

ПОПУЛЯРНАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ



Екатерина Геннадьевна Горбачева
Популярная история музыки
Серия «Популярная история»

предоставлено правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=166096
Е. Г. Горбачева / Популярная история музыки: Вече; Москва; 2002
ISBN 5-94538-111-X

Аннотация

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

Содержание

Введение	4
Музыкальная культура античности, средневековья и эпохи возрождения	6
Музыка Средневековья	9
Музыка Возрождения	14
Раннее Возрождение	15
Высокое Возрождение	16
Музыкальная культура нового и новейшего времени	21
Барокко	21
Клаудио Монтеверди	21
Михаэль Преториус	22
Джироламо Фрескобальди	23
Генрих Шютц	24
Арканджело Корелли	25
Генри Пёрселл	25
Алессандро Скарлатти	25
Франсуа Куперен	26
Антонио Вивальди	27
Жан Филипп Рамо	28
Георг Фридрих Гендель	29
Иоганн Себастьян Бах	35
Джованни Баттиста Перголези	38
Классицизм	39
Жан Батист Люлли	39
Кристоф Виллибальд Глюк	41
Йозеф Гайдн	45
Доменико Чимароза	49
Антонио Сальери	49
Дмитрий Степанович Бортнянский	50
Муцио Клементи	51
Джованни Баттиста Виотти	52
Вольфганг Амадей Моцарт	52
Луиджи Керубини	57
Людвиг ван Бетховен	57
Катерино Альбертович Кавос	61
Никколо Паганини	61
Михаил Иванович Глинка	63
Ференц Лист	72
Романтизм	79
Карл Мария фон Вебер	79
Александр Александрович Алябьев	84
Джоаккино Россини	86
Конец ознакомительного фрагмента.	92

Екатерина Геннадьевна Горбачева

Популярная история музыки

Введение

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

Постепенное развитие музыки и изменения, произошедшие в ней (например, возникновение новых жанров и стилей), отразили огромный исторический путь, пройденный человеческим обществом. В своих многообразных формах музыка запечатлела жизнь того или иного народа, мысли и стремления его отдельных представителей, социальные процессы и т. д. Однако главная заслуга музыки, на наш взгляд, заключается в том, что во все времена она с необычайным проникновением и глубиной раскрывала сложный духовный мир человека. Наверное, именно этим свойством музыки, способной отразить чувства, стремления и настроения, можно объяснить то, что она и по сей день сопровождает нас и в горе, и в радости. Подумайте только, ведь ни одно событие, будь то свадьба, день рождения или что-то еще, не обходится без исполнения каких-либо музыкальных произведений, и неважно, что в некоторых случаях это лишь запись, а не «живая» музыка.

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

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

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

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

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

Музыкальная культура античности, средневековья и эпохи возрождения

Музыка античности

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



Музыкант, играющий на двойной флейте.

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

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

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



Кифара

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



Аполлон с кифарой.

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

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



Ли́ра

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

Амвросий сыграл немаловажную роль в истории церковной музыки. Сообразуясь с принципом, что единая церковь Христова должна стремиться к единству в богослужении, епископ вводил во всех церквях единообразное духовное пение. Для осуществления этой цели он установил четыре лада, заимствовав их из древнегреческой музыки и используя их в качестве стержня для церковных мелодий.

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



Святой Амвросий

Характер каждого лада зависел от местонахождения полутонов. Ритм пения – от размера долгих и кратких слогов текста, что обуславливало его схожесть с древнегреческим. Амвросианское пение быстро распространилось по всем христианским церквям. В дальнейшем система амвросианских ладов была расширена Папой Григорием Великим.

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

Музыка Средневековья

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

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

Первый период – раннее Средневековье – принято исчислять с эпохи, последовавшей сразу после падения Римской империи, т. е. с VI века н. э. В это время на территории Европы существовало и мигрировало множество племен и народов, находящихся на разных ступенях исторического развития. Однако сохранившимися памятниками музыкального искусства этого периода является только музыка христианской церкви (в основном в более поздней нотации), наследующая, с одной стороны, культуре Римской империи, с другой – музыке Востока (Иудея, Сирия, Армения, Египет). Предполагается, что исполнительские традиции христианского пения – антифон (противопоставление двух хоровых групп) и респонсорий (чередование сольного пения и «ответов» хора) – сложились на основе восточных образцов.

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

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

В 577 году Григорий был посвящен в сан дьякона, в 585 году – избран настоятелем основанного им монастыря, в 590 году его по единогласному решению римского сената, клира и народа избрали на папский престол, который он занимал вплоть до своей кончины, последовавшей в 604 году.

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

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

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

Папа ввел октавную систему взамен греческой системы тетрахордов, а названия тонов, бывшие ранее греческими, обозначил латинскими буквами А, В, С и т. д., причем восьмой тон получал опять название первого. Весь звукоряд Григория Великого состоял из 14 тонов: А, В, с, d, e, f, g, а, b, c¹, d¹, e¹, f¹, g¹. Буква В (b) имела двоякое значение: В круглое (В rotundum) и В квадратное (В quadratum), т. е. си-бемоль и си-беклар, смотря по необходимости.

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

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

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

В последующие века с распространением влияния Римской церкви григорианский хорал вводился (порой насильственно насаждался) в богослужения практически всех европейских стран. В результате к концу XI века вся католическая церковь была объединена общими формами богослужения.

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

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



Гвидо Д'Ареццо

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

Итак, Гвидо был одним из выдающихся музыкантов своего времени, и его нововведения в области преподавания духовного пения дали блестящие результаты. Он обратил внимание на нотацию и изобрел четырехлинейную систему, на которой точно определил местонахождение полутонов (от них, попадавших между ступенями григорианских ладов, зависели характерные черты того или иного лада, а также основанной на этом ладу мелодии).

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

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

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

Главной особенностью развития музыкального искусства в этот период становится утверждение и развитие многоголосия, в основу которого был положен григорианский хорал: к основной церковной мелодии певцы присоединяли второй голос. В ранних примерах двухголосия, зафиксированных в нотных образцах IX – XI веков, голоса движутся параллельно в едином ритме (в интервалах кварты, квинты или октавы). Позже появляются образцы непараллельного движения голосов («Один певец ведет основную мелодию, дру-

гой искусно бродит по другим звукам», – пишет теоретик Гвидо Д'Ареццо). Такой тип двух- и многоголосия по названию присоединяемого голоса именуется органомом. Позже присоединяемый голос начали украшать мелизмами, он стал двигаться свободнее в ритмическом отношении.

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

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

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

В этот же период выдвигается своеобразная «интеллигентская» прослойка – рыцарство, в среде которого (в периоды перемирий) также разгорается интерес к искусству. В XII веке в Провансе зарождается искусство трубадуров, ставшее основой особого творческого движения. Трубадуры по большей части были выходцами из высшей знати, владели музыкальной грамотой. Они создавали сложные по форме музыкально-поэтические произведения, в которых воспевали земные радости, героизм Крестовых походов и т. д.

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

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

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

Своеобразным переходом к эпохе Ренессанса можно рассматривать XIV век. Данный период по отношению к французской музыке принято обозначать «Ars Nova» («Новое искусство») по названию научного труда, созданного около 1320 года парижским теоретиком и композитором Филиппом де Витри.

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

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

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

Музыка Гийома де Машо отличается утонченной экспрессивностью, грациозностью и, по мысли исследователей, является выразителем духа эпохи «Ars Nova». Главная же заслуга композитора состоит в том, что он написал первую в истории авторскую мессу по случаю вступления на престол Карла V.

Музыка Возрождения

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

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

Художественная культура Ренессанса – это личностное начало с опорой на науку. Необычайно сложное мастерство полифонистов XV – XVI веков, их виртуозная техника уживались вместе с ярким искусством бытовых танцев, изысканностью светских жанров. Все большее выражение в произведениях получает лирико-драматизм. Кроме того, в них ярче проявляется личность автора, творческая индивидуальность художника (это характерно не только для музыкального искусства), что позволяет говорить о гуманизации как о ведущем принципе ренессансного искусства. В то же время церковная музыка, представленная такими крупными жанрами, как месса и мотет, в известной мере продолжает «готическую» линию в искусстве Возрождения, направленную, прежде всего, на воссоздание уже существующего канона и через это на прославление Божественного.

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

Итак, как мы видим, период Ренессанса – сложный период в истории развития музыкального искусства, поэтому представляется разумным рассмотреть его более подробно, уделяя при этом должное внимание отдельным личностям.

Раннее Возрождение

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

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

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

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

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

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

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

Высокое Возрождение

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

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

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

В молодые годы Дебре учился искусству композиции у И. Окегема, у которого он также совершенствовался и в игре на различных музыкальных инструментах.

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

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

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

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

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

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

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

Мадригал как особая музыкально-поэтическая форма давал необыкновенные возможности для проявления композиторской индивидуальности. Основным содержанием его была

лирика, жанровые сцены, однако в творчестве Карла Джезуальдо де Венозы мадригальная образность получила трагическую, скорбную окраску. В венецианской школе расцветали жанры сценической музыки (попытка возрождения античной трагедии). Обретали самостоятельность инструментальные формы (пьесы для лютни, виуэлы, органа и других инструментов).

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



Палестрина

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

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

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

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

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

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

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

Творчество Джованни Пьерлуиджи Палестрины ознаменовало собой вершину развития контрапунктической духовной музыки а capella. В его произведениях контрапунктического стиля всевозможные комбинации сочетаются с ясностью текста.

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

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

Умер Палестрина в 1594 году в Риме.

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



Орландо Лассо

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

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

В 1557 году герцог Баварский Альберт V предложил Лассо занять должность главного придворного капельмейстера, последний охотно согласился на это, т. к. в то время баварская капелла являлась одной из лучших в Европе.

