментальной музыки, который появился в эпоху барокко, был концерт (А. Корелли, А. Вивальди).

Это время выдвинуло двух гениев (в области музыкального искусства): Баха и Генделя, раскрывших разные грани стиля.

### **Тема 2.1. Творчество И.С. Баха**

Музыка Иоганна Себастьяна Баха считается наивысшим обобщением эпохи господства полифонического стиля. В его творчестве представлены все значимые жанры того времени, кроме оперы, то есть ведущее значение было у культового музицирования. После смерти Баха его музыка вышла из моды, и только в XIX веке, благодаря Ф. Мендельсону, её открыли вновь. Творчество Баха оказало сильное влияние на музыку последующих композиторов, в том числе и в XX веке. Педагогические произведения Баха используются по назначению до сих пор.

Первыми описаниями жизни Баха стал его некролог и краткая хроника жизни, изложенная его вдовой Анной Магдаленой. После смерти Иоганна Себастьяна не предпринималось попыток публикации его жизнеописания, пока в 1802 году Иоганном Форкель, основываясь на собственных воспоминаниях, некрологе и рассказах сыновей и друзей Баха, не издал первую подробную биографию. В середине XIX века интерес к музыке Баха возродился, композиторы и исследователи начали работу по собиранию, изучению и изданию всех его произведений. Следующим капитальным трудом о Бахе стала книга Филиппа Шпитты, изданная в 1880 году. В начале XX века опубликовал книгу французский органист и исследователь Альберт Швейцер. В этом произведении, кроме биографии Баха, описания и анализа его произведений, много внимания уделяется описанию эпохи, в которую он работал, а также богословским вопросам, связанным с его музыкой. Эти книги были наиболее авторитетными до середины XX века, когда были установлены новые факты о жизни и творчестве Баха, местами вступающие в противоречие с традиционными представлениями.

Сегодня исполнители музыки Баха разделены на два лагеря: предпочитающие аутентичное исполнение, то есть с использованием инструментов и методов эпохи Баха, и исполняющие Баха на современных инструментах. Во времена Баха не было таких больших хоров и оркестров, как, например, во времена И. Брамса, и даже наиболее масштабные его произведения, такие как месса си минор и пассионы, не предполагают исполнение большими коллективами. Кроме того, в некоторых камерных произведениях Баха вообще не указана инструментовка, поэтому сегодня известны очень разные версии исполнения одних и тех же произведений. В органных произведениях Бах почти никогда не указывал регистровку и смену мануалов. Из струнных клавишных инструментов Бах предпочитал клавикорд. Он встречался с Зильберманом и обсуждал с ним устройство его нового инструмента, внося вклад в создание современного фортепиано. Музыка Баха для одних инструментов часто переключалась для других, например, Бузони переложил органную токкату и фугу ре минор и некоторые другие произведения для фортепиано.

Подробное изучение и анализ следующих произведений. «Хорошо темперированный клавир». Прелюдия и фуга соль минор I том ХТК. Прелюдия и фуга до минор I том ХТК. Прелюдия и фуга ми бемоль минор I том ХТК. Прелюдия и фуга ре мажор I том ХТК.

Клавирная музыка. Итальянский концерт. Хроматическая фантазия и фуга ре минор.

Музыка для органа. Прелюдия и фуга ля минор. Фантазия и фуга соль минор. Токката и фуга ре минор.

Вокально-инструментальные жанры. «Страсти по Матфею», «Высокая» месса h-moll.

Бранденбургские концерты.

## **Тема 2.2. Творчество Г.Ф. Генделя**

«Это был человек большого самоуважения и достоинства, со связями при дворе, с большими знакомствами среди аристократии. Кроме того, это был великий бизнесмен, прагматик, умеющий добиваться своих целей», – научный сотрудник дома-музея Генделя Джейн Кокрофт.

Оперы (свыше 40) и оратории (свыше 30) занимают ведущее место в наследии Георга Фридриха Генделя. В них выразилось тяготение композитора к драматизму и монументальности. Он стремился драматизировать оперу-серию, усилил роль оркестра и хора, но не смог до конца реформировать этот устаревший к тому времени оперный жанр. Гораздо свободнее проявились важнейшие черты творчества Генделя в жанре оратории. Опираясь на образцы XVII века (Дж. Кариссими, Г. Шюц) и достижения оперного искусства, Гендель создал новый тип оратории, грандиозной по масштабам, демократической по музыкальному языку, повлиявшей на творчество многих западноевропейских и русских композиторов. В своих произведениях мастер не только раскрывал с большой

силой личную драму («Самсон», «Иевфай»), но и показал страдания и борьбу народных масс. Библейские сюжеты в героико-драматических ораториях Генделя выражали стремления и чаяния широких демократических слоев английского народа. Некоторые оратории написаны на античные сюжеты («Геркулес», «Альцеста», «Семела»). Оптимистические концепции ораторий «Самсон», «Израиль в Египте», «Иуда Маккавей» во многом предвосхитили симфонические замыслы Л. Бетховена.

В ораториях Гендель использует формы арий, ансамблей и речитативов, но особое значение приобретает в них хор. В хорах Гендель выступает, как и И.С. Бах, крупнейшим полифонистом. Значительна в ораториях Генделя и роль оркестра (увертюры, эпизоды изобразительного характера, насыщенный тематическим развитием аккомпанемент в вокальных эпизодах). К вокально-инструментальным жанрам относятся также пассионы, кантаты, различные культовые произведения.

Инструментальное наследие включает оркестровые концерты. Наиболее популярны 12 концерто-гроссо, 12 органных концертов в сопровождении оркестра или ансамбля – новый жанр, созданный Генделем, сонаты и трио-сонаты для различных инструментов, клавесинные сочинения. Особо выделяются произведения для большого оркестрового состава с участием духовых инструментов, предназначенные для исполнения на открытом воздухе, – «Музыка на воде» (1716), «Музыка к фейерверку» (1749).

### **Раздел 3. Музыкальное искусство эпохи классицизма**

Развитие новой музыкальной культуры в середине XVIII века породило возникновение множества частных салонов, музыкальных обществ и оркестров, проведение открытых концертов и оперных представлений.

Столицей музыкального мира в те времена была Вена. Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен – три великих имени, вошедших в историю, как венские классики. Венская классическая школа – одна из вершин мировой музыкальной культуры. Эстетические принципы венского классицизма: реалистичность, оптимизм, гуманизм, высокое профессиональное мастерство.

Композиторы венской школы виртуозно владели самыми разными жанрами музыки – от бытовых песенок до симфоний. Высокий стиль музыки, в котором богатое образное содержание воплощено в простой, но совершенной художественной форме, – вот главная черта творчества венских классиков.

Музыкальная культура классицизма, как и литература, а также изобразительное искусство, воспевают поступки человека, его эмоции и чувства, над которыми царит разум. Художникам-творцам в их сочинениях присущи логичность мышления, гармония и ясность формы. Простота и непринужденность высказывания композиторов-классиков могла бы показаться современному уху банальной (в некоторых случаях, разумеется), если бы музыка их не была столь гениальной.

Каждый из венских классиков обладал яркой, неповторимой индивидуальностью. Гайдн и Бетховен более тяготели к инструментальной музыке – к сонатам, концертам и симфониям. Моцарт был универсален во всем – он с легкостью творил в любом жанре. Он оказал огромное влияние на развитие оперы, создавая и совершенствуя различные ее типы – от оперы буфф до музыкальной драмы.

В плане предпочтений композиторами тех или иных образных сфер для Гайдна более характерны объективные народно-жанровые зарисовки, пастораль, галантность, Бетховену близка героика и драматизм, а также философичность, ну и, конечно, природа, в небольшой степени и утончённая лирика. Моцарт охватил, пожалуй, все существующие образные сферы.

Музыкальная культура классицизма связана с созданием многих жанров инструментальной музыки – таких, как соната, симфония, концерт. Сформировалась многочастная сонатно-симфоническая форма (4-частный цикл), до сих пор являющаяся основой многих инструментальных сочинений.

В эпоху классицизма сложились главные типы камерных ансамблей – трио, струнный квартет. Система разработанных венской школой форм актуальна до сих пор – современные «новшества» наслаиваются на неё, как на основу.

### **Тема 3.1. Творчество К.В. Глюка**

Кристоф Виллибальд Глюк – оперный реформатор, один из величайших мастеров эпохи классицизма. Творчество Глюка является высшим выражением эстетики классицизма, которая уже при жизни композитора уступала место зарождавшемуся романтизму. Лучшие из опер Глюка до сих пор занимают почетное место в оперном репертуаре, а его музыка покоряет слушателей своей благородной простотой и глубокой выразительностью.

В величественных трагедиях Глюка, раскрывающих глубину душевных конфликтов человека, поднимающих гражданственные проблемы, родилось новое представление о музыкально-прекрасном. Если в старой придворной опере Франции «предпочитали остроумие – чувству, галантность – страстям, а изящество и колорит стихосложения – патетичности, требуемой ситуацией», то в глюковской драме высокие страсти и острые драматические столкновения разрушили идеальную упорядоченность и утрированное изящество придворного оперного стиля.

Каждое отступление от ожидаемого и привычного, каждое нарушение стандартизированной красоты Глюк аргументировал глубоким анализом движений человеческой души. В подобных эпизодах и рождались те смелые музыкальные приемы, которые предвосхитили искусство «психологического» XIX века.

Не случайно в эпоху, когда оперы в условном стиле отдельными композиторами писались десятками и сотнями, Глюк на протяжении четверти века создал всего пять реформаторских шедевров. Но каждый из

них неповторим по своему драматургическому облику, каждый сверкает индивидуальными музыкальными находками.

Его основные принципы: избегать вокальных излишеств, смешных и скучных, заставить музыку служить поэзии, усилить значение увертюры, которая должна вводить слушателей в содержание оперы, смягчить различие между речитативом и арией, чтобы «не прерывать и не расхолаживать действия».

Старший современник Й. Гайдна и В.А. Моцарта, тесно связанный с музыкальной жизнью и художественной атмосферой Вены. Глюк, и по складу творческой индивидуальности, и по общей направленности исканий примыкает к венской классической школе. Традиции «высокой трагедии» Глюка, новые принципы его драматургии получили развитие в оперном искусстве XIX века: в творчестве Л. Керубини, Л. Бетховена, Г. Берлиоза и Р. Вагнера; а в русской музыке – М. Глинки, исключительно высоко ценившего Глюка как первого среди оперных композиторов XVIII в.

Подробный разбор, просмотр и анализ оперы Глюка «Орфей».

### **Тема 3.2. Творчество Й. Гайдна**

Композитора Йозефа Гайдна не случайно называют отцом симфонии. Именно благодаря его гению этот жанр приобрел классическое совершенство и стал основой, на которой вырос симфонизм Людвиг ван Бетховена.

Помимо прочего Гайдн первым создал законченные образцы и других ведущих жанров эпохи классицизма – струнного квартета и клавирной сонаты. Он также первым написал светские оратории на немецком языке.

1761 год стал переломным в жизни композитора, он заключил контракт с князем Эстергази и на протяжении тридцати лет оставался придворным капельмейстером этого аристократического венгерского семейства. Семейство Эстергази жило в Вене только в зимнее время, а главные их резиденции находились в маленьком городке Айзенштадте, поэтому неудивительно, что Гайдну на шесть лет пришлось сменить пребывание в столице на монотонное существование в имении. В контракте, заключенным между Францом и графом Эстергази, говорилось, что композитор обязан сочинять пьесы, которые потребуются его светлости. Ранние симфонии Гайдна написаны для сравнительно небольшого состава музыкантов, находившегося в его распоряжении. Через пару лет безукоризненной службы композитору позволили включать в оркестр новые инструменты на свое усмотрение.

Жизнь гения была озарена дружбой с В.А. Моцартом. Нужно отметить, что их отношения никогда не омрачались соперничеством или завистью. Моцарт утверждал, что именно от Гайдна он впервые узнал, как создавать струнные квартеты, поэтому посвятил наставнику пару произведений. Сам же Франц считал Вольфганга Амадея величайшим из композиторов-современников. Проезжая через Бонн в 1792 году, он познакомился и с молодым Бетховеном.

Композитор создал 24 оперы, написал 104 симфонии, 83 струнных квартета, 52 фортепианные (клавирные) сонаты, 126 трио для баритона, увертюры, марши, танцы, дивертисменты для оркестра и разных инструментов, концерты для клавира и других инструментов, оратории, различные пьесы для клавира, песни, каноны, обработки шотландских, ирландских, валлийских песен для голоса с фортепиано (скрипкой или виолончелью по желанию). Среди сочинений 3 оратории («Сотворение мира», «Времена года» и «Семь слов Спасителя на кресте»), 14 месс и другие духовные произведения.

Симфонизм Гайдна. Подробное изучение и анализ следующих произведений. «Прощальная симфония». «Лондонские симфонии»: Симфония № 104.

### **Тема 3.3. Творчество В.А. Моцарта**

Уже в шестилетнем возрасте «чудо-ребенок» Вольфганг играл настолько хорошо, что мог давать концерты. Прекрасным дополнением к его вдохновенной игре стал голос старшей сестры Наннерль. Отец Леопольд Моцарт был настолько впечатлен музыкальными способностями своих детей, что решил отправиться с ними в продолжительные гастроли по различным европейским городам и странам. Он надеялся, что это путешествие принесет им большой успех и немалую прибыль.