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

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

Лассо принадлежит огромное количество сочинений, написанных во всех формах музыки той эпохи. Из них наиболее известны 51 месса, 2 реквиема, 780 мотетов, около 40 гимнов, музыка на Страсти Господни, канцонетты, мадригалы, песни, диалоги, ламентации и т. д.

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

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

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

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

Чтобы создать образ с определенным характером и добиться необходимой экспрессии, Таллис избегает строгих правил контрапункта, употребляя диссонирующие интервалы.

В отличие от композиторов английской школы более раннего периода он заканчивает свои произведения и отдельные их части широко развитыми, красивыми каденциями.

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

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

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

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

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

Умер Уильям Бёрд в 1623 году во Флоренции.

Музыкальная культура нового и новейшего времени

Барокко

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

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

Гениальными представителями эпохи барокко были следующие музыканты.

Клаудио Монтеверди

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

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



Клаудио Монтеверди

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

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

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

Умер Монтеверди в 1643 году в Венеции.

Михаэль Преториус

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

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

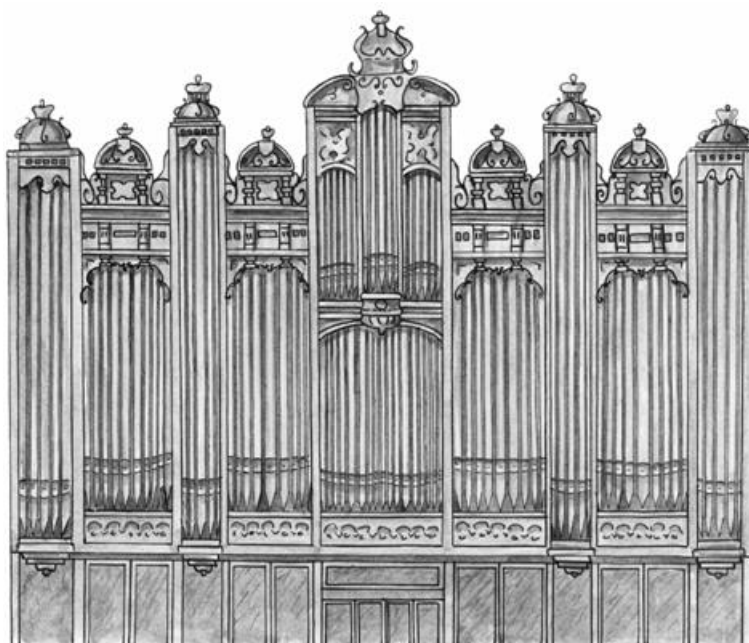
Джироламо Фрескобальди

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

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

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

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



Орган

Первыми произведениями композитора были пятиголосные мадригалы, изданные в 1608 году в Антверпене. Из других его сочинений известны «*Fantasia a due, tre, quattro voci*»,

«Ricercari e canzoni francese», 2 книги «Toccate e partite d'intavolatura di cembalo», «Canzoni a 1 – 4 voci per sonare e per cantare», «Arie musicale» и др. Кроме того, Фрескобальди написал большое количество магнификатов, гимнов, антифонов и пр.

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

Генрих Шютц

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

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

Шютц, конечно, не мог упустить такой шанс и, ответив ландграфу согласием, поехал в Венецию, где занимался так упорно, что уже через два года смог издать книгу пятиголосных мадригалов. Однако в это время его постигло неожиданное несчастье – умер его учитель Габриели, и Шютцу не оставалось ничего другого, как вернуться на родину. Здесь он довольно скоро занял место придворного капельмейстера в Дрездене, которое сохранял за собой, с некоторым промежутком, до самой смерти.

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

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

Будучи композитором, Шютц создал оперу «Дафна». Ему принадлежит заслуга во введении оперных драматических форм в обработку библейских сюжетов, что способствовало развитию ораториального жанра. В духовно-драматических произведениях композитор соединил вокальную музыку с инструментальной и пение соло сопровождал самостоятельным инструментальным аккомпанементом. Из подобных сочинений наиболее известны «Священные симфонии», «Воскресение Христово», «Семь слов Спасителя на кресте» и музыка на Страсти Господни.

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

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

Умер композитор в 1672 году в Дрездене.

Арканджело Корелли

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

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

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

Генри Пёрселл

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

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

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

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

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

Алессандро Скарлатти

Алессандро Скарлатти прославился не только как талантливейший композитор и музыкант второй половины XVII века, но и как основатель неаполитанской школы. Он появился на свет в 1660 году в Палермо, в Сицилии, получил музыкальное образование, а в 1680 году отправился в Вену и в Мюнхен. Вернувшись спустя некоторое время в Италию, он получил место придворного капельмейстера в Неаполе, каковое и занимал до самой своей смерти.

Скарлатти создал более 100 опер, около 200 месс и 500 кантат, 7 ораторий, множество мотетов, псалмов и духовных концертов. Известен Скарлатти не только как композитор,

но и как виртуоз игры на арфе и клавире, как прекрасный певец. Кроме того, он создал и несколько научных трудов: например, брошюру «Discorso di musica» в 1717 году.

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

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

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

Франсуа Куперен

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



Франсуа Куперен

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



Клавесин

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

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

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

Антонио Вивальди

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

Очень скоро Вивальди прославился как виртуоз, в связи с чем его в 1703 году пригласили преподавателем женской консерватории «Пиета». Некоторое время спустя молодой человек стал дирижером оркестра, а с 1713 года и ее директором. К этому времени он принял монашество, но не смог отказаться от мирских удовольствий, за что впоследствии был лишен сана.

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

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

Творческое наследие Вивальди очень богато и разнообразно. Им написаны оперы «Роланд», «Нерон, ставший Цезарем», «Коронация Даиря», «Обман, торжествующий в

любви», «Фарначе», «Кунегонда», «Олимпиада», «Гризельда», «Аристид», «Оракул в Мессении» и др., оратории «Моисей, бог фараона», «Торжествующая Юдифь», «Поклонение волхвов», кантаты, произведения духовного характера, в том числе «Stabat Mater», мотеты и псалмы. Огромное значение имеют инструментальные произведения – концерты и сонаты, в основном скрипичные, которых создано композитором более 500. Именно в творчестве Вивальди окончательно сформировался жанр сольного инструментального концерта в современном понимании. Характерными чертами его музыки являются яркость музыкальных тем, лиричность, разнообразие скрипичной техники.

Жан Филипп Рамо

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

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

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

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

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

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

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

Умер талантливый музыкант в 1764 году в Париже.

Георг Фридрих Гендель

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



Георг Фридрих Гендель

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

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

Одновременно с занятиями в данном учебном заведении молодой музыкант поступил на службу в качестве церковного органиста и вместе с тем преподавателя музыки в гимназии.

зии. С хором и оркестром, в состав которых входили учащиеся, Гендель выступал по воскресным дням в различных церквях города, причем его подопечные исполняли произведения, написанные преимущественно им самим.

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

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

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

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

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

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

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

В пору своего пребывания на должности капельмейстера у английских вельмож Гендель все свободное время посвящал изучению хорового искусства Англии, и в результате появились 12 так называемых «Антемов» – английских псалмов для хора, солистов и

оркестра, написанных в традициях английской духовной музыки на библейские тексты. К тому же периоду творчества композитора относятся и такие его произведения, как «Страсти» на текст Брокеса.

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

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

В результате Гендель оказался между двух огней, т. к. для передовых кругов, ратовавших за реалистическое национальное искусство, он представлял чужеземную, полную условностей итальянскую оперу, а для аристократической аудитории был итальянизировавшимся немцем, серьезным и скучным. Жизнь придворного музыканта в Лондоне осложнялась еще и непрекращающимися интригами дворцовых партий, жертвой которых он не раз становился.

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

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

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

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

Для Генделя артистические выступления являлись мощным источником вдохновения. Много инструментальных пьес создал он для исполнения на открытом воздухе в парках.

Подобные концерты пользовались большой популярностью у широкой английской публики. Композитору в знак уважения и благодарности еще при жизни воздвигли статую из белого мрамора. Однако все помыслы его тяготели к оперному творчеству.

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

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

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

Композитор отчаянно борется со своими врагами: одну за другой он ставит новые оперы, в антрактах выступает с концертами, но ничто не помогает – памфлеты, демонстрации подрывают его репутацию и возможность успеха. В результате в 1737 году предприятие Генделя, в которое он вложил все свои сбережения, терпит крах. Будучи не в силах выдержать все это, композитор тяжело заболевает. На несколько месяцев Гендель, разбитый параличом, оказывается оторванным от жизни, но как только силы начинают понемногу возвращаться, он с прежней страстностью приступает к работе.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Музыкальному письму композитора свойственны яркая выпуклость и контрастность образов, при этом он не стремится к передаче тонких оттенков мысли или лирического чувства. Музыковед Т. Н. Ливанов сказал как-то, что музыка Генделя передает «большие, простые и сильные чувства; стремление победить и радость победы, прославление героя и светлую скорбь о его славной смерти, блаженство мира и покоя после тяжелых битв, благостную поэзию природы».

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

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

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

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

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

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

Обращаясь к жанру сюиты, Гендель сосредотачивает внимание на цикличности, т. е. организации разнохарактерного материала и отдельных завершенных пьес в единую композицию. Стремление добиться целостности побуждает композитора игнорировать традиционную схему старинной танцевальной сюиты и менять установившийся порядок следования танцевальных номеров, а в некоторых случаях ставить на их место и пьесы нетанцевального склада. Для исполнения своих замыслов он иногда меняет метро-ритмическую структуру танца.

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

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

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

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

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

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

Иоганн Себастьян Бах

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

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



Иоганн Себастьян Бах

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

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

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

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

Такое же упорство, как в учении, Бах проявлял и в отстаивании своих взглядов на творчество и музыку. Вопреки преклонению придворного общества перед иностранной музыкой, композитор изучал и широко использовал в своих произведениях народные немецкие песни и танцы.

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

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

В 1717 году Бах с семьей перебрался в Кетен. В этом городе он писал в основном клавирную и оркестровую музыку. Блеснуть своим искусством игры на органе он не мог, т. к. при дворе принца Кетенского такого инструмента просто не было. Зато в обязанности композитора входило руководить небольшим оркестром, аккомпанировать пению принца и развлекать его игрой на клавесине. Все свое свободное время Бах, как и прежде, отдавал творчеству. Созданные в это время произведения для клавира представляют собой вторую – после органных сочинений – вершину в его творчестве. В Кетене были написаны двухголосные и трехголосные инвенции (трехголосные инвенции Бах называл симфониями), «Французские» и «Английские» сюиты, 24 прелюдии и фуги, составившие первый том большого труда под названием «Хорошо темперированный клавир», а также известная «Хроматическая фантазия и фуга» ре-минор.

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

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

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

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

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

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

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

Джованни Баттиста Перголези

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

Еще учась в консерватории, Перголези в 1731 году сочинил духовную драму под названием «Святой Вильгельм Аквитанский», с успехом исполненную в монастыре Санта-Агнесса Маджоре. Однако последующие произведения, написанные начинающим композитором, остались незамеченными, что несколько охладило интерес Перголези к театру: он на некоторое время перестал сочинять драматическую музыку и стал создавать инструментальные произведения. За небольшой промежуток времени он написал 33 трио для двух скрипок и баса, прекрасную 10-голос-ную двуххорную мессу и магнификат, принесшие ему всемирную славу.

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

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

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

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

Классицизм

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

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

Жан Батист Люлли

Великий французский композитор Жан Батист Люлли родился в 1632 году во Флоренции в семье мельника. Спустя 12 лет мальчик был привезен герцогом Гизом в Париж и определен в штат придворной прислуги поваренком. Но даже в таких условиях Жан умудрился проявить свои выдающиеся музыкальные способности, научившись самостоятельно играть на скрипке и гитаре. Благодаря таланту мальчик снискал покровительство некоторых приближенных к королю лиц, которые предоставили ему возможность брать уроки игры на скрипке. Люлли же, в свою очередь, будучи самолюбивым и тщеславным человеком, задался целью завоевать себе лучшее положение. Забегая вперед, отметим, что это ему вполне удалось, благодаря колоссальной энергии, заложенной в него самой природой.



Жан Батист Люлли

Людовик XIV, узнав о необычном таланте юного поваренка, обратил на него свое внимание. Через некоторое время Люлли по воле правителя Франции стал членом и инспектором придворного оркестра «24 скрипки короля». Свои обязанности он исполнял настолько хорошо, что король поручил ему устроить новый, малый оркестр «16 скрипок короля».

Люлли, с желанием взявшись за дело, вскоре добился того, что малый оркестр под его умелым руководством затмил большой.

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

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

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

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

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

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



Литавры

Композитор, возможно, сделал бы для музыки еще больше, но несчастный случай оборвал его жизнь. Будучи от природы человеком увлекающимся, Люлли, разучивая со своим оркестром «Te Deum», предназначенный к исполнению по случаю нездоровья короля, ушиб себе дирижерской палочкой ногу. Эта неосторожность привела к тяжелой болезни, а отказ музыканта от операции стал роковым: его состояние здоровья все ухудшалось и, наконец, наступила развязка – смерть. Данные события происходили в Париже в 1687 году.

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

Кристоф Виллибальд Глюк

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

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

Детство Кристофа Виллибальда Глюка нельзя назвать безоблачным: денег семье часто не хватало, и мальчик был вынужден помогать отцу во всем. Однако трудности не сломили композитора, напротив, они способствовали выработке жизненной стойкости и упорства. Эти качества характера оказались для Глюка незаменимыми при проведении в жизнь реформаторских идей.

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

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

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

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

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

Стремительная музыкальная жизнь Вены полностью поглотила молодого композитора. Знакомство с известнейшим драматургом и либреттистом XVIII века Пьетро Метаста-

зие вылилось в написание Глюком первых оперных произведений, не получивших, правда, особого признания.

Следующим этапом в творчестве молодого композитора стало путешествие в Италию, организованное итальянским меценатом графом Мельци. На протяжении четырех лет, с 1737 по 1741 год, продолжалась учеба Глюка в Милане под руководством прославленного итальянского композитора, органиста и дирижера Джованни Баттисты Саммартини.

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

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

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

В 1746 году Кристоф Виллибальд Глюк переехал в Англию. Для высшего лондонского общества им были написаны оперы *seria* «Артамена» и «Падение гигантов». Встреча с прославленным Генделем, в произведениях которого прослеживалась тенденция к выходу за рамки стандартной схемы серьезной оперы, стала новым этапом в творческой жизни Глюка, постепенно осознававшего необходимость в оперной реформе.

Для привлечения на свои концерты столичной публики Глюк прибегал к помощи внешних эффектов. Так, в одной из лондонских газет за 31 марта 1746 года было дано объявление следующего содержания: «В большой зале города Гикфорда, во вторник 14 апреля 1746 года Глюк, оперный композитор, даст музыкальный концерт с участием лучших артистов оперы. Между прочим, он исполнит в сопровождении оркестра концерт для 26 рюмок, настроенных с помощью ключевой воды...».

Из Англии Глюк отправился в Германию, затем в Данию и Чехию, где занимался написанием и постановкой опер *seria*, драматических серенад, работал с оперными певцами и в качестве дирижера.

В середине 1750-х годов композитор возвратился в Вену, где получил приглашение от интенданта придворных театров Джакомо Дураццо начать работу во французском театре в качестве композитора. В период с 1758 по 1764 год Глюком был написан целый ряд французских комических опер: «Остров Мерлина» (1758), «Исправленный пьяница» (1760), «Одураченный кади» (1761), «Неожиданная встреча, или Пилигримы из Мекки» (1764) и др.

Работа в этом направлении оказала значительное влияние на формирование реформистских взглядов Глюка: обращение к истинным истокам народной песенности и использование новых бытовых сюжетов в классическом искусстве обусловили рост реалистических элементов в музыкальном творчестве композитора.

В наследии Глюка имеются не только оперы. В 1761 году на сцене одного из венских театров был поставлен балет-пантомима «Дон Жуан» – совместное произведение Кристофа Виллибальда Глюка и известнейшего балетмейстера XVIII столетия Гаспаро Анджолини. Характерными чертами этого балета явились драматизация действия и выразительная музыка, передающая человеческие страсти.

Таким образом, балет и комические оперы стали очередным шагом на пути Глюка к драматизации оперного искусства, к созданию музыкальной трагедии, венца всей творческой деятельности знаменитого композитора-реформатора.

Многие исследователи считают началом реформаторской деятельности Глюка его сближение с итальянским поэтом, драматургом и либреттистом Раниеро да Кальцабиджи, противопоставлявшим придворной эстетике сочинений Метастазео, подчиненных стандартным канонам, простоту, естественность и свободу композиционного построения, обусловленную развитием самого драматического действия. Выбирая для своих либретто античные сюжеты, Кальцабиджи наполнял их высоким моральным пафосом и особыми гражданскими и нравственными идеалами.

Первой реформаторской оперой Глюка, написанной на текст либреттиста-единомышленника, стала «Орфей и Эвридика», поставленная на сцене Венского оперного театра 5 октября 1762 года. Данное произведение известно в двух редакциях: в венской (на итальянском языке) и парижской (на французском языке), дополненной балетными сценами, завершающей первое действие арией Орфея, переинструментовкой отдельных мест и др.



А. Головин. Эскиз декораций к опере К. Глюка «Орфей и Эвридика»

Сюжет оперы, заимствованный из античной литературы, заключается в следующем: у фракийского певца Орфея, обладавшего удивительным голосом, умерла жена Эвридика. Вместе с друзьями он оплакивает любимую. В это время неожиданно появившийся Амур объявляет волю богов: Орфей должен спуститься в царство Аида, отыскать там Эвридику и вывести ее на поверхность земли. Главное условие – Орфей не должен смотреть на жену, пока они не выйдут из подземного мира, иначе она останется там навсегда.

Это первое действие произведения, в котором печальные хоры пастухов и пастушек образуют вместе с речитативами и ариями оплакивающего жену Орфея стройный композиционный номер. Благодаря повторности (музыка хора и ария легендарного певца исполняются трижды) и тональному единству создается драматическая сцена со сквозным действием.

Второе действие, состоящее из двух картин, начинается вхождением Орфея в мир теней. Здесь волшебный голос певца успокаивает гнев грозных фурий и духов подземного

мира, и он беспрепятственно проходит в Элизиум – место обитания блаженных теней. Найдя любимую и не глядя на нее, Орфей выводит ее на поверхность земли.

В этом действии драматический и зловещий характер музыки переплетается с нежной, полной страсти мелодией, демонические хоры и неистовые пляски фурий сменяются светлым, лиричным балетом блаженных теней, сопровождающимся вдохновенным соло флейты. Оркестровая партия в арии Орфея передает красоты окружающего мира, наполненного гармонией.

Третье действие происходит в мрачном ущелье, по которому главный герой, не оборачиваясь, ведет свою любимую. Эвридика, не понимая поведения мужа, просит его хотя бы раз взглянуть на нее. Орфей уверяет ее в своей любви, но Эвридика сомневается. Взгляд, брошенный Орфеем на жену, убивает ее. Страдания певца бесконечны, боги сжаливаются над ним и посылают Амура для воскрешения Эвридики. Счастливая супружеская пара возвращается в мир живых людей и вместе с друзьями прославляет силу любви.