Семейство побывало в Мюнхене, Брюсселе, Кельне, Маннгейме, Париже, Лондоне, Гааге, нескольких городах Швейцарии. Поездка затянулась на многие месяцы, а после непродолжительного возвращения в Зальцбург – и на годы. В течение этого времени Вольфганг и Наннелль давали концерты ошеломленной публике, а также посещали оперные театры и выступления прославленных музыкантов вместе со своими родителями.

В четырнадцатилетнем возрасте Вольфганг Моцарт стараниями отца отправился в Италию, которая была поражена талантом юного виртуоза. Приехав в Болонью, он успешно принимал участие в своеобразных музыкальных соревнованиях филармонической академии наряду со взрослыми музыкантами. В возрасте 14 лет Моцарт был награжден папским орденом «Золотой шпоры», избран членом Филармонической академии в Болонье.

Внезапность смерти Моцарта, чье здоровье было, вероятно, подорвано длительным перенапряжением творческих сил и трудными условиями последних лет жизни, таинственные обстоятельства заказа Реквиема (как выяснилось, анонимный заказ принадлежал некоему графу Ф. Вальзаг-Штуппаху, намеревавшемуся выдать его за свое сочинение), захоронение в общей могиле – все это дало повод к распространению легенд об отравлении Моцарта (как это описано в трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери»), не получивших никаких подтверждений.

Творчество Моцарта стало для многих последующих поколений олицетворением музыки вообще, ее способности воссоздать все стороны

человеческого бытия, представляя их в прекрасной и совершенной гармонии, наполненной, однако, внутренними контрастами и противоречиями. Художественный мир моцартовской музыки словно населен множеством разнообразных персонажей, многогранных человеческих характеров. В нем нашла свое отражение одна из основных черт эпохи, кульминацией которой стала Великая французская революция 1789 г., – жизнедеятельное начало (образы Фигаро, Дон-Жуана, симфония «Юпитер» и др.).

Подробное изучение и анализ следующих произведений. Оперное творчество Моцарта. Оперы «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта».

Симфонизм Моцарта. Симфонии g–moll, C–dur.

Культовая музыка Моцарта. «Реквием».

Фортепианное творчество. Сонаты (фантазия и соната №14 до минор), концерты (№23 ля мажор).

### **Тема 3.4. Творчество Л. ван Бетховена**

«Не надо отдыха – только труд. Судьбу должно хватать за горло!» – Бетховен.

Родственники композитора происходили из Голландии – отсюда приставка «ван».

Людвиг ван Бетховен сначала «завоевал» Вену как пианист. Венцев поражали бурные импровизации молодого музыканта, богатство его фантазии. Клавесин, с его звонким, но быстро затухающим звуком, уже не удовлетворял Бетховена. Он начал играть на новом тогда ещё инструменте – фортепиано. Изобретённый в начале XVIII столетия итальянцем Кристофори, новый ударно-клавишный инструмент начал вытеснять в эти годы своего скромного предшественника. Только фортепиано, способное издавать громкие, яркие и певучие звуки, смогло выразить грандиозные замыслы музыки Бетховена, передать необычайный характер его исполнения. Молодой виртуоз, в совершенстве овладевший техникой своего искусства, покорила слушателей, оставив далеко позади себя всех современных ему пианистов.

Не менее поразительными для Вены, привыкшей к ясной и жизнерадостной музыке Гайдна, к изящной и заразительной музыке Моцарта, были произведения Бетховена. Бурная, стремительная и порывистая музыка «Патетической» и «Лунной» сонат, грандиозная сила и мощь «Героической симфонии» говорили о каких-то новых чувствах, новых замыслах, порою остававшихся ещё непонятными, но потрясавшими и покорявшими слушателей. Сам Бетховен как человек, его внешний облик, его отношение к людям ломали все установившиеся представления и правила. Без парика, с гривой густых чёрных волос, с упрямо сдвинутыми бровями и плотно сжатыми губами, он был к тому же слишком небрежно и просто, по понятиям того времени, одет. Всё это резко выделяло его среди постоянных посетителей богатых гостиных, отличавшихся галантными,



изысканно-вежливыми манерами. Нередко Бетховен был резок в обращении с богатыми вельможами. Он не переносил их высокомерного или снисходительно-покровительственного отношения к музыке, за которым зачастую скрывались невежество и ограниченность ума.

Бетховену не удалось получить систематического образования. С одиннадцати лет будущий композитор уже перестал посещать школу. Однако он был высококультурным человеком. Свой кругозор Бетховен расширил только путем самообразования, которое началось уже в боннские годы. Он изучил французский и итальянский языки, знал латынь и всю жизнь питал глубочайшее уважение к классической литературе. Читал Платона, Плутарха, Гомера, Софокла, Аристотеля, Еврипида. Знал наизусть многое из Шекспира. На протяжении всего творческого пути Бетховена искусство этого великого мыслителя и драматурга оказывало на него воздействие. Дело не только в том, что мы распознаем в бетховенском творчестве черты, родственные шекспировскому реализму, его великой драматургической силе, демократическому мировоззрению. Композитор, по собственному признанию, неоднократно черпал свое вдохновение в шекспировских драмах (в частности, при сочинении «Аппassionаты» и Семнадцатой фортепианной сонаты). Немецкую литературу – Шиллера, Гёте, Клопштока – он знал превосходно с ранних лет. К числу увлечений в зрелую пору жизни прибавилась персидская поэзия, в том числе философские стихи Омара Хайяма. Он сочувствовал кантовской идее мировой федерации свободных республик и находил политически актуальной «Республику» Платона. Взгляды Бетховена, его суждения, общественные оценки отличались последовательной революционностью.

Расцвет творчества Бетховена выпал на начало XIX века в период между классицизмом и романтизмом. Вершиной творчества этого композитора стала классическая музыка. Он писал во многих музыкальных жанрах: хоровую музыку, оперу и музыкальное сопровождение к драматическим спектаклям. Он сочинил много инструментальных произведений: им написано много квартетов, симфоний, сонаты и концерты для фортепиано скрипки и виолончели, увертюры. В позднем периоде творчества великого композитора в музыке появляются новые сложные формы. Четырнадцатый струнный квартет имеет семь взаимосвязанных частей, а в последней части 9 симфонии добавляется хоровое пение.

Симфонизм Бетховена. Симфонии №3, 5, 9. Увертюра «Эгмонт». Фортепианное творчество. Сонаты №8, 14, 21, 23.

#### **Раздел 4. Музыкальное искусство эпохи романтизма**

В музыке романтизм стал ярко проявляться с середины 1810-х годов, еще в поздний период жизни и творчества последнего великого композитора-классика Людвиг ван Бетховена. С этим периодом совпал расцвет творчества первого великого композитора-романтика Франца Шуберта. Это совпадение знаменательно. Оно свидетельствует о тесной преемственной

связи между классическим и романтическим музыкальным искусством. Такая связь значительна между музыкой Бетховена и Шуберта. Вместе с тем между великим бетховенским и великим шубертовским наследием существуют важные различия, типичные для соотношения творчества композиторов-классиков и композиторов-романтиков. Главное различие – особый акцент в романтической музыке на воплощении мечтательных лирических и взволнованных, лирико-патетических образов и настроений.

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

В своем творчестве композиторы-романтики отразили много такого, что еще не привлекало или мало привлекало внимание их предшественников. Так, вспомним, что в XVIII веке реформаторские оперы Глюка, а также новые жанры сонаты и симфонии родились на широкой интернациональной основе. Но в них различные национальные черты воссоединились в обобщенном виде, а в XIX веке наряду с музыкой Италии, Франции, Австрии, Германии расцвели новые национальные музыкальные культуры – русская, польская, чешская, венгерская, норвежская, а в конце этого столетия и в начале следующего – испанская, финская, английская.

Композиторы-романтики стали проявлять большой интерес именно к национальному своеобразию отечественной музыки, а также музыки других народов. В связи с этим началось внимательное изучение народного музыкального творчества – музыкального фольклора. Одновременно усилился интерес к национальному историческому прошлому, к старинным легендам, сказаниям, преданиям. Они явились важным источником, питавшим богатое воображение композиторов-романтиков, почвой для возникновения увлекательных фантастических образов. Овладевая новыми темами и образами, романтическая музыка усилила взаимодействие с романтической поэзией и романтическим театром. Это определило высокий расцвет в XIX веке романтической оперы — жанра, в котором объединяются различные виды искусства (как принято говорить, происходит их синтез). Одна из самых ярких романтических опер – «Волшебный стрелок» немецкого композитора Карла Марии фон Вебера. Впервые она была

поставлена в 1821 году в Берлине. Авторами многих романтических опер выступили в Италии Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти, Джузеппе Верди, в Германии – Рихард Вагнер, во Франции – Джакомо Мейербер.

Небывало расцвел в романтическую эпоху жанр песни для голоса с сопровождением фортепиано (романс) – как содружество музыки с поэзией. При этом песни стали иногда объединяться в циклы – целые серии, имеющие общую тему. Один из жанров романтической песни, который нашел отражение и в инструментальной музыке, – баллада. Это лирико-драматическое повествование с использованием какого-либо сюжета, нередко фантастического. Ярким образцом романтической вокальной баллады является «Лесной царь» Франца Шуберта на стихи И.В. Гёте. Намного увеличилась в романтической музыке роль программности. Имеется в виду, что стало возникать большое количество инструментальных произведений на определенную тему, изложенную композитором в специальном словесном тексте (программе) или обозначенную в названии сочинения. Главным образом это различные программные фортепианные пьесы и оркестровые произведения, подчас целые программные симфонии.

Родился и совсем новый программный жанр – симфоническая поэма. Она представляет собой крупное одночастное произведение для оркестра. По своей форме симфоническая поэма имеет связи и с сонатной формой, и с сонатным циклом. Но в целом она строится очень свободно, каждый раз по-особому в зависимости от содержания своей программы. Основоположник этого жанра – венгерский композитор Ференц Лист. Одна из его тринадцати симфонических поэм называется «Орфей». Вместе с тем в романтической музыке расцвел жанр фортепианной миниатюры. Она широко представлена в творчестве Франца Шуберта, Роберта Шумана, Фридерика Шопена, Феликса Мендельсона, Эдварда Грига. Фортепианная миниатюра по самой своей природе склонна к тому, чтобы чутко передавать разнообразные, тонкие оттенки переживаний и настроений человека. Именно так композиторы-романтики стали часто трактовать жанр прелюдии. Одновременно выдвинулись новые жанры фортепианной миниатюры – «песня без слов», ноктюрн, экспромт, «музыкальный момент». То или иное число миниатюр объединялись в циклы.

Перу Шопена принадлежит замечательный цикл из 24 прелюдий для фортепиано во всех мажорных минорных тональностях. Название «песня без слов» впервые применил Мендельсон к своим 48 пьесам, изданным в восьми тетрадах. Немало места в романтической музыке заняли опозитизированные пьесы-танцы – такие, как родившиеся в Польше мазурка и полонез, как чешская полька, как преимущественно австро-немецкий по происхождению вальс, получивший широкое повсеместное распространение в Европе. Новое содержание музыки потребовало и новых выразительных средств. Это, прежде всего огромное мелодическое богатство, а также мелодическая насыщенность развитого фактурного изложения, возросшая сложность и красочность гармонического языка. Романтическое музыкальное искусство

выдвинуло многих выдающихся композиторов, которые нередко являлись также замечательными концертными исполнителями.

#### **Тема 4.1. Творчество Ф. Шуберта**

Героями романтиков становятся не боги, не титаны, не представители знати, а самый обычный человек. Его еще называют Маленький Человек. И этот «Маленький Человек» вдруг обнаруживает невероятные глубины переживаний и чувств. Это касается всех произведений Франца Шуберта, а песен – в особенности, поскольку там есть еще и слова, помогающие ярче раскрыть смысл. Лирический герой шубертовских песен – безусловно романтик, он из гущи народа, но он велик. Шуберт прожил жизнь своего лирического героя – «Маленького Человека». Каждая шубертовская фраза, каждая нота говорят о величии этого Человека. Маленький Человек творит самые большие дела в этой жизни. Незаметно, изо дня в день Маленький Человек творит вечность, в чем бы она не выражалась.

Все творчество Шуберта насыщено песенностью – он ведь живет в Вене, где поют немецкие, итальянские, украинские, хорватские, чешские, еврейские, венгерские, цыганские песни. Музыка в Австрии того времени была абсолютно бытовым, живым и естественным явлением. Играли и пели все – даже в самых бедных крестьянских домах. Песен у Шуберта – около 600, и все это – за 31 год жизни.

Творчество Ф. Шуберта в области немецкой романтической песни. Вокальные циклы «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь», «Лебединая песня», песни на слова Гете, Гейне, баллада «Лесной царь».

Вокруг Шуберта формируется кружок одаренных молодых людей, художников, поэтов, музыкантов, горячо интересующихся искусством, политикой. Иногда эти встречи полностью посвящались музыке Шуберта и потому получили название «шубертиад».

Однако широкого общественного резонанса музыка Шуберта при его жизни не получала, в то время как блестящая и развлекательная музыка И. Штрауса имела огромный успех, ни одна опера Шуберта не была принята к постановке, ни одна из его симфоний не была исполнена оркестром. Все же в Вене узнали и полюбили музыку Шуберта. Большую роль в этом сыграл выдающийся певец Иоганн Михаэль Фогль, который прекрасно исполнял песни Шуберта под аккомпанемент самого композитора. Трижды совершили они концертные поездки по городам Австрии, и их выступлениям неизменно сопутствовал большой интерес слушателей. В 1828 году незадолго до смерти Шуберта состоялся единственный при его жизни концерт, в программу которого вошли произведения различных жанров. Концерт был организован стараниями друзей Шуберта и имел огромный успех, который окрылил композитора, наполнил его радужными надеждами. Но этим прекрасным надеждам не суждено было сбыться.