Частая перемена музыкального темпа способствует созданию взволнованного характера произведения. Ария Орфея, несмотря на мажорный лад, является выражением скорби по поводу потери любимой, и сохранение этого настроения зависит от правильного исполнения, темпа и характера звука. Кроме того, ария Орфея представляется измененной мажорной репризой первого хора первого действия. Таким образом, перекинутая через произведение интонационная «арка» сохраняет его целостность.

Музыкально-драматургические принципы, обозначенные в «Орфее и Эвридике», нашли развитие в последующих оперных сочинениях Кристофа Виллибальда Глюка – «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1770) и др. В творчестве композитора 1760-х годов отразились особенности складывающегося в тот период венского классического стиля, окончательно сформировавшегося в музыке Гайдна и Моцарта.

В 1773 году начался новый этап в жизни Глюка, ознаменовавшийся переездом в Париж – центр оперного искусства Европы. Вена не приняла реформаторские идеи композитора, изложенные в посвящении к партитуре «Альцесты» и предусматривающие превращение оперы в музыкальную трагедию, проникнутую благородной простотой, драматизмом и героикой в духе классицизма.

Музыка должна была стать лишь средством эмоционального раскрытия душ героев; арии, речитативы и хоры, сохраняя самостоятельность, объединялись в крупные драматические сцены, причем речитативы передавали динамику чувств и обозначали переходы из одного состояния в другое; в увертюре следовало отражать драматическую идею всего произведения, а использование балетных сцен мотивировалось ходом действия оперы.

Внесение в античные сюжеты гражданских мотивов способствовало успеху произведений Глюка в среде передового французского общества. В апреле 1774 года в «Королевской академии музыки» в Париже была показана первая постановка оперы «Ифигения в Авлиде», в полной мере отразившая все нововведения Глюка.

Продолжением реформаторской деятельности композитора в Париже стали постановки опер «Орфей» и «Альцеста» в новой редакции, приведшие театральную жизнь французской столицы в большое волнение. На протяжении ряда лет не утихали споры между сторонниками реформиста Глюка и итальянского оперного композитора Никколо Пиччини, стоявшего на старых позициях.

Последними реформаторскими произведениями Кристофа Виллибальда Глюка стали «Армида», написанная на средневековый сюжет (1777), и «Ифигения в Тавриде» (1779). Постановка последней мифологической сказки-оперы Глюка «Эхо и Нарцисс» не имела большого успеха.

Последние годы жизни знаменитого композитора-реформатора прошли в Вене, где он работал над написанием песен на тексты различных композиторов, в том числе и Клапшток.

За несколько месяцев до своей смерти Глюк начал писать героическую оперу «Битва Арминия», однако его замыслу не было суждено осуществиться.

Умер прославленный композитор в Вене 15 ноября 1787 года. Его творчество оказало влияние на развитие всего музыкального искусства, и оперного в том числе.

Йозеф Гайдн

Йозеф Гайдн – известный австрийский композитор, написавший огромное количество произведений: свыше 100 симфоний, более 80 струнных квартетов, 52 сонаты для клавира, около 30 опер и др.



Франц Йозеф Гайдн

Гайдна очень часто называют «отцом» симфонии и квартета. До него было создано немало подобных произведений, но только в его творчестве эти жанры стали классическими. Так, симфонии окончательно оформились в четырехчастный цикл с определенной последовательностью частей, каждая из которых имеет свой характер и строение. Первая часть этих произведений идет в быстром темпе и звучит, как правило, энергично и взволнованно. Вторая часть – медленная. Третья - менуэт, отличающаяся оживленным, танцевальным характером. В четвертой, финальной, части музыка вновь исполняется в быстром темпе и передает ликующе-праздничное настроение.

Состав оркестра также установился в творчестве Гайдна. Его основу составляют четыре группы инструментов. В струнную, ведущую группу входят скрипки, альты, виолончели и контрабасы. Деревянная группа представлена флейтами, гобоями, кларнетами и фаготами. Группа медных инструментов включает в себя валторны и трубы. Из ударных Гайдн использовал в оркестре только литавры.

Итак, великий композитор появился на свет в 1732 году в деревне Рорау, расположенной неподалеку от столицы Австрии, Вены. Отец Йозефа, будучи простым ремесленником, тем не менее обладал небольшими музыкальными способностями, и потому в его доме часто собирались любители музыки, чтобы попеть, потанцевать и послушать пение гостеприимного хозяина, аккомпанировавшего себе на арфе.



Альт

Музыкальность главы семейства передалась по наследству его детям. Маленький Йозеф своим прекрасным слухом, памятью, чувством ритма уже в пять лет привлек к себе внимание профессиональных музыкантов. Когда мальчик стал постарше, его определили сначала в церковный хор небольшого городка Хайнбурга, а затем в хоровую капеллу при кафедральном соборе Святого Стефана в Вене. Способности Йозефа при постоянной практике быстро развивались, и вскоре ему стали поручать трудные сольные партии. Свободное время Гайдн посвящал игре на скрипке и клавикорде и достиг на этом поприще значительных успехов. Однако его попытки сочинять музыку не находили поддержки со стороны руководителей церковного хора: они не желали дать талантливому мальчику хотя бы несколько уроков, которые помогли бы ему.

Когда у Йозефа стал ломаться голос и он не смог больше петь в хоре, его бесцеремонно уволили. Это событие ознаменовало начало самостоятельной жизни юноши, полной невзгод и лишений, непрерывного и упорного труда. Чтобы не умереть с голоду, юноша брался за любую работу музыканта: давал за гроши уроки музыки, играл на скрипке на праздничных вечерах, а иногда и на дорогах.



Клавикорд

В это время он сочинил на заказ несколько своих первых крупных произведений, в том числе музыкальную комедию под названием «Новый хромой бес», квартеты (произведения для двух скрипок, альты и виолончели), симфонии. Однако все заработки были лишь от случая к случаю, а чтобы стать профессиональным композитором, Гайдну предстояло еще долго учиться.

Не имея средств заплатить известному итальянскому педагогу, композитору и певцу Никколо Порпора, Гайдн поступил к нему аккомпаниатором, вместе с тем исполняя обязанности и лакея. За это Никколо Порпора давал молодому человеку ценные советы по композиции. А тот на своем старинном разбитом клавикорде прилежно изучал произведения прославленных композиторов.

Забегая вперед, скажем, что судьба была благосклонна к Гайдну и в дальнейшем в полной мере вознаградила его за все пережитые трудности. Так, в 1761 году молодого, но уже довольно известного в Вене композитора пригласил принять руководство капеллой богатый венгерский князь Эстерхази. В результате Гайдн провел 30 лет в должности капельмейстера (дирижера) в небольшом венгерском городке Эйзенштадте, а в летнее время – в загородном дворце в Эстерхазе.

В обязанности капельмейстера входило управление оркестром и певцами. Гайдн должен был также по заказу князя сочинять симфонии, оперы, квартеты и другие произведения. Причем нередко капризный Эстерхази приказывал написать новое сочинение уже к следующему дню. Впрочем, талант и необычайное трудолюбие позволяли Гайдну с честью выходить из подобных ситуаций. Одна за другой появлялись оперы, а также симфонии, среди которых – «Медведь», «Детская» и «Школьный учитель».

Пребывая на посту капельмейстера, композитор мог прослушивать в живом исполнении создаваемые им произведения. Это давало ему возможность исправлять все то, что недостаточно хорошо звучало, и запоминать, что получалось особенно удачным.

Мастерство Гайдна со временем достигло совершенства. Его музыка неизменно приводила в восторг многочисленных слушателей. Имя композитора стало широко известно и за пределами его родины – в Англии, Франции, России. Но поехать куда-нибудь за пределы княжеского поместья, напечатать свои произведения или просто подарить их Гайдн не имел права без согласия на то князя, а последний не собирался делиться своим талантли-

вым капельмейстером с кем-либо еще. Он привык, чтобы Гайдн вместе с другими слугами в любое время ожидал в передней его распоряжений.

Как быстро пролетало для композитора то время, когда ему все же удавалось побывать в Вене и повидать знакомых и друзей. В числе последних был и Вольфганг Амадей Моцарт, с которым Гайдн не только беседовал, но и исполнял различные произведения. Но такие встречи проходили крайне редко, в основном Гайдн вынужден был пребывать в настоящем заточении в княжеском дворце.

Существует легенда, что однажды музыканты оставались из-за прихоти князя в летнем дворце до поздней осени. Наступили холода, а с ними и болезни. Болотистая местность, окружавшая Эстерхазу, постоянно вызывала заболевания малярией. Измученные недугами музыканты страдали и от разлуки со своими семьями, т. к. в летнее время видиться с родными им было запрещено, а зависимое положение не позволяло уйти со службы. Однако князь делал вид, будто ничего этого не замечает. И тогда Гайдн сделал своему нечуткому хозяину своеобразный намек. Он написал симфонию, которая впоследствии получила название «Прощальной». Во время исполнения данного произведения музыканты один за другим покидали оркестр и гасили свечи у своих пюпитров. В конце концов остались двое скрипачей (в том числе и сам Гайдн), которые, закончив играть, тоже погасили свечи и ушли со сцены. После этого князь «милостиво» отдал распоряжение собираться в город.

В 1791 году, когда Гайдну было уже около 60 лет, князь Эстерхази умер. Его наследник, не питавший особой любви к музыке, распустил капеллу. Однако он испытывал своеобразную гордость за то, что Гайдн, ставший к тому времени известным композитором, числился его капельмейстером. Подобные чувства побудили молодого Эстерхази назначить Гайдну пенсию, достаточную для того, чтобы тот мог безбедно жить, не поступая на новую службу. Таким образом, композитор наконец-то получил долгожданную свободу и независимость.