Ф. Шуберт – создатель романтической симфонии. Классические и романтические тенденции в творчестве Ф. Шуберта. «Неоконченная»

симфония – первый образец лирико-драматического романтического симфонизма. Песенный симфонизм Шуберта.

#### **Тема 4.2. Творчество К.М. Вебера**

Возникновение немецкой романтической оперы. До начала XIX века в Германии не было собственно немецкой оперы. Вплоть до 20-х гг. в этом жанре во всей Европе господствовала итальянская традиция. Создание и расцвет народно-национальной немецкой романтической оперы связан с именем Карла Марии фон Вебера.

Кроме своей деятельности в качестве музыканта, композитора, дирижера, Вебер писал критические статьи в журналы, рецензии на спектакли, на музыкальные произведения, аннотации к своим сочинениям, выпустил автобиографический роман «Жизнь музыканта» и даже глубоко изучал литографию. Но лучшим произведением из всего творчества Вебера является, без сомнения, опера «Вольный стрелок», или как его еще называют «Волшебный стрелок» (По цензурным соображениям в России опера, немецкое название которой «Фрейшютц», то есть «Вольный стрелок», была переименована в «Волшебный стрелок») Премьера оперы состоялась 18 июня 1821 года в Берлине. По своему содержанию это романтическая трактовка народной легенды. Здесь Вебер через музыку воспеваает красоту природы и торжество благородных человеческих чувств, наполняет содержание оперы волшебными контрастами, сопоставлениями бытовых, лирических и фантастических сцен. Торжество на сцене «Вольного стрелка», со своим сказочно-легендарным сюжетом и национальной по своему колориту музыкой совпало с общим подъемом национального движения в стране и во многом способствовало ему.

Отправной пункт композитора – немецкий зингшпиль. «Вольный стрелок» – комедия в народном вкусе. Однако в непритязательные рамки включены важные нововведения. С «Вольным стрелком» на оперную сцену пришли все атрибуты века романтики. Милые, наивные голоса сказки, волшебные чары, сочный крестьянский юмор, а сверх всего этого – свежее, наполненное ароматом хвои веяние, точно привет лесов с романтических берегов Рейна, от загадочных руин старинных замков, с холмов Тюрингии. А как по-новому, с каким-то особым вкусом звучит оркестр. Веберовская увертюра – новая глава в истории оперы. Это нечто похожее на симфоническое обрамление, объединяющее основные музыкальные идеи произведения.

Через два года после успеха «Вольного стрелка» появляется следующее произведение молодого мастера – опера «Эврианта», серьезная, стоящая на высоком уровне композиция: на сцене разыгрывается внешняя, видимая драма; в оркестре отражаются конфликты мира, невидимого, не передаваемого словами. Сцене принадлежит действие, оркестру же – невидимые владения души.

Источниками для написания его произведений служили старинные легенды и народные сказания, песни и танцы, фольклорный театр, различная национально-демократическая литература. Сильное влияние на творчество Вебера оказали его предшественники, предвестники немецкого романтизма: Эрнст Теодор Амадей Гофман и Людвиг Шпор со своими произведениями «Ундина» и «Фауст» соответственно.

Трагически молодым Вебер написал свою лебединую песню – оперу «Оберон». Это произведение снова вводит нас в благоухающий, пестрый цветник сказки. Тем не менее, как композитор Вебер сильнее всего именно здесь. Его жизнь оборвалась на сороковом году, давно таящаяся в нем болезнь легких сделала свое роковое дело. Но несмотря на короткий жизненный путь, композитор оставил грядущим поколениям большое музыкальное наследство.

### **Тема 4.3. Творчество Ф. Мендельсона**

В период расцвета музыкального романтизма Феликс Мендельсон стал одним из ярких представителей этого стиля в Австрии. Его дебют совпал с закатом творчества Бетховена – последнего венского классика. Современниками Мендельсона были Шуберт, Шуман, Вебер и юный Вагнер. Но не только музыкой их обогатилась австро-немецкая культура. Эти композиторы вели широкую общественно-просветительскую работу, знакомя все слои населения с новинками мира музыки. Шуман, к примеру, издавал газету, а Мендельсон руководил консерваторией. Период творчества Мендельсона совпал с романтической эпохой в музыке, но основная идея его произведений была далека от этого стиля, хотя и в них и присутствуют элементы, навеянные «духом времени». Своей целью в искусстве Мендельсон считал возрождение классических идеалов. Впрочем, явного подражания классическим образцам (Гайдну, Бетховену, Моцарту) в его сочинениях нет. Из классики он заимствует лишь общие принципы построения композиции, чистоту и отточенность форм. Не погружался он и в бездны философских исканий или глубинные противоречия человеческой природы, чужда ему оказалась и тема одиночества. Мендельсон вырос в благополучной мещанской среде, и размеренная жизнь все-таки наложила на его творчество определенный отпечаток.

Лирик по натуре, Мендельсон любит изображать светлые стороны жизни и в окружении бурного и порою мрачного творчества его современников-романтиков выглядит в известном смысле поверхностным. В равной степени отдавая должное разным жанрам инструментальной и вокальной музыки, Мендельсон был автором и сценических пьес, и духовных ораторий, и программных увертюр («Сон в летнюю ночь», «Рюи-Блаз» и «Гебриды»), и даже нескольких симфоний («Реформационной», «Итальянской», «Шотландской» и других). Но именно в крупных произведениях для фортепиано с оркестром его талант раскрывается в наибольшей степени. На фоне фривольной и легкомысленной салонной

музыки его фортепианные пьесы удивительно проникновенны, чисты и «целомудренны».

Вырос Феликс Мендельсон в исключительно интеллектуальной среде. В доме его родителей постоянно проходили научные диспуты и беседы об искусстве, там собирался весь цвет немецкой культуры. Нередкими гостями были Гегель и Гейне, Паганини и Вебер, Гофман и Гумбольдт. Но самое сильное влияние на будущего композитора оказал Гете.

Фортепианное творчество: «Песни без слов». Подробное изучение и анализ следующих произведений цикла: №12 «Песня венецианского гондольера», №23 «Народная песня».

В музыке Мендельсона множество типично романтических образов: «музыкальных моментов», отражающих душевные состояния человека; картин быта и природы (особенно привлекала композитора романтика моря); причудливой фантастики, в которой нет ничего мрачного, «демонического». Это сказочные образы народных преданий – эльфы, феи, гномы (то, что оказало большое влияние на Листа, Грига).

Вместе с тем, будучи преемником Шуберта и Вебера в романтизме, Мендельсон многое воспринял от венской классической школы. О близости к эпохе Просвещения, к классической традиции говорят: ясный, уравновешенный тон мендельсоновской лирики; стремление к воплощению объективных, устойчивых идеалов; стройные пропорции форм; доходчивость, демократичность тематизма, который основан на обобщенных, устоявшихся интонациях.

#### **Тема 4.4. Творчество Р. Шумана**

Отец Роберта Шумана книгоиздателем, сын с детства помогал отцу – и тяга к литературе сохранилась у Шумана на всю жизнь. Все его творчество пронизано тесными связями с литературой. Шуман учился в Лейпцигском университете, но все сильнее увлекался музыкой. Его учитель Фридрих Вик был уверен, что Шуман станет лучшим пианистом Европы, но из-за повреждения руки Роберту пришлось оставить карьеру пианиста. Карьера концертирующего пианиста была для него закрыта: желая приобрести феноменальную гибкость пальцев, он сам разработал специальный аппарат (одна из версий) и навсегда повредил правую руку, но в скором времени обнаружился талант к композиции. Шуман начинает сочинять, целиком посвятив себя музыке.

До 1840 года все сочинения Шумана были написаны исключительно для фортепиано. Позднее было опубликовано много песен, четыре симфонии, опера и другие оркестровые, хоровые и камерные произведения.

Шуман, как и Берлиоз, много занимался музыкальной журналистикой. Но он пошел еще дальше, основав собственное издание – «Новый музыкальный журнал». У него была мечта – единение всех передовых художников своего времени в борьбе с теми худшими качествами, которые он видел в современном ему немецком бюргерском обществе: косностью,

пошлостью, мещанством, «торгашеством» и так далее. Романтикам всегда тесно – в обществе, в рамках жанров, но их идеалы нерушимы. Эти идеалы невозможно повергнуть, они уходят только с людьми.

Шуман искренне приветствовал других гениев, которыми так была богата эпоха. Он фактически первым писал в своем журнале о Берлиозе, Шопене, Листе, Брамсе. «Шапки долой, господа, перед вами гений», – это он о Шопене, с которым родился в один год. Но это было не только «слово», но и «дело». Вместе с Мендельсоном и Листом были собраны деньги на первый памятник Бетховену. Вместе с Мендельсоном была найдена последняя симфония Шуберта, которая была исполнена.

Разлад с действительностью, столь характерный для романтиков, и особенно для Шумана, не мог не сказаться на душевном здоровье композитора. Были периоды депрессии, случилась попытка самоубийства. Шумана поместили в частную лечебницу, где он и скончался 29 июня 1856 года.

В музыке Шумана много скрытых смыслов и тайнописи, поэтому его фортепианные циклы лучше слушать с «путеводителем». Таков «Карнавал». Здесь проносятся маски – и вымышленных героев, и реальных людей (пьесы «Паганини», «Шопен»), и автопортрет самого Шумана в двух ипостасях. Бунтарский порыв с элементами иронии и элегическая проникновенная мечтательность – две стороны Шумана. Образы Флорестана и Эвзебия – автобиографические образы самого Шумана. Но это одновременно и две главные тенденции романтизма. Подробное изучение и анализ «Симфонических этюдов».

Подробное изучение и анализ вокального цикла «Любовь поэта».

#### **Тема 4.5. Творчество Г. Берлиоза**

С музыкой Гектора Берлиоза все время происходило необычное: на родине ее не слишком жаловали, зато в других странах принимали очень хорошо. Когда Берлиоз по совету Оноре де Бальзака приехал в Россию, на одном из концертов в Московском манеже было зафиксировано 12000 зрителей. Но у себя во Франции Берлиоз постоянно сталкивался с непониманием слушателей.

Во французской музыке XIX века этот композитор занимает особое, даже исключительное место – первого французского симфониста мирового масштаба. Если в немецкой музыке симфония уже давно была одним из основных музыкальных жанров, то Франция вплоть до последней трети XIX века была страной театральной, оперной, а не симфонической. Когда 27-летний Берлиоз «ворвался» в музыкальную жизнь Парижа своей необычной «Фантастической симфонией», здесь всего лишь два года существовал симфонический оркестр, и публика впервые слушала симфонии Бетховена, причем слушала с недоумением, неприятием, даже возмущением.

Начиная с 1828 года, Берлиоз начал писать критические статьи о музыке и познакомился с популярными в то время писателями и музыкантами,



такими как Виктор Гюго, Александр Дюма, Никколо Паганини, Жорж Санд. В 1828-1830 года вновь были исполнены несколько произведений Берлиоза – увертюры «Уэверли», к опере «Тайные судьи» и «Фантастическая симфония», после исполнения которой публика обратила внимание на молодого композитора.

Творчество Берлиоза развивалось в атмосфере романтизма, что определило его содержание. В его музыке запечатлены новые романтические герои, наделенные неистовыми страстями, она насыщена конфликтами, полярными противопоставлениями – от небесного блаженства до дьявольских оргий. Многие объединяет произведения Берлиоза с творчеством других романтиков – интимная лирика, фантастика, интерес к программности. Как и другие романтики, Берлиоз увлекался революционными идеями, обработал «Марсельезу», посвятил монументальные композиции – Реквием и Траурно-триумфальную симфонию – героям Июльской революции 1830-го года.

В «Фантастической» симфонии Берлиоза появляется типичный «романтический герой», мятущийся и страдающий. Но это еще музыка, в которой и героиня «превращается» в ведьму на шабаше, где звучит «Dies irae», интегрированная в «музыку шабаша».

Совершенно уникальное явление – «Осуждение Фауста» Берлиоза – драматическая легенда для оркестра, солистов и хора. Написанное по мотивам Гёте, это произведение поражает своей драматургической мощью и необычностью музыки (особенно, в кульминации, где Фауст и Мефистофель на огненных конях проваливаются в ад).

Наряду с Вагнером он заложил основы современной школы дирижирования. Дирижерский опыт Берлиоза сконцентрирован в знаменитом «Трактате об инструментровке». Он применял редко используемые инструменты – красочные, с ярко индивидуальными тембрами, необычные сочетания тембров, своеобразно звучащие регистры, новые штрихи, приемы игры, создающие неслыханные ранее эффекты.

#### **Тема 4.6. Творчество Ф. Шопена**

Фридерик Шопен – один из главных представителей романтизма в музыке. Никогда – ни до, ни после Шопена – на его родине, Польше, не рождался музыкальный гений такого уровня. Его творчество почти целиком является пианистическим. Хотя редкий композиторский дар Шопена мог бы сделать его замечательным симфонистом, его деликатная, замкнутая натура довольствовалась рамками камерного жанра – если не считать, двух его замечательных фортепианных концертов. Им было написано всего 2 концерта для фортепиано с оркестром (1829, 1830). Они (особенно минорный) стали высшим достижением раннего творчества Шопена, отразили все грани художественного мира двадцатилетнего композитора. Элегическая лирика оттеняется блеском виртуозности и по-весеннему светлыми темами. Сокровенный лиризм, глубочайшая психологичность,

тонкость в передаче настроений, мечтательная созерцательность – важнейшие тенденции музыкального романтизма.