Отрывок из первой части Симфонии ми-бемоль мажор Й. Гайдна

Спустя некоторое время Гайдн отправляется с концертами в Англию. Здесь его ожидает триумфальный успех: он получает заслуженное признание и у профессиональных музыкантов. Университет в городе Оксфорде избирает его своим почетным членом.

Во время обратного путешествия в Австрию композитор познакомился с юным Бетховеном, которому он в дальнейшем дал несколько уроков композиции.

Всего же Гайдн побывал в Англии дважды. За эти годы он написал свои знаменитые 12 «Лондонских симфоний». Талант его достиг наивысшего расцвета. Глубже и выразительнее стали его произведения, богаче и разнообразнее краски оркестра.

Несмотря на огромную занятость, Гайдн успевал слушать много новой для себя музыки. Особенно сильное впечатление произвели на него оратории немецкого композитора

Генделя, его современника. Именно под влиянием его сочинений Гайдн, вернувшись в Вену, написал две оратории: «Сотворение мира» и «Времена года». После этого он уже почти ничего не создал, т. к. силы его иссякли.

Последние годы своей жизни композитор провел в маленьком домике на окраине Вены. Здесь он умер в 1809 году и был похоронен в столице Австрии. В дальнейшем его останки перенесли в Эйзенштадт, где он провел столько лет своей жизни.

Доменико Чимароза

Доменико Чимароза известен как талантливейший композитор неаполитанской школы. Он родился в 1749 году в Аверсе, неподалеку от Неаполя, в семье бедного каменщика. Подобное происхождение лишило его возможности получить хорошее образование.

Мальчик рано потерял отца, а его матери с большим трудом удалось поместить его в школу для бедных в Неаполе. В этом учебном заведении Доменико начал заниматься музыкой, и уже с первых его шагов на данном поприще учителям мальчика стало ясно, что он обладает исключительными способностями.

В 1761 году Чимароза поступил в консерваторию «Санта-Мария ди Лорето». 1772 год ознаменовал собой начало его блестящей карьеры оперного композитора. Одна за другой ставятся его оперы, и все они неизменно пользуются огромным успехом. Слава об их создателе вскоре разносится по всей Европе. В 1789 году Чимароза прибывает в Россию по приглашению императрицы Екатерины II. По дороге туда композитора всюду встречают толпы его поклонников.

В России Чимароза находился в течение трех лет. За это время он написал одни из лучших своих произведений: кантаты «Нежданное счастье» и оперы «Два солнца», «Клеопатра» и др.

В 1792 году композитор переехал в Вену и здесь написал самую известную свою оперу «Тайный брак», отличительными особенностями которой являются чарующие мелодии. Именно данному произведению Чимароза обязан своей славой величайшего драматического композитора.

Интересно, что гениальный музыкант принимал участие в Неаполитанском восстании 1799 года и был приговорен к смертной казни. Однако по воле короля Фердинанда этот приговор заменили тюремным заключением. Пребывание в сырых и холодных стенах подорвало здоровье Чимарозы. Вскоре после освобождения он умер в Венеции (1801 год).

Творческое наследие Чимарозы составляют около 70 опер, большое количество церковных произведений, несколько месс, 2 реквиема, оратории «Юдифь» и «Торжество религии», кантаты и 105 вокальных пьес, созданных специально для петербургского двора.

Антонио Сальери

Антонио Сальери появился на свет в 1750 году в Леньяго, близ Вероны. С раннего детства мальчика привлекала игра на фортепиано и на скрипке. Его первыми наставниками были брат Франческо и органист Симони.



Антонио Сальери

В 15 лет Сальери отправился в Венецию, где продолжил свой путь в мире музыки сначала под руководством Пешетти и Пачини, а затем стал брать уроки у капельмейстера императорской капеллы Гасмана, который увез молодого человека в Вену. Поставленная в столице Австрии первая опера Сальери «Образованные женщины» имела огромный успех. После нее он написал еще несколько опер.

В 1774 году Гасман скончался, и Сальери занял его место. В том же году он издал две большие кантаты с оркестром, концерты, а в последующие годы продолжал сочинять оперы в итальянском духе.

Однако молодого композитора затмевает слава Глюка. Сальери, преклоняясь перед талантом великого музыканта, становится его учеником и поклонником. Глюк, в свою очередь, всячески помогает своему подопечному и даже поручает ему вместо себя написать оперу «Данаиды». Опера получила признание широкой публики. За ней композитор создает оперы «Гораций» и «Тарар», после чего его имя становится известным по всей Европе. Людовик XVIII делает Сальери кавалером ордена Почетного легиона и жалует ему звание члена Академии художеств.

Умер великий композитор в 1825 году в Вене.

Его творческое наследие представлено примерно 40 операми, 5 мессами, реквиемом, 4 «Te Deum», несколькими градуалами, офферториями, мотетами, ораториями, вокальными произведениями, симфонией, концертом для органа, 2 концертами для фортепиано, пьесами для флейты, гобоя, скрипки и виолончели.

Дмитрий Степанович Бортнянский

Дмитрий Бортнянский родился в 1751 году в Глухове Черниговской губернии. С раннего детства он привлекал внимание окружающих своим необыкновенным голосом, во многом благодаря которому и определилась его дальнейшая судьба. Мальчика увезли в Петербург и отдали в придворную певческую капеллу. Его талант и здесь помог ему: узнав о выдающемся маленьком певце, императрица Елизавета дала указание директору капеллы вплотную заняться его музыкальным образованием. В результате Бортнянский стал учиться теории музыки у известного в то время музыканта Галуппи.

Между тем на российский престол взошла Екатерина II, которая также проявила интерес к подающему большие надежды музыканту и высказала пожелание, чтобы Бортнянский

закончил свое образование за границей. Он воспользовался такой прекрасной возможностью усовершенствоваться и, не прерывая своих занятий с Галуппи, переехавшим к тому времени на родину, отправился в путешествие по итальянским городам с тем, чтобы познакомиться с музыкальными традициями этой страны. Тогда же он впервые пробует свои силы и как композитор, сочинив несколько сонат для клавесина, хоровые произведения, две оперы и несколько ораторий.

В 1779 году Бортнянский вернулся в Россию и представил написанные произведения на суд придворных и самой Екатерины II. Они произвели на всех столь сильное впечатление, что их создателя удостоили звания композитора придворной капеллы и наградили денежной премией. А в 1796 году Бортнянского назначили директором придворной певческой капеллы.

Прекрасно справляясь со своими обязанностями, он довел звучание хора до совершенства и способствовал тому, что в церквях был восстановлен строгий порядок пения, в соответствии с которым предписывалось исполнять вокальные партии только по печатным нотам.

Из многочисленных сочинений Бортнянского придворной певческой капеллой изданы 35 концертов, 8 духовных трио с хором, трехголосная литургия, 7 херувимских, 21 мелкое духовное песнопение, собрание псалмов, четырехголосных и двуххорных хвалебных песен и др. Одними из самых интересных в музыкальном отношении концертов композитора являются «Гласом моим ко Господу воззвах», «Скажи ми, Господи, кончину мою», «Вскую при- скорбна еси, душе моя», «Да воскреснет Бог», «Коль возлюбленна селения Твоя, Господи».

Жизненный и творческий путь Бортнянского завершился в 1825 году в Петербурге.

Муцио Клементи

Муцио Клементи появился на свет в 1752 году в Риме в семье ювелира, страстного любителя музыки, мечтавшего о том, чтобы его сын стал музыкантом. Талант мальчика раскрылся очень быстро: уже в шесть лет Муцио пел по нотам.

На одаренного ребенка обратили внимание известные в то время органист Кардичелли, контрапунктист Картини и певец Санторелли. Они взялись заниматься с мальчиком и к девяти годам подготовили его к участию в конкурсе на место органиста, которое тот благополучно и занял.

В 14 лет Клементи отправился в Англию, где выступал с концертами, пользующимися огромной популярностью у публики. Вскоре его пригласили капельмейстером итальянской оперы в Лондон.

Продолжая совершенствовать свое мастерство игры на фортепиано, Клементи постепенно снискал славу блестящего виртуоза и замечательного педагога. В 1771 году он принял артистическое путешествие по континенту. Через Страсбург и Мюнхен он прибыл в Вену, где познакомился с Моцартом и Гайдном. В 1785 году Клементи приехал в Париж, где благодаря своей игре вызвал бурю восхищения у слушателей.

С 1785 по 1802 год Клементи пребывал в Лондоне, где в основном занимался педагогической деятельностью. В 1802 году он вместе со своим учеником Филдом совершил второе артистическое турне – через Париж и Вену в Петербург. Филд задержался в столице России, а Клементи отправился странствовать по городам Германии. В Берлине он женился, но спустя некоторое время его жена умерла, и он, чтобы отвлечься от своего горя, вновь отправился в Петербург.

В 1810 году Клементи через Австрию и Италию возвращается в Лондон, где, за исключением зимы 1820 – 1821 годов, проведенной в Лейпциге, остается до самой смерти, последовавшей в 1832 году.

Клементи внес неоценимый вклад в развитие музыки, став основателем школы новейшей игры на фортепиано. Как композитору ему присущи легкость и изящность стиля, впрочем, не лишенного также некоторой сухости мелодий. Его творческое наследие составляют оратории и увертюры, 58 фортепианных сонат, сонатины, вариации, пьесы, инструктивные этюды для фортепиано.