Для музыки Шопена не нужны «путеводители». Нет «уточняющих» названий, нет литературных ассоциаций, как у Шумана, мало изобразительных моментов. Шопена все вокруг уговаривали написать оперу. Это было очень важно: сочинить национальную оперу и войти таким образом в общеевропейскую культурную среду, но Шопен был «поэтом фортепиано». Первую национальную польскую оперу написал позже С. Монюшко. А у Шопена главное – мир миниатюры.

Ноктюрны – один из характерных жанров романтического искусства. В XVIII веке ноктюрнами называли пьесы, исполняемые на открытом воздухе, чаще всего духовыми или струнными инструментами. Они были близки инструментальным серенадам. Родоначальник жанра – Джон Филд. В XIX веке появился совсем другой ноктюрн – мечтательная, певучая фортепианная пьеса, навеянная образом ночи, ночной тишиной. У Шопена это совершенно колдовская музыка: от сонной неги к драматическим прорывам с переливающимися, кристально чистыми мелодиями. Большинство ноктюрнов Шопена строится на контрасте двух образов.

Прелюдии. Романтики не были бы романтиками, если бы не воспользовались наследием предшественников. Однако они «забрали» только прелюдии, не проявив большого интереса к фугам. Прелюдия стала отдельной пьесой, сохранив импровизационность. В творчестве Шопена прелюдия совершенно изменила свои назначение и цель. Каждая из его прелюдий – это законченное целое, в котором запечатлён один образ или настроение.

Вальсы. Вальс родился из немецко-австрийского танца лендлер. У Шопена вальс стал событием. В творчестве Шопена вальс представляет сольную фортепианную пьесу, в которой бытовые корни и прикладное значение этого жанра стусеваются. Поэтическое претворение получает самый ритм вальса, его кружащееся движение – то скользящее, воздушное, то вихревое, полетное. Вальсы Шопена, подобно его этюдам, перерастают в концертные пьесы, вдохновенные и глубокие, изящные и блестящие, в которых мастерски использован весь арсенал современной техники и виртуозного пианизма.

Баллада – один из излюбленных жанров романтического искусства. Во внимании к нему проявился интерес композиторов-романтиков к историческому прошлому, отраженному в старинных преданиях и легендах, запечатленных в эпической поэзии. В музыкальном искусстве баллада впервые получила классическое выражение у Шуберта в вокальном произведении «Лесной царь». Создание инструментальной баллады принадлежит Шопену. Позже в этом жанре писали Лист, Брамс, Григ и другие композиторы, но шопеновские творения остались непревзойденным образцом.

Часто указывается на связь баллад Шопена с балладами Мицкевича. Действительно, в них много общего: идейные мотивы, характер образности, национальный колорит. При всем том рассматривать шопеновские баллады как прямое отражение поэзии его великого соотечественника и современника – значит снижать оригинальность замысла и обобщающую силу этих гениальнейших произведений. Драматическое развитие, выявляющее своего рода «сюжет» каждой баллады, настолько рельефно, что не требует никакой литературной программы.

Мазурки и Полонезы. Не прославив громогласно Польшу оперой, Шопен прославил свою родину танцами, эти «танцы» тут же стали общеевропейским достоянием. Мазурки – своего рода картинки сельского народного быта, живые зарисовки с натуры. Мазурки – красочные пьесы в творчестве Шопена. Мазурки впервые привнесли в западноевропейскую музыку славянский элемент. Полонезы крупнее мазурок. Полонез, так же как и мазурка – польский народный танец, позже бальный. В некоторых полонезах оживают картины величия Польши прошлых веков, в других звучит скорбь о великих страданиях народа, в их гордой, пламенной музыке живо ощущим призыв к непреклонной борьбе за лучшее будущее.

Этюды. В традиционном жанре этюда Шопен выражает глубокий драматизм и победный дух. У других композиторов эти темы выражены часто в крупных жанрах. Этюды Шопена – высокохудожественные творения, отражающие глубокое идейное и эмоциональное содержание. У Шопена этюд перестал быть упражнением. Он стал полноценным художественным жанром, как и другие концертные произведения, раскрывающим поэтические образы, мысли, настроения. Отныне этюд стал включаться в концертные программы как серьезное и выразительное произведение, наравне с сонатами, балладами.

#### **Тема 4.7. Творчество Ф. Листа**

Ференц Лист – венгерский композитор, пианист и дирижер, в творчестве которого отражены идеи романтизма. Он содействовал созданию многих музыкальных национальных школ. Его творческое наследие огромно. Так, им созданы оратория «Фауст-симфония», 13 симфонических поэм, 19 рапсодий, вальсов, этюдов и около 70 иных музыкальных произведений. В его игре виртуозность сочеталась с поэтичностью и драматизмом.

Лист прожил довольно необычную для романтиков жизнь: во-первых, долгую (75 лет), во-вторых, он был полностью востребован, умел зарабатывать, выдерживая золотую середину между вниманием к вкусам публики и стремлением поддержать высокую художественную ценность искусства. К тому же, получая большие гонорары как пианист-виртуоз, Лист часто деньги жертвовал: в помощь пострадавшим от наводнения, на памятник Бетховену и так далее. Это внутреннее благородство чувствуется и в том, как он делал концертные переложения музыки других композиторов. Таким образом он пропагандировал музыку Баха, Бетховена, Шуберта, своих

современников (в частности, Глинки). О Шопене он написал книгу. Преподавал Лист бесплатно. Вся жизнь Листа – работа, сочинение музыки и гастроли. Два раза он побывал в России. Всегда и везде его выступления вызывали восторг публики.

Лист придал оркестровое звучание фортепиано, превратив его из салонно-камерного инструмента в инструмент для массовой аудитории. Пианистический гений Листа обусловил первенство фортепианной музыки, где впервые оформились его художественные идеи, направляемые мыслью о необходимости активного духовного воздействия на людей. Стремление к утверждению воспитательной миссии искусства, к соединению для этого всех его видов, к возвышению музыки до уровня философии и литературы, к синтезу в ней глубины философско-поэтического содержания с живописностью воплотилось в листовской идее программности в музыке. Он определял ее как «обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией, как освобождение художественного содержания от схематизма», приводящее к созданию новых жанров и форм.

Листовские пьесы из «Годов странствий», воплощающие образы, близкие произведениям литературы, живописи, скульптуры, народным легендам (соната-фантазия «После чтения Данте», «Сонеты Петрарки», «Обручение» по картине Рафаэля, «Мыслитель» по скульптуре Микеланджело, «Часовня Вильгельма Телля», связанная с образом народного героя Швейцарии), или образы природы («На Валленштадтском озере», «У родника»), являются музыкальными поэмами разных масштабов. Это название Лист сам ввел применительно к своим симфоническим крупным одночастным программным произведениям. Их заголовки адресуют слушателя к стихотворениям А. Ламартина («Прелюды»), В. Гюго («Что слышно на горе», «Мазепа» – есть и фортепианный этюд с таким же заглавием), Ф. Шиллера («Идеалы»); к трагедиям В. Шекспира («Гамлет»), И. Гердера («Прометей»), к античному мифу («Орфей»), картине В. Каульбаха («Битва гуннов»), драме И.В. Гете («Тассо», поэма близка к поэме Байрона «Жалоба Тассо»).

При выборе источников Лист останавливается на произведениях, содержащих созвучные ему идеи смысла жизни, загадки бытия («Прелюды», «Фауст-симфония»), трагической судьбы художника и его посмертной славы («Тассо», с подзаголовком «Жалоба и триумф»). Его привлекают и образы народной стихии («Тарантелла» из цикла «Венеция и Неаполь», «Испанская рапсодия» для фортепиано) особенно в связи с родной Венгрией («Венгерские рапсодии», симфоническая поэма «Венгрия»). С необыкновенной силой прозвучала в творчестве Листа героическая и героико-трагическая тема национально-освободительной борьбы венгерского народа, революции 1848-49 гг. и ее поражения («Ракоци-марш», «Погребальное шествие» для фортепиано; симфоническая поэма «Плач о героях» и др.).

Лист вошел в историю музыки как смелый новатор в области музыкальной формы, гармонии, обогатил новыми красками звучание фортепиано и симфонического оркестра, дал интересные образцы решения ораториальных жанров, романтической песни («Лорелея» на ст. Г. Гейне, «Как дух Лауры» на ст. В. Гюго, «Три цыгана» на ст. Н. Ленау и др.), органических произведений. Восприняв многое от культурных традиций Франции и Германии, являясь национальным классиком венгерской музыки, он оказал огромное влияние на развитие музыкальной культуры всей Европы.

## **Раздел 5. Национальные музыкальные культуры середины и конца XIX века**

Движение за создание национальных композиторских школ – характерная особенность европейской музыкальной культуры XIX века. Становление национальных школ в странах, не принадлежавших ранее к «музыкальным центрам» Европы: польской, русской, венгерской, чешской, норвежской, испанской, финской, английской.

Сложный и противоречивый процесс развития проходит музыкальное искусство в странах Европы во второй половине XIX столетия. К 50-м годам, когда «большая опера» вошла в полосу кризиса и начала изживать себя, в музыкальном театре наметились новые веяния. Романтическое изображение преувеличенных, гиперболизированных чувств исключительной личности сменилось интересом к жизни обывателя, рядового человека, к окружающему его быту, к сфере интимных душевных чувств. В области музыкального языка это знаменовалось поисками жизненной простоты, искренности, теплоты выражения, лиризма. Отсюда и более широкое, чем прежде, обращение к демократическим жанрам песни, романса, танца, марша, к современному строю бытовых интонаций. Таково было воздействие укрепившихся реалистических тенденций в современном французском искусстве.

Поиски новых принципов музыкальной драматургии и новых: средств выражения наметились еще в некоторых лирико-комедийных операх Буальдье, Герольда и Галеви. Но полностью эти тенденции проявились лишь к концу 50-х и в 60-х годах. Вот список наиболее известных произведений, созданных до 70-х годов, которые могут служить образцами нового жанра «лирической оперы» (указываются даты премьер этих произведений):

- 1859 – «Фауст» Гуно,
- 1863 – «Искатели жемчуга» Бизе,
- 1864 – «Мирейль» Гуно,
- 1866 – «Миньона» Тома,
- 1867 – «Ромео и Джульетта» Гуно,
- 1867 – «Пертская красавица» Бизе,
- 1868 – «Гамлет» Тома.

С известными оговорками к этому жанру могут быть причислены последние оперы Мейербера «Динора» (1859) и «Африканка» (1865).

Несмотря на отличия, перечисленным операм присущ ряд общих черт. В центре стоит изображение личной драмы. Обрисовке лирических чувств уделено преимущественное внимание; для их передачи композиторы широко обращаются к романсовой стихии. Большое значение приобретает также характеристика реальной обстановки действия, отчего возрастает роль приемов жанрового обобщения.

Но при всей принципиальной важности этих новых завоеваний лирической опере, как определенному жанру французского музыкального театра XIX века, не хватало широты идейно-художественного кругозора. Философское содержание романов Гёте или трагедий Шекспира представало на подмостках театра «сниженным», приобретало житейски непритязательный облик – классические произведения литературы лишались большой обобщающей идеи, остроты выражения жизненных конфликтов, подлинного размаха страстей. Ибо лирические оперы в массе своей скорее знаменовали подступы к реализму, чем давали его полнокровное выражение. Однако несомненным их достижением явилась демократизация музыкального языка. Ш. Гуно был первым среди своих современников, кому удалось закрепить эти положительные качества лирической оперы. В этом – непреходящее историческое значение его творчества.

### **Тема 5.1. Творчество Р. Вагнера**

Рихард Вагнер – поздний романтик, вошел в историю музыки, как создатель музыкальной драмы. В традиционной опере Вагнера многое не устраивало. Он выступал против: пустой развлекательности опер, диктата певца, не считающегося с драматическим смыслом, пустой вокальной виртуозности, незначительной роли оркестра, который зачастую являлся лишь сопровождением вокальной партии.

Вагнер считал, что искусство должно воспитывать, поэтому в опере нужно воплощать проблемы большие, важные, общечеловеческие. Такие проблемы, по его мнению, могли отразить только легенды или мифы. Поэтому почти все оперы Вагнера написаны на легендарные сюжеты (кроме «Нюрнбергских мейстерзингеров»). Но, с другой стороны, легенда и миф для Вагнера являлись средством воплощения современных проблем. Герои его опер – по складу души, настроениям, стремлениям близки романтическим героям, его современникам.

В своих операх Вагнер стремится показать душевную драму сильных характеров, их борьбу за счастье. Но стремление к счастью всегда у Вагнера заканчивается трагически. Это не случайно. По мысли Вагнера, человек не может быть счастлив в мире, где господствуют ложь, обман, страдания. Единственное, чем человек может доказать свою свободу – это умереть, пересилить страсть к жизни, и обычно его герои умирают во имя любви.

Воплотить такие сложные проблемы, считал Вагнер, может лишь синтетическое искусство, то есть искусство, объединяющее слово, музыку и драму. Драма и музыка должны быть неразрывно связаны, составлять единое целое. Поэтому он сам писал для своих опер и музыку, и текст, стремился к единству, непрерывности развития действия. Для этого отказался от законченных номеров, арий, ансамблей, хоров, заменив их свободно развивающимися диалогами, монологами. Хотя у него встречаются и хоры, и ансамбли, и ариозо. Основу его вокальных партий составляет декламация, мелодический речитатив.

Для достижения непрерывности развития Вагнер пользуется активным симфоническим развитием, в основе которого лежит система лейтмотивов. Его лейтмотивы могут характеризовать людей, их чувства, характеризовать понятия, предметы, животных и т. д. Есть и яркие, развернутые лейтмотивы, но есть и лаконичные. Лейтмотивы встречаются и в вокальной, и в оркестровой партиях. Он использует прием «сцепления лейтмотивов». Использует также лейттональности, лейттембры.

Вагнер разрабатывая партию оркестра, внес много нового в гармонический язык: обогатил его новыми, сложными аккордами, хроматизмами, альтерациями, создал многослойную полифоническую фактуру, использовал смелые, необычные модуляции. Однако, ставя благие цели, стремясь к единству музыки и драмы, стремясь уравновесить значение оркестра и вокальной партии, Вагнер приходит к другой крайности. Такое непрерывное симфоническое развитие привело к господству симфонического начала над вокальной партией, и действие затормаживается. Поэтому оперы Вагнера страдают статичностью, замедленностью действия на сцене. Мало показа событий, больше разговоров об этих событиях. Таким образом, в конечном итоге, Вагнер не сумел выполнить задачу, которую поставил. Хотя многие его находки, достижения оказались очень важны для дальнейшего развития оперного жанра.

Эпос в операх Вагнера. «Лоэнгрин». «Тангейзер». Тетралогия «Кольцо нибелунга».

### **Тема 5.2. Творчество И. Брамса**

Вклад Иоганнеса Брамса в фортепианную музыку весьма значителен. Выдающийся пианист, он обращался к ней на протяжении всей жизни. По словам композитора, фортепиано было его любимым инструментом. Уже в 10-летнем возрасте он впервые принял участие в публичном концерте с исполнением этюда Анри Герца, а спустя пять лет стал выступать с сольными концертными программами.

Брамсу повезло с учителями: основы пианизма он постигал под руководством прекрасных гамбургских музыкантов Фридриха Косселя и Эдуарда Марксена. Оба были не только опытными педагогами, но и замечательными людьми, которые относились к своему воспитаннику с искренней любовью.

Произведения, где звучит фортепиано, занимают в творчестве Брамса лидирующие позиции. Это не только собственно фортепианная музыка, но и значительное количество камерных произведений с очень развитой фортепианной партией (из 24 камерно-инструментальных ансамблей композитора фортепиано участвует в 16-ти), песни, а также два прекрасных фортепианных концерта (d-moll op. 15, 1858 и B-dur op. 83, 1881). Концерты Брамса иногда называют симфониями с облигатным (обязательным) фортепиано. В них проявляются ансамблевые черты, характерные для старинного баховского концерта.

На формирование фортепианного стиля Брамса главное влияние оказало творчество его кумиров – И.С. Баха и Л. Бетховена, а кроме того – В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Подобно фортепианной музыке Листа, фортепианный стиль Брамса обобщил многие типичные черты романтического пианизма. Вместе с тем, Лист и Брамс в своем фортепианном творчестве во многом – антиподы. В игре Брамса не было эффектного концертного блеска, столь характерного для пианизма Листа. Несмотря на частые публичные выступления и технически свободное владение пианистическими ресурсами (отлично читал с листа, замечательно аккомпанировал), он все же не был виртуозом в узком смысле слова. Его исполнению не хватало того, что Чайковский называл «виртуозной жилкой». Все, что было связано с внешним эффектом, претило Брамсу и карьера модного виртуоза не прельщала его.

Склад пианизма Брамса наложил свой отпечаток и на его фортепианную музыку. По природе своей он более график, чем колорист, музыкант-строитель, зодчий. Процесс творчества для него – создание конструктивно цельной композиции. Духовное начало композитор ставил выше чувственного, логику мыслей ценил больше «открытой» эмоциональности. Прекрасно владея выразительными ресурсами фортепиано, Брамс отводил технике служебную роль, избегая чисто внешних концертных эффектов.

Для фортепианных сочинений Брамса характерна многоплановая, полифонически развитая фактура, тонкая мотивная работа, приёмы мелодического голосоведения. В свободном владении средствами контрапункта и мотивно-вариационного развития композитор не имел себе равных среди современников.

К жанру симфонии Брамс обратился в конце творческого пути, и четыре симфонии стали итогом его творчества. В симфонизме Брамса прослеживается тенденция, направленная на усиление драматизма и трагедийности (подобно симфонизму Чайковского). Трактовка симфонии как инструментальной драмы, а ее частей – как этапов развития этой драмы, близка принципам Бетховена. Жанр симфонии у Брамса объединил традиции классической и романтической симфонии.

1-я симфония в большей мере близка бетховенским, но ведущим оказывается развитие душевной драмы (а не героики), которая приводит к просветлению в финале. 2-я симфония иная – в ней преобладает лирико-



жанровая, пасторальная сфера, шубертовское начало пересекается с традициями Гайдна. В 3-й симфонии Брамс вновь обращается к драме – здесь конфликт не получает развития, постепенно исчерпывая себя.

Последняя 4-я симфония завершает инструментальное творчество Брамса и подводит итог всему симфонизму композитора. Она универсальна по своему замыслу, так как соединяет одновременно классическую цикличность и бетховенскую трагедийность с чертами романтических жанров и образной сферой романтической симфонии. По определению И. Соллертинского, основной принцип развития симфонии – «от элегии к трагедии».

Фортепианное творчество. Венгерские танцы №2, №6; рапсодия, интермеццо, каприччио. Вокальное творчество

### **Тема 5.3. Творчество Ш. Гуно**

С именем Шарля Гуно связан значительный период французской музыки. Не оставив прямых учеников – Гуно не занимался педагогикой, – он оказал большое влияние на своих младших современников. Оно сказалось, прежде всего, на развитии музыкального театра.

Гуно – автор всемирно известной оперы «Фауст» – занимает одно из самых почетных мест среди композиторов XIX в. Он вошел в историю музыки как один из основоположников нового направления в оперном жанре, получившего впоследствии название «лирическая опера». В каком бы жанре ни работал композитор, он всегда отдавал предпочтение мелодическому развитию. Он считал, что мелодия всегда будет самым чистым выражением человеческой мысли. Влияние Гуно сказалось на творчестве композиторов Ж. Бизе и Ж. Массне.

В музыке Гуно неизменно покоряет лиризм, в оперном творчестве музыкант выступает как мастер музыкального портрета и чуткий художник, передающий правдивость жизненных ситуаций. В его манере изложения искренность и простота всегда соседствуют с высочайшим композиторским мастерством. Именно за эти качества ценил музыку французского композитора П. Чайковский, даже дирижировавший в 1892 г. оперой «Фауст» в Театре Прянишникова. По его словам, Гуно – «один из немногих, которые в наше время пишут не из предвзятых теорий, а по внушению чувства».

«Чувствительность» – источник не только силы, но и слабости Гуно. Нервно реагируя на жизненные впечатления, он легко поддавался различным идеологическим влияниям, был неустойчив как человек и художник. Его натура полна противоречий: то он смиренно склонял голову перед религией, а в 1847-1848 годах даже хотел стать аббатом, то безраздельно отдавался земным страстям. В 1857 году Гуно был на грани серьезного душевного заболевания, но в 60-х годах много, продуктивно работал. В следующие два десятилетия, вновь попал под сильное воздействие клерикальных идей.

Гуно неустойчив в своих творческих позициях – этим объясняется неровность его художественных достижений. Превыше всего ценя изящество

и гибкость выражения, он создавал музыку живую, чутко отражавшую смену душевных состояний, полную грации и чувственного очарования. Но нередко реалистической силы и полноты выражения в показе жизненных противоречий, не хватало таланту Гуно. В его музыку подчас проникали черты сентиментальной чувствительности, а мелодическая приятность подменяла глубину содержания. Тем не менее, открыв источники лирического вдохновения, не изведенные до него во французской музыке, Гуно немало сделал для отечественного искусства, а его опера «Фауст» по своей популярности смогла конкурировать с высшим творением французского музыкального театра XIX века – с «Кармен» Бизе. Уже одним этим произведением Гуно вписал свое имя в историю не только французской, но и мировой музыкальной культуры.

Гуно больше известен как оперный композитор, ему принадлежат 12 опер, кроме этого им созданы хоровые сочинения (оратории, мессы, кантаты), 2 симфонии, инструментальные ансамбли, фортепианные пьесы, более 140 романсов и песен, дуэты, музыка для театра.

#### **Тема 5.4. Творчество Ж. Бизе**

Уже во время учёбы в консерватории Жорж Бизе пробовал себя в качестве композитора. В этот период он блестяще овладел композиторской техникой и исполнительским мастерством. Ференц Лист, услышавший в исполнении Бизе свою фортепианную музыку, воскликнул: «Бог мой! Я считал, что это может исполнить один человек – я. Но оказывается, нас двое!»

В 1857 году он разделил с Шарлем Лекоком премию на конкурсе, организованном Жаком Оффенбахом, за оперетту «Доктор Миракль» и получил Римскую премию. В том же году Бизе представил на конкурс кантату «Кловис и Клотильда», за которую также получил Римскую премию, что позволило ему прожить в Риме в течение трёх лет, сочиняя музыку и занимаясь своим образованием. Отчётным произведением (написание которого было обязательным для всех лауреатов Римской премии) стала опера «Дон Прокопио».

За исключением проведённого в Риме периода, Бизе прожил всю свою жизнь в Париже. После пребывания в Риме он вернулся в Париж, где посвятил себя написанию музыки. В 1863 году он написал оперу «Искатели жемчуга». Гектор Берлиоз в статье, посвященной премьере оперы, подчёркивает, что Бизе не только композитор, но и редкого дарования пианист. Музыкальный писатель сожалел, что Бизе не концертирует, и отмечал его феноменальную способность чтения с листа неизвестных ему произведений любой трудности. О таланте Бизе как пианиста-виртуоза писал в своих воспоминаниях и его учитель, профессор и преподаватель Парижской консерватории по классу фортепиано Антуан Мармонтел.

Уже первое крупное сочинение Бизе – симфония C-dur (1855) свидетельствует о самобытном даровании композитора. В ней проявились

характерные для его стиля отточенность формы, чёткость изложения. 60-е гг. для Бизе – время творческого становления: были созданы лирические оперы «Искатели жемчуга» (1863) и «Пертская красавица» (по роману В. Скотта, 1866). Обе оперы не имели успеха. События франко-прусской войны и Парижской Коммуны способствовали утверждению демократических взглядов композитора и его стремлений к правдивому, реалистическому искусству. В 70-е гг. – период творческой зрелости Бизе – созданы опера «Джамиле» (по поэме «Намуна» А. Мюссе, 1871), музыка к драме А. Доде «Арлезианка» (1872). Овладев ритмоинтонационными особенностями народных напевов, почти не прибегая к цитатам, Бизе достоверно воссоздал в этих произведениях характер восточной и провансальской музыки. Эти партитуры отличают мастерское владение выразительными средствами оркестра. Большой популярностью пользуются 2 оркестровые сюиты из музыки к «Арлезианке» (1-я составлена автором, исполнение 1872; 2-я – композитор Э. Гиро, исполнение 1885).

Опера «Кармен» (по новелле П. Мериме, 1875) – одна из вершин французского оперного реализма. Её герои – простые люди с сильными и противоречивыми характерами. В опере воплощены испанский национальный музыкальный колорит, многослойность и многоликость народных сцен, напряжённый ход драматических событий. На премьере в театре «Опера комик» (1875) «Кармен» была резко отрицательно встречена буржуазной публикой. Успех опере принесла постановка в том же году в Вене в редакции Гиро (разговорные диалоги заменены речитативами, в 4-й акт включены балетные сцены на музыку из «Пертской красавицы» и «Арлезианки»). «Кармен» стала одной из самых популярных опер в мире. П.И. Чайковский писал в 1880, что «это в полном смысле слова шедевр».

### **Тема 5.5. Творчество Дж. Верди**

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

Творчество итальянского композитора Джузеппе Верди является вершиной реализма в музыкальном оперном искусстве XIX в. Его блестящие историко-героические оперы «Сицилийская вечерня», «Бал-маскарад», «Сила судьбы», «Симон Бокканегра», «Трубадур» посвящены национально-освободительному движению Италии. Личная драма героев тесно связана с общественно-политическими событиями. Их отличает сочетание динамизма и яркости массовых сцен с углубленным психологизмом; для них характерно исключительное богатство оркестровых красок.

В знаменитых операх «Риголетто» и «Травиата» простой выразительностью музыкального языка Верди удалось глубоко постичь внутренний мир героев. Для его опер характерны песенность, основанная на итальянской народной музыке, высокий гуманизм, направленный на обличение социальной несправедливости.

Наиболее значительные творения Верди – оперы «Дон Карлос» (по драме Ф. Шиллера) и «Аида» (опера написана по заказу египетского правительства ко дню открытия Суэцкого канала). Композитор использовал в «Аиде» элементы жанра большой оперы – развитые ансамбли, развернутые массовые сцены, торжественные шествия, балет.

К шедеврам оперного реализма относятся музыкальная драма «Отелло» и комическая опера «Фальстаф», созданные Верди на сюжеты пьес Шекспира. В этих операх он отказался от традиционных арий и дуэтов, заменив их монологами, диалогическими сценами, добившись полного слияния музыки с драматическим действием.

Всего у Верди 26 опер (6 из них в 2 редакциях).