Джованни Баттиста Виотти

Джованни Баттиста Виотти, известный итальянский композитор и скрипач-виртуоз, основатель современной скрипичной школы, родился в 1755 году в Фонтанетто-да-По, провинция Верчелли. Отец Джованни был простым кузнецом, не лишенным тем не менее музыкальных способностей и прекрасно игравшим на валторне. Его сын с ранних лет проявлял живой интерес к музыке и с огромным удовольствием брал уроки у скрипача Джованини, играя на маленькой скрипке, которую ему купили родные на ярмарке.

Дарование мальчика тем временем быстро развивалось, и уже совсем скоро он стал участвовать в концертах оркестров, играя без репетиций партии первых скрипок. Как-то раз на его выступлении присутствовал принц de la Cisterna и, будучи пораженным мастерством молодого музыканта, поселил его у себя во дворце и предоставил возможность заниматься музыкой у профессора Пиньяни.

В сопровождении своего наставника Виотти в 1770 году отправился с концертами по Германии, Польше и России, и всюду его ожидало признание слушателей. Окрыленный успехом, он через три года отправился в Париж, но здесь публика не обратила на него должного внимания. Несмотря на это, королева Мария-Антуанетта, частенько выступавшая в роли протекже по отношению к молодым талантливым музыкантам, назначила Виотти придворным аккомпаниатором, а в дальнейшем помогла ему получить место капельмейстера у герцога Субиза.

Виотти мог бы совершенствоваться дальше как композитор и скрипач, но допустил крупную ошибку, став импресарио итальянской оперы в Париже. Административная деятельность отнимала у него столько времени и сил, что он был вынужден забросить работу над произведениями. Под руководством Виотти дела театра сначала шли успешно, но начавшиеся через некоторое время политические смуты во Франции вызвали массовую эмиграцию из этой страны. Лишившись поклонников и меценатов, Виотти оказался на грани разорения. Он уехал в Англию, но и там ему не повезло.

В 1802 году музыкант, воспользовавшись амнистией, вернулся во Францию, где выступал с концертами, и вновь обратился к композиции. Его сочинения занимают в скрипичной литературе одно из ведущих мест. Он создал 29 скрипичных концертов, 21 струнный квартет, 21 струнное трио, 50 скрипичных дуэтов, 18 скрипичных сонат и множество мелких пьес для скрипки.

Умер Виотти в 1824 году в Лондоне.

Вольфганг Амадей Моцарт

Жизнь гениального австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта удивительна и необычна. Моцарт прожил всего 36 лет, но, несмотря на непрерывную концертную деятельность, он сумел создать за это время около 50 симфоний, 19 опер, сонаты, квартеты, квинтеты, реквием и другие произведения различных жанров.

Используя в качестве основы достижения Гайдна в области сонатно-симфонической музыки, Моцарт привнес в нее и много нового, оригинального. Колоссальную художественную ценность представляют и его оперы.

Композитор появился на свет в 1756 году в городе Зальцбурге в семье музыканта. Его отец служил при дворе князя, правителя города, где играл на скрипке, органе, руководил оркестром, церковным хором, писал музыку. Помимо этого, глава семейства был превосходным педагогом и, обнаружив у сына талант, он сразу же стал с ним заниматься.



Вольфганг Амадей Моцарт

В три года мальчик уже находил на клавишине консонирующие интервалы, в четыре года он повторял за старшей сестрой Анной-Марией маленькие пьесы, моментально их запоминая. Тогда же он впервые попытался и самостоятельно сочинить концерт для клавесина.

Природная беглость пальцев и непрерывные тренировки по ее усовершенствованию позволили Вольфгангу уже к шести годам исполнять сложные виртуозные произведения. К этому времени он, незаметно для отца, научился играть на скрипке и органе.

Леопольд Моцарт не переставал удивляться столь быстрому развитию таланта сына. Меньше всего он хотел, чтобы жизнь Вольфганга была такой же тяжелой и однообразной, как его собственная. Несмотря на его многолетнюю работу, семья Моцартов вела скромный образ жизни, подчас не имея даже средств, чтобы расплатиться с долгами. Кроме того, возможности главы семейства ограничивались рамками зависимого положения придворного музыканта. Поэтому музыкальная одаренность Вольфганга дала надежду его отцу устроить жизнь сына по-иному, в связи с чем он и решает взять шестилетнего мальчика с его сестрой в концертное путешествие.

Итак, семья Моцартов побывала в Мюнхене, Вене, Париже, Лондоне, Амстердаме, Гааге и Женеве. Путешествие, длившееся три года, обернулось настоящим триумфом для мальчика. Его концерты, где он выступал вместе с сестрой Анной-Марией, неизменно вызывали восхищение слушателей.

Произведения, исполняемые маленьким Моцартом, были разнообразны и трудны. Кроме того, он очень часто импровизировал на заданную мелодию и аккомпанировал певцам незнакомые ему произведения. Ради забавы слушатели заставляли ребенка играть по клавишам, закрытым полотенцем или платком, исполнять трудные пассажи одним пальцем. Иногда публика развлекалась и проверкой тончайшего слуха ребенка, который мог улавливать разницу между интервалами в одну восьмую тона и определять высоту звука, взятого на любом инструменте или звучащем предмете.

В редкие свободные часы Леопольд Моцарт занимался дальнейшим обучением сына. Он знакомил его с лучшими произведениями музыкантов того времени, водил в театры и давал ему уроки композиции. В Париже Вольфганг создал свои первые сонаты для скрипки с клавиром, а в Лондоне – симфонии, исполнение которых покрыло его еще большей славой. Маленький виртуоз и композитор окончательно покорила Европу. Счастливая семья Моцартов в 1766 году вернулась в родной Зальцбург.

Предоставив сыну возможность немного отдохнуть, Леопольд Моцарт вскоре стал готовить его к новым выступлениям. Наряду с этим, Вольфганг усиленно занимался историей, географией, рисованием, арифметикой, изучал французский, английский, латинский и итальянский языки.

К маленькому гению продолжали поступать и заказы на новые произведения, он наравне со взрослыми сочинял музыку. Так, венский оперный театр заказал ему комическую оперу «Мнимая проститутка», и он благополучно справился с таким сложным жанром. Однако данное произведение по ряду причин не попало на венскую сцену, несмотря на все хлопоты старшего Моцарта. Эту неудачу мальчика обусловило неблагоприятное отношение профессиональных музыкантов к своему маленькому сопернику, которому в ту пору было всего 12 лет.

Видя, что обстоятельства складываются не совсем удачно, отец решил везти Вольфганга в Италию. Он был уверен, что, покорила своим необыкновенным талантом итальянцев, его сын завоюет себе достойное место в жизни. В результате отец и сын отправились в Италию вдвоем.

За три года (1769 – 1771) Моцарты побывали в крупнейших городах этой страны: Риме, Милане, Неаполе, Венеции, Флоренции. Везде концерты четырнадцатилетнего необыкновенно талантливого музыканта проходили с потрясающим успехом. Вновь он выступал как клавесинист-виртуоз (особенно изумляла всех необычайная подвижность его левой руки) и аккомпаниатор, как скрипач и органист, а также как дирижер и певец-импровизатор. Причем иногда программа концерта состояла целиком из произведений, созданных самим исполнителем.

Миланский оперный театр, славившийся на весь мир своими певцами и музыкантами, заказал Моцарту оперу «Митридат, царь Понтийский». Вольфганг справился с этим заданием всего за полгода, и его опера вошла в число самых популярных произведений того времени.

Выше уже говорилось, что Вольфганг Амадей обладал чрезвычайно тонким слухом и гениальной памятью. В Италии с ним произошел такой случай. Находясь в Риме, в Сикстинской капелле, во время исполнения многоголосного хорового сочинения «Мизерере» итальянского композитора XVIII века Аллегри, Моцарт запомнил его и, придя домой, записал. Произведение это считалось собственностью церкви и исполнялось всего два раза в год. Выносить ноты из церкви или переписывать их запрещалось под страхом тяжелого наказания. Однако перед талантом Моцарта церковь оказалась бессильна: ведь он, по сути, не сделал ничего преступного, не вынес и не списал ноты, а лишь запомнил их.

Избрание Вольфганга в члены Болонской академии явилось для современников еще более поразительным событием. Такой чести он удостоился за то, что всего за полчаса написал очень трудное многоголосное сочинение. В результате Моцарт стал самым юным членом академии за всю историю ее существования.

Однако талант и слава Моцарта не могли ему помочь добыть средства к существованию: все попытки молодого человека, имя которого было у всех на устах, найти работу в Италии терпели поражение. Дело в том, что итальянцы, отдавая должное гению молодого композитора, все же оказались не способны оценить его по-настоящему, понять самобытность этого юного дарования, очень часто отступавшего от музыкальных традиций того вре-

мени. И пришлось Моцарту возвращаться на родину, но и там будущее не предвещало ему ничего хорошего.

Старый правитель Зальцбурга, снисходительно относившийся к долгим отлучкам Моцартов, умер, а занявший его место граф Колоредо оказался человеком властным и жестоким. В юном музыканте, которого он назначил дирижером своего оркестра, граф почувствовал независимость мыслей и решил поставить Моцарта на место, требуя от него полной покорности. Отец Вольфганга, понимая всю безысходность ситуации, советовал сыну смириться со своим положением, но тот, в силу своего гордого нрава и стремления к свободе, сделать этого не мог.

С величайшим трудом получив отпуск, Вольфганг Моцарт, которому уже в то время исполнилось 22 года, едет вместе с матерью в Париж. Однако и в столице Франции для молодого гения места не нашлось. Несмотря на все усилия, ему не удалось устроить концерт или получить заказ на оперу. В результате Моцарт был вынужден жить в дешевом гостиничном номере, добывая себе на пропитание уроками музыки. Чаша его терпения переполнилась в тот момент, когда, не выдержав лишений, тяжело заболела и умерла его мать. Одиному и никому не нужному композитору не оставалось ничего другого, как вернуться в Зальцбург, где его ждал хоть и скромный, но постоянный заработок. Но поездка в Париж не прошла даром: именно в этом городе Моцарт написал 5 замечательных сонат для клавира, отразивших всю силу и зрелость таланта композитора.