### **Тема 5.6. Творчество Б. Сметаны**

Творческая деятельность Бедржиха Сметаны протекала в условиях национального возрождения Чехии. Подобно М. Глинке в России, Сметана «заложил фундамент» национальной оперы и программной симфонической музыки. Рос и воспитывался Сметана в немецкоязычной стране, но несмотря на запрет властей, дома говорили только по-чешски, и мальчика обучили грамоте на родном языке.

Интерес композитора к оперному жанру был постоянным и это объясняется не только его творческими склонностями: Сметана прекрасно понимал, что именно опера способна ярче всего выразить национально-освободительные устремления чешского народа. Уже в первой своей опере – «Бранденбуржцы в Чехии» – он обращается к самой актуальной теме современности, теме освободительной борьбы. Сюжет из истории Чехии воскрешал события XIII века, когда на чешской земле хозяйничали немецкие феодалы, и прямо перекликался с борьбой против австрийской монархии, которую вели современники композитора.

От «Бранденбуржцев...» героическая линия в оперном творчестве идет к «Далибору», а затем к «Либуше». Наиболее яркая среди всех трех героических опер – «Далибор». Наряду с героико-патриотическими операми

Сметана сочинял и комические. Это «Проданная невеста», «Две вдовы», «Поцелуй», «Гайна». В них показана повседневная жизнь простых людей из народа. Лучшая среди комических опер Сметаны – «Проданная невеста» (1866 г.), которая стала первой чешской оперой, получившей мировое признание. Ее герои словно выхвачены из жизни чешского села: это батрак Еник – находчивый и смекалистый; его невеста нежная и лукавая Маженка; глуповатый и избалованный Вашек, самоуверенный деревенский сват Кецал; расчетливые родители Маженки, мечтающие о богатом зяте. Важное место в «Проданной невесте» занимают народно-массовые сцены. Ими начинаются и завершаются все три действия оперы.

Воплощая народные характеры, композитор естественно опирался на типичные особенности чешской народной музыки, в первую очередь – чешских танцев (это полька, скочна, фуриант). Вокальный стиль «Проданной невесты» во многом напоминает стиль русской классической оперы своей опорой на народную песенность (при том, что цитат почти нет) и отказом от внешней виртуозности.

В области симфонической музыки Сметана отдавал предпочтение жанру программной симфонической поэмы (видимо, благодаря влиянию Листа, с которым познакомился еще в молодые годы). Главное симфоническое произведение Сметаны – грандиозный цикл из 6 симфонических поэм «Моя Родина» («Вышеград», «Влтава», «Шарка», «В чешских лугах и лесах», «Табор», «Бланик»).

### **Тема 5.7. Творчество А. Дворжака**

Один из основоположников чешской национальной музыкальной классики, Антонин Дворжак вслед за Б. Сметаной развивал национальные традиции и утвердил мировое значение чешской музыки. Произведения Дворжака отличаются мелодичностью богатством, разнообразием ритма и гармонии, красочностью инструментовки, стройностью формы.

Дворжак широко использовал жанровые и ритмоинтонационные особенности чешского и моравского музыкального фольклора. Черты национальной самобытности проявились в комической опере «Король и угольщик», патриотическом гимне «Наследники Белой Горы» для хора и оркестра и вокальных «Моравских дуэтах»; особенно ярко национальный характер ощутим в «Славянских танцах» (первоначально для фортепиано в 4 руки, позже для оркестра, и других инструментов) и «Славянских рапсодиях». Ряд произведений Дворжака посвящены историческому прошлому Чехии и национально-освободительным устремлениям народа; среди них – оратория «Святая Людмила», «Гуситская увертюра», музыка к спектаклям драматического театра, в том числе к пьесе «Йозеф Каетан Тыл». Оперы Дворжака наряду с операми Б. Сметаны составляют основу национального музыкально-театрального репертуара.

Наиболее ценным вкладом в мировую музыкальную культуру являются симфонии Дворжака, заложившие фундамент национального симфонизма,

концерт для виолончели с оркестром и камерно-инструментальные сочинения (трио «Думки»). Многие сочинения Дворжака привлекают жизнерадостностью, тёплым лиризмом, мягким юмором, отражают картины чешской природы и быта. Своеобразный мир чешских сказок и легенд раскрывается в симфонических поэмах «Водяной», «Полуденница» и др.

В 1892-95 годах работал в США, где выступал с авторскими концертами. Был профессором и директором консерватории в Нью-Йорке, в которой перестроил систему музыкального обучения. Отрастил американские впечатления в симфонии «Из Нового Света» и других произведениях, в которых, сохранив своеобразие индивидуального стиля, воссоздал характер и некоторые особенности негритянского и индейского музыкального фольклора.

### **Тема 5.8. Творчество Э. Грига**

Эдвард Григ – основоположник норвежской музыкальной классики. В музыке Грига звучит чарующая красота норвежской природы, то величественной, то скромной. Простота музыкального выражения и в то же время его оригинальность, национальный колорит, самобытность образов подкупают слушателя.

Творческий путь Грига совпал с периодом расцвета культуры Норвегии, с ростом ее национального самосознания, с процессом становления национальной композиторской школы. В истории музыкальных культур севера Европы он начался несколько позднее. Григ своим творчеством оказал влияние не только на композиторов скандинавских стран, но и на европейскую музыку в целом.

Тема родины – ведущая в его творчестве. Воплощение образов народной жизни, легенд, сказаний, природы. Жанр вокальной и инструментальной миниатюры в музыке Грига. Как и многие композиторы-романтики, Григ обращался к фортепиано на протяжении всей своей жизни, запечатлевая в фортепианных миниатюрах, подобно дневнику, личные жизненные впечатления. Григ причислял себя к школе Шумана и, подобно Шуману, предстает в фортепианной музыке рассказчиком-новеллистом. Им создано около 150 фортепианных пьес, из них 70 собрано в десяти «Лирических тетрадах».

Национальное начало ярко проявилось и в его прекрасных сочинениях вокальной лирики. Григ опубликовал сто двадцать пять песен и романсов. Увлечение Грига вокальной лирикой связано с расцветом скандинавской поэзии, с творчеством Ибсена, Бьернсона, Андерсена. Он обращается главным образом к поэтам Дании и Норвегии. В вокальной музыке Грига великолепно представлены поэтические картины природы, образы «лесной романтики». Тематика его песен богата, но при всем тематическом многообразии музыка Грига сохраняет единый настрой: сердечность и непосредственность эмоционального выражения – важное свойство его вокальных сочинений.

«Пер Гюнт» – камерно-симфоническое музыкальное произведение, специально написанное к одноименной театральной пьесе Г. Ибсена в 1875 году. Изначально партитура состояла из пяти актов и содержала 28 музыкальных произведений, но потом большая их часть была утрачена вплоть до 1980-х годов. В настоящее время 8 наиболее популярных музыкальных композиций составляют 2 сюиты: Сюита № 1, соч. 46: 1. Утро, 2. Смерть Озе, 3. Танец Анитры, 4. В пещере горного короля. Сюита № 2, соч. 55: 1. Жалоба Ингрид, 2. Арабский танец, 3. Возвращение Пера Гюнта, 4. Песня Сольвейг.

## **Раздел 6. Музыкальный импрессионизм**

Применение термина «импрессионизм» к музыке во многом условно – музыкальный импрессионизм не составляет прямой аналогии к импрессионизму в живописи и не совпадает с ним хронологически (время его расцвета – 90-е гг. XIX в. и первое десятилетие XX в.).

Идеи импрессионизма и отчасти его творческие приемы нашли свое выражение во французской музыке. Два композитора – К. Дебюсси и М. Равель – наиболее ярко представляют течение импрессионизма в музыке. В их фортепьянных и оркестровых пьесах-эскизах с особой гармонической и ладовой новизной выражены ощущения, вызванные созерцанием природы. Шум морского прибоя, плеск ручья, шелест леса, утренний щебет птиц сливаются в их произведениях с глубоко личными переживаниями музыканта-поэта, влюбленного в красоту окружающего мира. Оба они любили народную музыку – французскую, испанскую, восточную, любовались ее неповторимой красочностью.

Главное в музыкальном импрессионизме – передача настроений, приобретающих значение символов, тонких психологических нюансов, тяготение к поэтической пейзажной программности. Ему свойственны также рафинированная фантастика, поэтизация старины, экзотика, интерес к тембровой и гармонической красочности. С основной линией импрессионизма в живописи его роднит восторженное отношение к жизни; моменты острых конфликтов, социальных противоречий в нём обходятся.

Классическое выражение «музыкальный импрессионизм» нашёл в творчестве К. Дебюсси; черты его проявились и в музыке М. Равеля, П. Дюка, Ф. Шмитта, Ж. Ж. Роже-Дюкаса и др. французских композиторов.

### **Тема 6.1. Творчество К. Дебюсси**

По силе таланта и значению в истории музыкального искусства немногие французские композиторы могут сравниться с Клодом Дебюсси. Современная музыка обязана ему многими своими открытиями, особенно в сфере гармонии и оркестровки. Период, когда композитор работал наиболее интенсивно, принимая непосредственное участие в идейно-художественном движении своего времени, – последнее 15-летие XIX-первые годы XX века. Это время имело переломное значение для судеб европейской культуры и

искусства. Именно тогда на художественную арену все более уверенно приходят новейшие творческие течения. Как художник необычайно чуткий и восприимчивый, Дебюсси жадно впитывал все новое, что рождалось в современном ему искусстве. Творчество его многолико. С одной стороны, в нем ощутима прочная опора на национальные традиции французского искусства, с другой – сильнейшее увлечение культурой Испании и творческими открытиями «Могучей кучки», в особенности Мусоргского, у которого Дебюсси ценил великолепную декламацию. Его интересы достигали дальних стран, охватывая музыку Явы и Дальнего Востока.

К началу 90-х годов все яснее вырисовывается собственная концепция Дебюсси-композитора, во многом близкая эстетике французских символистов. Он мечтает о создании оперы нового типа, в которой было бы много недосказанности, таинственности, «подтекста». Все это композитор нашел у Мориса Метерлинка.

В творчестве Дебюсси музыкальный импрессионизм нашел свое классическое выражение. Дебюсси тяготел к поэтически одухотворенному пейзажу, к передаче тонких ощущений, которые возникают при любовании красотой неба, леса, моря (особенно любимого им).

Музыкальные аналогии импрессионистической живописи можно найти и в области выразительных средств Дебюсси, прежде всего в гармонии и оркестровке. Это – общепризнанная сфера новаторства композитора. На первом плане здесь волшебная красочность и изысканность. Дебюсси был прирожденным колористом. Пожалуй, это первый композитор, для которого звуковой облик произведения был предметом особой заботы. Колористична его гармония, которая привлекает самим звучанием – сонорностью. Функциональные связи ослаблены, тяготения тонов и вводнотоновость не имеют существенного значения. Отдельные созвучия приобретают некоторую автономность и воспринимаются как красочные «пятна». Часто используются стоячие, как бы застывшие гармонии, аккордовые параллелизмы, чередование неразрешающихся диссонансов, модальные лады, целотоновость, битональные наложения.

В фактуре Дебюсси большое значение имеет движение параллельными комплексами (интервалами, трезвучиями, септаккордами). В своем движении такие пласты образуют с другими элементами фактуры сложные полифонические сочетания. Возникает единая гармония, единая вертикаль.

Не менее своеобразны мелодика и ритмика Дебюсси. В его произведениях редко встречаются развернутые, замкнутые мелодические построения – господствуют краткие темы-импульсы, сжатые фразы-формулы. Мелодическая линия экономна, сдержанна и текуча. Лишенная широких скачков, резких «выкриков», она опирается на исконные традиции французской поэтической декламации. Соответствующие общему стилю качества обрел и ритм – с постоянным нарушением метрических устоев, избеганием четких акцентов, темповой свободой. Ритмика Дебюсси отличается капризной зыбкостью, стремлением к преодолению власти



тактовой черты, подчеркнутой квадратности (хотя обращаясь к народно-жанровому тематизму композитор охотно применял характерные ритмы тарантеллы, хабанеры, кек-уока, марша-шествия).

Чарующая прелесть, волшебство колорита характерны и для оркестрового письма Дебюсси. В этом убеждает уже самое первое симфоническое сочинение композитора – «Послеполуденный отдых фавна», созданное в 1892-94 годах. Поводом для его написания послужило стихотворение Стефана Малларме, повествующее о любовных переживаниях древнегреческого лесного бога фавна на фоне знойного, упоительного летнего дня.

### **Тема 6.2. Творчество М. Равеля**

Многое Морис Равель воспринял от музыки Э. Шабрие, Э. Сати, К. Дебюсси, а также русских композиторов – А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского.

Известность Равелю принесло произведение «Павана на смерть инфанты» (1899), а еще через два года он создал фортепианный цикл «Игра воды», который сыграл революционную роль в развитии французской фортепианной школы.

Непревзойдённый мастер оркестра, Равель создал замечательные образцы в различных жанрах. Композитора привлекали старинный и современный танец, джазовые ритмы и особенно испанская музыка. Такими шедеврами стали «Испанская рапсодия», опера «Испанский час», «Благородные и сентиментальные вальсы», «Дитя и волшебство» и другие. Равель – автор оркестрового переложения «Картинок с выставки» Мусоргского. Музыка Равеля сочетает тонкую колористичность с мелодичностью линий, изысканную звукопись с ритмической определённой, строгостью форм. Он упростил манеру изложения музыкальной мысли, но остался верным классическим идеалам – ясности стиля, чувству меры и красоты.