Отрывок из арии Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро» В. Моцарта

Между тем граф Колоредо, раздраженный своеволием музыканта, запрещал ему даже выступать в концертах без своего разрешения. Чтобы еще больше унижить, он заставлял его обедать вместе со слугами в людской, где Моцарт должен был сидеть выше лакеев, но ниже поваров. А в это время в Мюнхене с огромным успехом шла новая опера композитора «Идоменей, царь Крита». Естественно, что долго так продолжаться не могло.

Моцарт подал прошение об отставке, но граф не подписал его. Музыкант продолжал настаивать, и тогда с ним произошел «несчастный случай»: по приказу хозяина его столкнули с лестницы. Это явилось тяжелейшим нервным потрясением для Моцарта, но вместе с тем укрепило его желание жить независимо.

В 1781 году композитор переезжает в Вену, где и остается до конца своих дней. В своем письме к отцу он пишет: «Счастье мое начинается только теперь».

Вскоре он женится на некой Констанции Вебер, обладавшей мягким, веселым нравом. Семейная жизнь протекает в основном спокойно и размеренно.

По заказу Немецкого театра в Вене Моцарт написал комическую оперу «Похищение из сераля», которая была благосклонно принята публикой, и только императору она показалась чересчур сложной. «Ужасно много нот, мой милый Моцарт», – недовольно заметил он ком-

позитору. На что тот с чувством собственного достоинства ответил: «Ровно столько, сколько нужно, Ваше Величество».

Мастерство Моцарта еще больше проявилось в трех последующих операх: «Свадьбе Фигаро», «Дон Жуане» и «Волшебной флейте». Мелодичность и красота музыки произведений вызвала восторг слушателей. Особенную популярность у публики снискала опера «Дон Жуан», написанная Моцартом по заказу Пражского театра и впервые там поставленная.

На эти годы приходится расцвет творчества композитора. Так, лишь в течение одного лета 1788 года он написал три свои последние, лучшие симфонии. К данному жанру он уже не возвращался. Произведения для клавира (сонаты, концерты), которые Моцарт создавал в изобилии в этот период, тесно связаны с его исполнительской деятельностью.

Однако яркая, интересная, полная творческих достижений жизнь композитора имела и другую сторону – семья Моцартов постоянно испытывала нужду. С годами интерес публики к выступлениям замечательного виртуоза снизился, издание произведений оплачивалось скудно, а оперы композитора быстро сходили со сцены. Сам же он, как и прежде, не хотел потакать вкусам придворной знати, считавшей его музыку слишком серьезной. Ценители искусства того времени не находили в произведениях Моцарта веселости и легкости, которые бы улаждали слух. Непонятый, он и при дворе императора числился как сочинитель танцевальной музыки, за что получал мизерную плату. Лучшего применения таланту Моцарта найти не смогли.



«Турецкий марш» – финал сонаты ля мажор В. Моцарта

Последним сочинением великого композитора является реквием (от латинского слова requiem – «покой») – хоровое произведение траурного характера, исполнявшееся в церкви в память о покойном. Таинственные обстоятельства заказа сочинения сильно поразили воображение уже больного в то время композитора. Незнакомый ему человек, одетый в черное, не захотел назвать своего имени. Впоследствии выяснилось, что это был слуга знатного вельможи, графа Вальзега, пожелавшего исполнить реквием по случаю кончины своей жены, выдав при этом его за собственное сочинение. Воображение же Моцарта, не знавшего всего этого, настойчиво подсказывало, что он пишет музыку на свою смерть.

Реквием Моцарта далеко выходит за рамки строго церковного произведения. В исполнении данного сочинения участвуют квартет солистов (сопрано, альт, тенор, бас), смешанный хор и оркестр с органом. Создание этого музыкального шедевра отняло у композитора последние силы. Он уже не мог присутствовать на представлении своей последней оперы «Волшебная флейта», которая с блестящим успехом шла в то время в Вене. С часами в руках он мысленно следил за развитием действия. Директор театра Шиканедер, по чьей просьбе больной композитор написал эту оперу, получал с каждого представления немалые деньги, но о Моцарте он забыл...

В 1791 году Моцарт умер и был похоронен в общей могиле для бедняков.

Луиджи Керубини

Луиджи Керубини появился на свет в 1760 году во Флоренции. Его отец был аккомпаниатором в оперном театре, и он же стал первым учителем для своего сына. В 1778 году молодой Керубини отправился в Болонью, где под руководством некоего Сарти постиг премудрости палестриновского церковного стиля. К тому же времени относятся его первые произведения из области духовной музыки. В дальнейшем Керубини пробует свои силы и в опере.

В 1784 году он отправляется в Лондон, а два года спустя приезжает в Париж. Здесь ставится опера Керубини «Демофонт», ознаменовавшая собой начало его карьеры оперного композитора. В течение своей жизни он создает множество опер, среди которых в первую очередь необходимо назвать «Лодоиску», «Элизу», «Медео», «Водовоза», «Анакреона» и «Али-Бабу».

В 1795 году Керубини занимает место профессора Парижской консерватории, а в 1821 году – ее директора. Его творческий и жизненный путь оканчивается в 1842 году в столице Франции.

Наследие композитора огромно. В качестве наиболее характерного примера его духовной музыки можно рассматривать реквием, в котором он проявил замечательную контрапунктическую технику старого стиля. Будучи итальянцем по рождению, Керубини тем не менее являлся типичным немецким симфонистом. Среди современников ему не было равных в умелой, тщательной инструментальной отделке симфонических произведений, а также в технике композиции. Из его сочинений а capella наиболее выделяются «Credo» (двуххорное) и «Crucifixus». Кроме того, его наследие составляют также несколько месс и отдельные части месс, 2 диксита, магнификат, «Miserere», «Te Deum», 4 литании, 2 ламентации, 2 реквиема, оратория, 38 мотетов, 15 итальянских и 14 французских опер, симфония, увертюра, 6 струнных квартетов, струнный квинтет, 6 сонат, фантазия для фортепиано, романсы, итальянские песни, революционные гимны и пр. Керубини принадлежит и теоретическое сочинение «Курс контрапункта и фуги».

Людвиг ван Бетховен

Творчество великого немецкого композитора Людвига ван Бетховена явилось вершиной расцвета классической музыки. Родился этот замечательный музыкант в 1770 году в небольшом немецком городе Бонне. Родные Людвига обладали музыкальными способностями: так, его дед играл на скрипке и пел в хоре придворной капеллы князя, наместника Бонна. Здесь же в качестве певца-тенора работал и отец композитора Иоганн ван Бетховен.



Людвиг ван Бетховен

Музыкальный талант Людвига дал знать о себе очень рано, но его отец, занявшийся обучением сына, был весьма неумелым педагогом, нечутким музыкантом. Слава маленького Моцарта не давала ему покоя. Сначала он учил Людвига играть на клавесине, затем его друзья научили играть мальчика на скрипке, органе и альте.

По настоянию отца Людвиг должен был по 7 – 8 часов в день разучивать различные упражнения и играть гаммы. Иногда Иоганн ван Бетховен заставлял сына играть и по ночам перед своими друзьями, с которыми он приходил после веселой вечеринки. Увещевания перепуганной госпожи Бетховен, не знавшей, как ей уговорить мужа оставить сына в покое, в таких случаях не действовали. И только ярко выраженная музыкальная одаренность ребенка, его непреодолимое влечение к музыке помогли ему перенести такое жестокое обращение и не отпугнули навсегда от искусства.

Когда мальчику исполнилось восемь лет, он выступил в городе Кёльне со своим первым концертом. Его отец, понимая, что не может дать сыну ничего нового, перестал заниматься с ним. Вскоре Людвигу пришлось оставить и общеобразовательную школу, т. к. развлечения отца требовали денег, которых у семьи оставалось все меньше. Ко всему прочему, измученная лишениями и невзгодами, тяжело заболела мать Людвига, и тот, чтобы добыть хоть какие-нибудь средства к существованию, вынужден был пойти работать: он поступил в придворную капеллу в качестве органиста.

Самым счастливым событием тех трудных для маленького музыканта лет стала встреча с Кристианом Нефе, произошедшая в 1782 году. Прекрасный педагог, композитор, органист, Нефе сразу распознал в мальчике замечательного музыканта, а главное – сумел понять своеобразие его таланта. Именно Нефе познакомил Бетховена с лучшими произведениями немецких композиторов – Иоганна Себастьяна и Филиппа Эмануэля Бахов, Генделя, Гайдна, Моцарта. Кроме того, он помог своему ученику в издании своих первых сочинений, среди которых фортепианные вариации на тему марша композитора Дресслера и три сонаты для клавесина.

Усовершенствовав под руководством Нефе свое мастерство, Бетховен приехал в Вену, чтобы встретиться с Моцартом и выслушать его рекомендации. Он исполнял в присутствии прославленного композитора свои произведения и импровизировал, что произвело должное впечатление на последнего. Пораженный смелостью фантазии юноши и необычайно бурной

манерой исполнения, Моцарт, обращаясь к тем, кто был в это время в комнате, воскликнул: «Обратите внимание на него! Он всех заставит о себе говорить!»

Однако встречаться дальше музыкантам не пришлось. Умерла мать Бетховена, и тот принял на себя все заботы о своих двух маленьких братьях. Он поступил на работу в оперный театр, где играл в оркестре на альте, а в свободное время выступал с концертами и давал бесчисленное количество уроков. В те редкие минуты, когда Бетховен мог позволить себе отдохнуть, он выезжал на природу в окрестности Бонна.