Сочетание импрессионистской красочности и классицистской ясности формообразования в творчестве М. Равеля. Опора Равеля на традиции французского музыкального классицизма XVII первой половины XVIII века. Музыкальный театр Равеля. Балет «Дафнис и Хлоя». Творчество Равеля послевоенного периода. Хореографическая поэма «Вальс», «Болеро». Равель и Испания.

### **Самостоятельная работа**

Самостоятельная работа студентов при изучении дисциплины «История зарубежной музыки» предполагает следующие виды:

1. Индивидуальные (конспектирование, реферирование литературы по теме, аналитический разбор научной публикации, поиск (подбор) и обзор литературы и электронных источников, работа с периодической печатью и подготовка тематических обзоров по периодике, оформление мультимедийных презентаций учебных разделов и тем, составление библиографического списка, реферат, доклад)

2. Групповые (оформление мультимедийных презентаций учебных разделов и тем)

В качестве форм и методов контроля внеаудиторной самостоятельной работы студентов используются: самоотчет, защита реферата, выступление с докладом. Средством текущего контроля успеваемости является анализ произведений разных композиторов.

3. Обязательным направлением самостоятельной деятельности студентов по данной дисциплине является слушание музыки. Поэтому большую часть времени, отведенного на самостоятельную работу следует отводить слушательской деятельности студентов. Результатом такой деятельности является написание викторины.

### **Темы рефератов**

1. Предпосылки создания хоровой музыки
2. История возникновения и развития хоровых жанров античного искусства.
3. Хоровая лирика Спарты.
4. Виды хоровой лирики; предпосылки создания трагедии.
5. Древнегреческая трагедия, роль хора.
6. Становление хоровых жанров средневековья
7. Псалмодия, как отражение эстетики средневековья.
8. Расцвет хоровой культуры Византии.
9. Виды светского и церковного пения.
10. Создание грегорианского антифонария.
11. Месса, эволюция жанра, разновидности.
12. Тропы, секвенции, драмы.
13. Раннее многоголосие.
14. Виды раннего многоголосия средневековья (органум, гимель, фобурдон, дискант).
15. Церковная музыка эпохи Средневековья.
16. Светская музыка эпохи Средневековья.
17. Расцвет хоровой музыки зарубежных стран эпохи Возрождения
18. Хоровые жанры ars nova во Франции.
19. Народные и светские хоровые жанры Италии.
20. Итальянский мадригал.
21. Итальянская церковная полифония.
22. Хоровое искусство Нидерландов.
23. Мастера Нидерландской полифонической школы, достижения, традиции, новаторство.
24. Музыкальное искусство эпохи Возрождения (матригал, шансон, баллаты, каччии, фроттолы, вилланеллы, месса, мотет).
25. Полифоническая школа в Италии.
26. Творчество К. Жаннекен.
27. Творчество Дюфаи.
28. Творчество Депре.
29. Творчество мейстерзингеров.

### **Примерный план анализа творчества композитора**

Общая характеристика музыкального направления, его социальная обусловленность. Связи данного направления с явлениями в других областях искусства данного периода. Связи данного направления с различными явлениями (прежде всего - музыкальными) предшествующих и последующих периодов.

Общая характеристика стиля композитора. Основные области творчества композитора, важнейшие произведения. Связь творчества композитора с социальными и культурными особенностями данного периода.

Связь творчества композитора с бытовой музыкой (в первую очередь с родным фольклором).

Ведущие идеи, основные образные сферы. Основные черты музыкального языка, характерные принципы формообразования.

Историческое значение творчества композитора.

Общая характеристика оперного творчества композитора (если есть). Значение опер в творчестве композитора. Характерные сюжеты, жанры. Соотношение словесного текста, драматического действия и музыки. Характерные черты драматургии (значение принципов музыкальной драмы, темп действия, соотношение драматических, лирических и эпических элементов, соотношение массовых сцен и сцен с участием малого количества персонажей). Соотношение вокальных и оркестровых партий, их значение. Преобладающий тип (типы) вокальной мелодики. Эволюция оперного творчества композитора (в случае её отчётливой выраженности). Связь оперного творчества композитора с соответствующей традиций (традициями).

Принципы композиции.

Значение принципов музыкального формообразования.

Разбор отдельного номера оперы, оратории, кантаты.

Сюжетная основа, образно-эмоциональный характер, жанровые черты части в целом.

Роль номера в драматическом произведении; форма и главная тональность.

Наиболее существенные музыкальные выразительные средства.

Основные разделы, динамика развития.

Общая характеристика балетного творчества композитора (если есть). Значение балетов в творчестве композитора. Характерные сюжеты. Жанры. Соотношение драматического действия, хореографии и музыки. Значение традиционных типов танцев (классический, характерный). Эволюция балетного творчества композитора (в случае её отчетливой выраженности). Связь балетного творчества композитора с соответствующей традицией (традициями).

Принципы композиции.

Значение принципов музыкального формообразования.

Общая характеристика ораториально-кантатного творчества композитора (если есть). Значение произведений ораториально-кантатного типа в творчестве композитора. Характерные сюжеты, идейные концепции. Жанры. Степень театрализации. Соотношение словесного текста и музыки. Соотношение вокальных и инструментальных партий и их значение. Преобладающий тип (типы) вокальной мелодики. Эволюция ораториально-кантатного творчества композитора (в случае её отчетливой выраженности).

Связь ораториально-кантатного творчества композитора с соответствующей традицией (традициями).

Принципы композиции.

Значение принципов музыкального формообразования.

Общая характеристика камерного вокального творчества композитора (если есть). Значение камерных вокальных произведений в творчестве композитора. Характерные темы, сюжеты, идеи. Жанры. Черты театральности (в случае их отчетливой выраженности). Соотношение словесного текста и музыки. Соотношение вокальной и инструментальной партий и их значение. Преобладающий тип (типы) вокальной мелодики. Значение типовых формул инструментального сопровождения. Значение принципа сквозного строения (в случае его отчетливой выраженности). Эволюция камерного вокального творчества композитора. Связь камерного вокального творчества композитора с соответствующей традицией (традициями).

### **Анализ инструментальной миниатюры**

Образно-эмоциональный характер пьесы в целом, программа (при ее наличии).

Жанровые черты.

Форма, главная тональность.

Образно-эмоциональный характер и наиболее существенные выразительные средства музыки основных частей пьесы (главным образом, тематического материала).

Динамика развития (в случае ее отчетливой выраженности), важнейшие средства ее реализации.

Характерные черты стиля композитора в пьесе.

Связь пьесы с соответствующей традицией (традициями).

### **Анализ инструментального цикла миниатюр**

Образно-эмоциональный характер цикла, программа (при ее наличии).

Композиция цикла. Группировка входящих в цикл пьес по их образному характеру и жанровым признакам.

Важнейшие средства объединения пьес в цикле.

Общий образно-эмоциональный характер и важнейшие выразительные средства музыки некоторых пьес, входящих в цикл.

Значение цикла в творчестве композитора.

Характерные черты стиля композитора в цикле.

Связь цикла с традицией (традициями).

### **Анализ вокальной миниатюры**

Соотношение словесного текста и музыки.

Соотношение вокальной и инструментальной партий и их значение.

Склад вокальной и инструментальной партий.

### **Анализ вокального цикла миниатюр**

Соотношение словесного текста и музыки.

Соотношение вокальной и инструментальной партий и их значение.

Преобладающий склад вокальной и инструментальной партий.

Анализ инструментального произведения, написанного в форме сонатно-симфонического цикла.

Образно-эмоциональный характер произведения в целом, программа (при ее наличии).

Жанровые черты.

Композиция цикла, главная тональность.

Содержание, строение и музыкальный язык каждой части цикла: образно-эмоциональный характер и главные жанровые черты части в целом, ее роль в драматургии цикла; форма и главная тональность части; образно-эмоциональный характер и наиболее существенные выразительные средства музыки основных разделов части (главным образом, тематического материала); динамика развития в части в целом и отдельных разделах (в случае ее отчетливой выраженности), важнейшие средства ее реализации.

Важнейшие средства объединения частей в цикле.

Значение произведения в творчестве композитора.

Характерные черты стиля композитора в произведении.

Связь произведения с традицией (традициями).

#### **Анализ крупного одночастного инструментального произведения**

Образно-эмоциональный характер произведения в целом, программа (при ее наличии).

Жанровые черты.

Форма, главная тональность.

Образно-эмоциональный характер и наиболее существенные выразительные средства музыки основных разделов произведения (главным образом тематического материала).

Динамика развития в произведении в целом и отдельных разделах (в случае ее отчетливой выраженности).

Значение произведения в творчестве композитора.

Характерные черты стиля композитора в произведении.

Связь произведения с традицией (традициями).

#### **Анализ оперы**

Сюжет.

Жанровые черты.

Соотношение словесного текста, драматического действия и музыки.

Характерные черты драматургии (значение принципов музыкальной драмы, темп действия, соотношение драматических, лирических и эпических элементов, соотношение массовых сцен и сцен с участием малого количества персонажей), Соотношение вокальных и оркестровых партий и их значение.

Преобладающий тип (типы) вокальной мелодики.

Композиция.

Значение принципов музыкального формообразования.

Музыкальные средства объединения частей оперы (номеров, сцен, картин, актов).

Наиболее существенные музыкальные средства характеристики основных персонажей (при наличии значительных массовых сцен - и средства характеристики, примененные в этих сценах).

Динамика развития основных образов (в случае ее отчетливой выраженности), важнейшие средства ее реализации.

Значение произведения в творчестве композитора.

Характерные черты стиля композитора в произведении.

Связь произведения с традицией (традициями).

### **Пример анализа Прелюдии и фуги C-dur (1 том ХТК) И.С. Баха**

Ассоциативный образ цикла - "Благовещение". Основой его послужил текст Евангелия от Луки (гл. I, ст. 26-38). Архангел Гавриил, посланный Деве Марии, сообщил ей благую весть, что у нее родится Сын, зачатый непорочно от сошествия Духа Святого, и наречется Иисусом, и это будет сын Божий и Спаситель.

Звучание прелюдии передает "ангельский свет, чистоту, надежду". В ней отразилось образное восприятие: "земля, небо, эфир, колебания крыльев в эфире". Лютнеобразная фактура вызывает ассоциации с живописными изображениями ангелов, в руках которых музыкальные инструменты, среди них - лютни.

Фактура выписана Бахом дифференцированно: бас - средний голос - арпеджированные фигуры. Это соответствует трем уровням: земля - человек - небо. Слушать эту фактуру надо также дифференцированно, окрашивая каждый фактурный пласт своим тембром. Дирижером является средний голос, так как он задает основную ритмическую пульсацию шестнадцатыми. Речитатив в конце прелюдии истолковывался как "слово", "весть".

По Б.В. Яворскому, теме фуги соответствуют слова Евангелия: "Се, раба Господня; да будет Мне по слову Твоему" (Ев. от Луки, гл. I, стих 38). В основу темы положены начальная строфа хорала "Was Gott tut das ist wohlgetan" ("Что господь делает, то во благо") и его третья строфа "Er ist mein Gott, der in der Not..." ("Он мой Господь, который в нужде моей").

Тема фуги C-dur звучит в начальном номере кантаты №77 "Du sollst Gott, deinen Herren, lieben von ganzen Herzen" ("Возлюби всем сердцем Бога, Господа твоего"). Эта тема близка также начальным строфам хоралов "Только один Бог на небесах") и "Величит душа моя Господа". Столь многочисленные аналогии не оставляют сомнений для понимания содержания фуги. На основании этого восходящий поступенно мотив из 4-х звуков является символом постижения воли Господней. Тема содержит интервал восходящей кварты. Он издавна используется для выражения бодрости, устойчивости, надежной опоры. В хоралах и кантатах на мотивы с

интервалом кварты часто приходятся ключевые слова, говорящие о стойкости в вере, принятии воли Бога, надежде и уверенности. В "Хорошо темперированном клавире" кварты также выражают стойкость, истовость веры. Не случайно так много квартовых интонаций в прелюдиях и фугах Ми-бемоль мажор I и II томов, посвященных догмату Святой Троицы (тональность Ми-бемоль мажор, имеющая в ключе 3 бемоля, семантически ассоциировалась со священным понятием триединства - Троицы). Так же истово звучат интервал кварты в заключительном разделе фуги Ми мажор II тома, содержание которой определяется темой, цитирующей начало хоралов "Хвалите господа" и "Иисус, будь вознесен". Интервал кварты, кроме того, является контуром, сокращенным изложением символа постижения воли Господней. На основании вышеизложенного квартовый ход можно трактовать как символ истовой веры.

Нисходящий мотив из трех групп по четыре шестнадцатых соответствует в христианской числовой символике таинству Евхаристии - Святого причастия (444).

В христианстве существовала традиция числовой символики: священные имена, понятия и слова имели свои числовые выражения (по соответствию букв алфавита их порядковому числу - А-1, В-2 и т. д.). В 1-м послании апостола Павла к коринфянам (гл. 10, ст. 16) содержится священное выражение «плоть и кровь», соответствующее таинству Евхаристии Святого Причастия. Сумма порядковых чисел греческих букв, составляющих эти слова, равняется числу 444. Таким образом, это священное число является числовым символом святого Причастия. Эта традиция распространялась и на музыку.

Исследователь числовой символики в музыке барокко Ю.П. Петров впервые обратил внимание на то, что И.С. Бах графически записывает числа путем интервалов и отрезков гамм. Так, нисходящий мотив из трех групп по четыре шестнадцатых образует число 444 и является музыкальным символом этого важнейшего таинства христианства.

Итак, тема фуги C-dur содержит раскрытие следующих идей: постижение воли Господней, непоколебимая вера, приобщение Святых тайн (Причастие). Фуга построена только на проведениях темы, которая не умолкает ни на один такт. Интермедии полностью отсутствуют. Это говорит о возвышенной строгости содержания, сосредоточенности на одной идее.

Закрывающее фугу восхождение (фигура *anabasis*) соответствует словам Евангелия: «И отошел от Нее Ангел». В конспектах семинаров есть запись: «Ангел исчезает, дважды оглянувшись на Марию». Величавое спокойствие этой музыки Риман определяет, как «портал к возвышенному и чудесному произведению полифонического искусства Баха» всему «Хорошо темперированному клавиру».

Такое же глубокое по мысли содержание присуще 1-й двухголосной инвенции C-dur. В основе инвенции лежит та же символика постижения воли Господней. Квартовая интонация с секундовым завершением является



символом предопределения, принятия воли Бога, предуготованного жребия. Этот символ непременно присутствует во всех циклах, связанных со страданиями Христа. Он яростно утверждает в теме фуги g-moll II тома, посвященной бичеванию и распятию Христа на Голгофе; этот мотив является третьей темой тройной фуги cis-moll из I тома, ассоциативным образом которой служит эпизод моления Христа в Гефсиманском саду. Здесь он выражает неизбежность принятия смертной муки. Символ предопределения звучит в противосложении фуги fis-moll из I тома, трактуемой как шествие на Голгофу.

В инвенции C-dur этот символ звучит восторженно, выражая радостную готовность принятия воли Бога. В партии баса проходит символ Святого Причастия - трижды по четыре восьмых, - также общий для инвенции и фуги.

В басу звучат характерные ходы на октаву вниз, часто используемые композиторами той эпохи со словами «Sanctus» - «Свят». Подобный ход баса встречается, к примеру, в прелюдии G-dur I тома, славословящей воскресение Христа.

### Викторина

Слушание музыки – одна из форм погружения студентом в проблематику в рамках данной дисциплины. Предполагает прослушивание на занятиях и вне их произведений (или их фрагментов) композиторов разных эпох с последующим анализом их музыкально-образного строя, средств музыкальной выразительности.

Викторины разработаны для проверки знаний по темам дисциплины. Каждая викторина состоит из 10 заданий (фрагментов музыкальных произведений).

#### Пример викторины по разделу 1.

1. Монтеверди К. Опера «Орфей» Ария Орфея из 3 акта «Possente spirto e formidabil nume»
2. Монтеверди К. Опера «Ариадна» Плач Ариадны
3. Скарлатти А. Опера «Помпей» Ария «Перестаньте сердце ранить, умереть Вы дайте мне»
4. Перголези Дж. Опера «Служанка-госпожа» Ария Серпины «Зачем Вам так горячиться?» «Stizzoso, mio stizzoso»
5. Люлли Ж. Б. Опера «Армида» «Пассакалья»
6. Монтеверди К. Опера «Орфей» Вступительная токката
7. Пёрселл Г. Опера «Дидона и Эней» Предсмертная ария Дидоны (плач)
8. Люлли Ж. Б. Комедия-балет «Мещанин во дворянстве» Марш для турецкой церемонии
9. Пёрселл Г. Опера «Дидона и Эней» Увертюра
10. Перголези Дж. Опера «Служанка-госпожа» Дуэт Серпины и Умберто «Что в сердце ощущаю» «Perte io ho nel core»

### Пример викторины по разделу 2.

1. Бах И.С. Месса си минор часть 4 Sanctus Свят
2. Бах И.С. Бранденбургский концерт № 2 фа мажор
3. Бах И.С. «Страсти по Матфею» Оркестрово-хоровое вступление
4. Гендель Г.Ф. Кончерто гротто опус 6 № 12 си минор 2 часть
5. Бах И.С. «Страсти по Матфею» Ария Петра «Смилуйся надо мной» «Erbarme dich»
6. Бах И.С. Месса си минор часть 1 Kyrie eleison Господи помилуй
7. Бах И.С. Месса си минор часть 3 Credo Верую
8. Бах И.С. Месса си минор часть 6 Agnus Dei Агнец Божий
9. Гендель Г.Ф. Оратория «Самсон» Увертюра
10. Бах И.С. Месса си минор часть 2 Gloria Слава

### Вопросы к 1 экзамену

1. Возникновение и развитие оперы в Италии в XVII веке. Оперное творчество Клаудио Монтеверди.
2. Оперное искусство во Франции в XVII веке.
3. Оперное искусство в Англии в XVII веке.
4. Развитие инструментальной музыки в XVII -XVIII вв. (орган, скрипка, клавиш)
5. Творческий облик и жизненный путь Г. Генделя.
6. Ораториальное творчество Г. Генделя. Оратория "Самсон".
7. Творческий облик и жизненный путь И.С. Баха.
8. Крупные вокально-драматические произведения И.С. Баха (месса си минор).
9. Крупные вокально-драматические произведения И.С. Баха ("Страсти по Матфею").
10. Органные произведения И.С. Баха (тооката и фуга ре минор).
11. Клавишные произведения И.С. Баха (хорошо темперированный клавиш).
12. Творческий облик К.В. Глюка. Основные принципы оперной реформы.
13. К.В. Глюк Опера "Орфей".
14. Творческий облик и жизненный путь Й. Гайдна.
15. Симфонии Й. Гайдна. "Прощальная симфония".
16. Й. Гайдн. Лондонская симфония №104 Ре мажор.
17. Ораториальное творчество Й. Гайдна. "Времена года".
18. Творческий облик и жизненный путь В.А. Моцарта.
19. Принципы оперной эстетики В.А. Моцарта. Опера "Свадьба Фигаро".
20. В.А. Моцарт. Опера "Дон Жуан".
21. Симфонии В.А. Моцарта. Симфония соль минор №40.
22. Симфонии В.А. Моцарта. Симфония "Юпитер" До мажор.
23. В. А. Моцарт "Реквием".
24. Клавишное творчество В.А. Моцарта (сонаты ля мажор, фантазия и соната до минор).
25. Творческий облик и жизненный путь Л. Бетховена.

26. Симфоническое творчество Л. Бетховена. Симфония №3.
27. Симфоническое творчество Л. Бетховена. Симфония №5 и №9 (финал).
28. Л. Бетховен. Увертюра "Эгмонт".
29. Фортепианное творчество Л. Бетховена. (Сонаты "Патетическая", "Лунная", "Аппассионата").
30. Романтизм в музыке как идейно-художественное направление.
31. Ф. Шуберт. Характеристика творческого облика.
32. Песенное творчество Ф. Шуберта. Песни на слова Гете, Гейне. Баллада "Лесной царь". Ф. Шуберт. Вокальный цикл "Прекрасная мельничиха".
33. Ф. Шуберт. Вокальный цикл "Зимний путь".
34. Ф. Шуберт. "Неоконченная симфония".
35. К.М. Вебер - создатель немецкой национальной оперы. Опера "Волшебный стрелок".
36. Ф. Мендельсон. Характеристика творческого облика и музыкально-просветительской деятельности.
37. Симфоническое творчество Ф. Мендельсона. "Шотландская симфония".
38. Ф. Мендельсон. "Песни без слов".
39. Р. Шуман. Характеристика творческого облика и музыкально-критической деятельности.
40. Фортепианное творчество Р. Шумана. "Карнавал".
41. Вокальная лирика Р. Шумана. Цикл "Любовь поэта".
42. Ф. Шопен. Характеристика творческого облика. Жизненный путь.
43. Пианизм Ф. Шопена. Этюды. Прелюдии. Ноктюрны.
44. Ф. Шопен. Вальсы. Мазурки. Полонезы.
45. Ф. Шопен. Соната си-бемоль минор. Баллада соль минор №1.
46. Ф. Лист. Характеристика творческого облика. Жизненный путь.
47. Фортепианное творчество Ф. Листа. "Годы странствий".
48. Ф. Лист. Соната си минор. Венгерские рапсодии.
49. Программные симфонические произведения Ф. Листа. Симфоническая поэма "Прелюды".
50. Вокальное творчество Ф. Листа ("Как дух Лауры", "Лорелея", "Три цыгана").
51. Г. Берлиоз. Творческий облик. Жизненный путь.
52. Г. Берлиоз. "Фантастическая симфония".
53. Р. Вагнер. Характеристика творческого облика. Жизненный путь.
54. Эволюция оперного творчества Р. Вагнера. Принципы оперной эстетики на примере тетралогии "Кольцо нибелунга".
55. Оперы Р. Вагнера "Тангейзер" и "Лоэнгрин" как образцы романтической оперы.
56. И. Брамс. Симфоническое творчество. 4-я симфония ми минор.
57. И. Брамс. Фортепианное творчество.
58. Вокальное творчество И. Брамса.
59. Ш. Гуно. Характеристика творческого облика. Опера "Фауст" как образец лирической оперы.

60. Ж. Бизе. Характеристика творческого облика. Опера "Кармен".

### Вопросы ко 2 экзамену

1. Р. Вагнер. Характеристика творческого облика. Жизненный путь.
2. Эволюция оперного творчества Р. Вагнера. Принципы оперной эстетики
3. Романтические оперы Р. Вагнера.
4. И. Брамс. Симфоническое творчество.
5. И. Брамс. Фортепианное творчество.
6. Вокальное творчество И. Брамса.
7. Д. Верди. Характеристика творческого облика. Жизненный путь. Эволюция оперного творчества.
8. Ш. Гуно. Характеристика творческого облика.
9. Опера "Фауст" как образец лирической оперы.
10. Ж. Бизе. Характеристика творческого облика.
11. Б. Сметана. Характеристика творческого облика.
12. А. Дворжак. Характеристика творческого облика. Симфония "Из Нового Света".
13. Симфоническое творчество А. Дворжака.
14. Э. Григ. Характеристика творческого облика.
15. Э. Григ. Музыка к драме Г. Ибсена "Пер Гюнт".
16. Инструментальные произведения Э. Грига.
17. Вокальное творчество Э. Грига.
18. Музыкальный импрессионизм.
19. К. Дебюсси. Характеристика творческого облика.
20. Симфоническое творчество К. Дебюсси.
21. М. Равель. Характеристика творческого облика.
22. Симфоническое творчество М. Равеля.

### Дополнительная литература

1. Анализ и интерпретация произведений искусства. Художественное сотворчество : учеб. пособие. Под ред. Н.А. Яковлевой. - Москва : Высш. шк., 2005. - 549 с.
2. Владимиров В.Н. Музыкальная литература. Под ред. Р. Берберовой. - Москва : Государственное музыкальное издательство. Вып. 2., 1960. - 223 с.: ил., ноты
3. Владимиров В.Н., Оксер С.Б. Музыкальная литература. Вып. 1. - 4-е изд. - Москва : Музыка, 1964. - 403 с.: ноты
4. Волков А.И. Основы теоретического музыкознания: учеб. пособие для студентов. Ред. М.И. Ройтерштейн. - Москва : Академия, 2003. - 272 с.
5. Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий: учебное пособие. - 2-е изд., испр. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2012. - 416 с. Текст : электронный // Электронно-библиотечная система

- «Лань» : [сайт]. URL: <https://e.lanbook.com/book/3557>. Режим доступа: для авториз. пользователей.
6. Григорьева Г.В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. - Москва: ВЛАДОС, 2004. - 175 с.
  7. Гусева О.В. История музыки (зарубежной) [Электронный ресурс] : учебно-методический комплекс по направлениям подготовки: 53.03.01 (071600.62) «Музыкальное искусство эстрады», 53.03.03 (073400.62) «Вокальное искусство», 53.03.05 (073500.62) «Дирижирование», 53.03.04 (0737000.62) «Искусство народного пения», 53.03.02 (073100.62) «Музыкально-инструментальное искусство», квалификация (степень) выпускника «бакалавр». - Электрон. текстовые данные. - Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2014. - 131 с. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/55777.html>
  8. Демченко А.И. Мир музыкальной культуры: С конца XIX века до начала XXI столетия [Электронный ресурс]: Электрон. дан. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2013. - 28 с. Режим доступа: [http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1\\_id=72058](http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=72058)
  9. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII - XX вв : учебное пособие. - 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Планета музыки, 2010. - 432 с. Текст : электронный // Электронно-библиотечная система «Лань» : [сайт]. URL: <https://e.lanbook.com/book/1975>. - Режим доступа: для авториз. пользователей
  10. Малышева Т.Ф. Очерки по истории западноевропейской оперы: немецкая опера XIX века: учебно-методическое пособие [Электронный ресурс] : учебно-методическое пособие. Электрон. дан. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2015. - 75 с. Режим доступа: [http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1\\_id=72125](http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=72125)
  11. Оксер С.Б. Музыкальная литература. Под ред. Р. Берберовой. - Вып. 3. - Москва: Музыка, 1964. - 148 с.: ил., ноты
  12. Роллан Ромен Гендель. Сост., ред., вступ. ст. В. Н. Брянцевой. - Москва : Музыка, 1984. - 256 с. : ил.
  13. Способин И.В. Элементарная теория музыки: учебник. Под редакцией Е.М. Двоскиной. - 10-е изд., испр. и доп. - Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. - 224 с. Текст: электронный // Электронно-библиотечная система «Лань» : [сайт]. URL: <https://e.lanbook.com/book/115720>. Режим доступа: для авториз. пользователей.