В эти годы у Бетховена формируются взгляды на жизнь, чему в немалой степени способствовало посещение им, правда, очень недолго, занятий в университете. В 1789 году во Франции свершилась Великая революция, что произвело огромное впечатление на Бетховена и оставило в его душе неизгладимый след. Заветам революции он остался верен до конца своей жизни.

В то же время энергичный юноша ищет возможность осуществить свои замыслы в новых сочинениях, в концертной деятельности. В родном городе ему тесно. Встреча с Гайдном, проезжавшим через Бонн, подтолкнула его принять решение ехать в Вену и учиться у знаменитого композитора.

В 1792 году Бетховен приехал в столицу Австрии с тем, чтобы остаться здесь до конца своей жизни. Вскоре о молодом музыканте, проявившем себя вначале как пианист, заговорила уже вся Вена. Он же вскоре забросил клавиесин с его звонким, но быстро затухавшим звуком, и стал играть на новом еще тогда инструменте – фортепиано, способном издавать громкие и певучие звуки. Молодой виртуоз покориł слушателей, намного превзойдя всех современных ему пианистов.



Отрывок из Патетической сонаты Л. Бетховена

Не менее поразительными для Вены, привыкшей к ясной и жизнерадостной музыке Гайдна, к изящной и выразительной музыке Моцарта, были произведения Бетховена. Бурная, стремительная и порывистая музыка «Патетической» и «Лунной» сонат, грандиозная мощь и сила «Героической симфонии» выражали какие-то новые чувства, порою остававшиеся еще непонятыми, но потрясающие слушателей.

Внешний облик Бетховена был столь же оригинальным, как и его творчество. Без парика, с гривой густых черных волос, он, по понятиям того времени, одевался слишком небрежно и просто. Нередко Бетховен позволял себе резкости в отношении богатых и знатных вельмож, т. к. не переносил их высокомерия или снисхождения к искусству. В одном из писем композитора есть такие слова: «Князей существует и будет существовать тысячи. Бетховен же один».

Известен случай, когда Бетховен, находясь на курорте возле Вены, стремительно прошел мимо императрицы, едва прикоснувшись к шляпе. Придворное общество вынуждено было расступиться и дать ему дорогу. А в это время Гёте, выдающийся немецкий поэт, стоял на краю дороги без шляпы, с низко склоненной головой. Это происшествие запечатлел на холсте немецкий художник Ромлинг.

Трагедией жизни Бетховена являлась его глухота. Тяжелая болезнь, первые признаки которой проявились в то время, когда композитору было 26 лет, заставила сторониться друзей, сделала замкнутым и нелюдимым. Он подумывал о том, чтобы расстаться с жизнью, но от самоубийства его спасла любовь к музыке, сознание того, что он может с помощью своих произведений подарить людям радость. Вся сила характера и воли Бетховена отражена в его словах: «Я схвачу судьбу за глотку и не позволю, чтобы она меня сокрушила».

1802 год ознаменовал начало нового этапа в творчестве композитора, талант которого достиг вершины своего расцвета. В последующее десятилетие им написаны многие из лучших произведений, среди которых нужно в первую очередь назвать увертюры «Эгмонт», «Кориолан», «Аппассионату», «Крейцерову сонату» для скрипки с фортепиано. Тогда же были созданы фортепианные концерты, концерт для скрипки с оркестром, квартеты и, наконец, героическая опера «Фиделио».



Отрывок из пятой симфонии Л. Бетховена

Имя Бетховена становится известным во всем мире, к нему приходят слава и уважение. Однако композитор продолжает совершенствовать свое мастерство, обращаясь за советами то к одному, то к другому прославленному музыканту того времени.

Но все когда-то заканчивается: счастье и успех сменились неудачами и огорчениями. Прошение Бетховена о постоянной работе при оперном театре осталось без ответа. Материальные затруднения с годами становились все ощутимее. Сословные предрассудки общества не дали ему возможности создать семью, ведь его любимая, Тереза Брунsvик, была графиней, и ее аристократические родичи воспротивились их женитьбе.

Со временем глухота у Бетховена усилилась, что сделало его еще более замкнутым и одиноким. Он перестал выступать с сольными концертами, все реже и реже бывал в обществе. Чтобы облегчить себе общение с людьми, композитор начал пользоваться слуховыми трубками, которые помогали ему воспринимать и музыку.

За годы, последовавшие за бурным подъемом, Бетховен написал значительно меньше. Это фортепианные сонаты, песни, объединенные в цикл «К далекой возлюбленной». В 1824 году он создает «Торжественную мессу» ре-мажор – величественное хоровое произведение духовного содержания на латинском языке, а вслед за ним Девятую симфонию, по праву считающуюся венцом всего творчества композитора. В ней в дополнение к оркестру композитор ввел певцов-солистов и хор. Прекрасная музыка финала данного произведения, напоминающая гимн, призывает всех людей к объединению, счастью и радости. Последними сочинениями Бетховена были квартеты, необычные по своему строению, сложные по замыслу.

К концу жизни ко всем прочим несчастьям великого композитора прибавилась тяжелая болезнь почек. Он перенес четыре операции, но спасти его уже не представлялось воз-

можным. Бетховен скончался ночью в 1827 году, и у его смертельного одра в тот момент не было никого из родных. Похороны замечательного музыканта превратились в грандиозное шествие: в последний путь его провожала двадцатитысячная толпа поклонников. Останки Бетховена покоятся на кладбище в Вене, а дом в Бонне, где он родился, превращен в музей.

Катерино Альбертович Кавос

Катерино Альбертович Кавос родился в 1775 году в Венеции. Его первым наставником был знаменитый музыкант Бьянки. Замечательный талант Кавоса раскрылся довольно рано: уже в 12 лет он написал прекрасную кантату, чем обратил на себя внимание императора Леопольда II, посетившего Венецию.

Проявил себя Кавос и как виртуозный органист. В 1790 году он одержал победу в конкурсе на место органиста собора Святого Марка в Венеции, но великодушно отказался от этой должности, уступив ее престарелому нуждавшемуся органисту.

В 1798 году начавшиеся в Венеции беспорядки заставили музыканта покинуть город, и он отправился в Петербург, где стал композитором и капельмейстером сначала итальянской, а затем французской и русской опер.

Примечательно, что Кавос, музыкант итальянского происхождения, насыщал свои произведения национальными русскими элементами. В 1805 году на сцене придворного театра была поставлена его первая опера на русский текст «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник».

Свои обязанности капельмейстера Кавос совмещал с преподаванием музыки учащимся Смольного института. В 1821 году его назначили инспектором. А в 1832 году – директором оркестров императорских театров.

В 1836 году Кавос принял непосредственное участие в постановке оперы «Жизнь за царя» Глинки. При этом несмотря на то, что у него самого был готовый вариант данного произведения под названием «Иван Сусанин», Кавос, признав оперу Глинки лучшей, лично ходатайствовал у дирекции театра о принятии ее к постановке.

Умер талантливый музыкант в 1840 году в Петербурге.

Его творческое наследие огромно и включает в себя оперы и оперетты-водевили «Беглец от невесты» (1806), «Илья-богатырь» (1806), «Три брата-горбуна» (1808), «Казак-стихотворец» (1812), «Крестьяне, или Встреча незваных» (1814), «Откупщик Бражкин», «Иван Сусанин» (1815), «Вавилонские развалины» (1818), «Добрыня Никитич» (1818), «Жар-птица» (1822), «Светлана» (1822), «Юность Иоанна III» (1823), «Пьемонтские горы, или Взорванный Чертов мост» (1825) и «Мирослава, или Костер смерти» (1825).

Кавос создал немало балетов: «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1810), «Любовь к отечеству» (1813), «Ацис и Галатея» (1815), «Роланд и Моргана» (1825), «Федра» (1825), «Сатана» (1825). Именно он написал музыку к водевилю Шаховского «Любовная почта» (1806), к переводной комедии «Мнимый невидимка» (1813), к пьесам и переложениям Шаховского «Александр и София», «Сокол князя Ярослава», «Ивангоз», «Буря», «Женщина-лунатик», «Фингал», «Аристофан», «Керим-Гирей» и пр.

Никколо Паганини

Никколо Паганини – один из самых выдающихся скрипачей в истории музыки – родился в Генуе в 1782 году. Его отец играл на мандолине и, заметив, что сын обладает музыкальными способностями, решил сделать из него музыканта. Однако на роль педагога он, в силу своей раздражительности, подходил мало. Тем не менее Никколо получил начальные сведения по музыке, а когда ему исполнилось шесть лет, отец отдал его некоему Дж. Косте.

Занятия с последним у маленького музыканта проходили весьма успешно, способствуя раскрытию его таланта. И уже в восемь лет Никколо сочинил первую сонату, а в девять участвовал в концерте в Генуе. В 13 лет Паганини-старший вывозит сына в концертное путешествие по городам Северной Италии, где тот приобретает много поклонников.



Н. Паганини

Достигнув 16-летнего возраста и освободившись от опеки отца, Никколо уезжает в Пизу, где его ожидает громадный успех. С тех пор он разъезжает по городам один, и вскоре его имя становится известным далеко за пределами Италии. Но молодой человек не выдерживает испытания славой: он начинает вести бурную жизнь, увлекается азартными играми, не раз проигрывает, доходя порой до такого бедственного положения, что бывает вынужден продать инструмент, на котором играет. Все же в конце концов ему удается взять себя в руки и расстаться с пагубными увлечениями.

До 1808 года Паганини посетил практически все крупные города Италии. Его необычайный талант вызывает неприязнь к нему завистников, которые не брезгают никакими средствами, лишь бы повредить Паганини, но известность последнего продолжает расти.

Следует заметить, что популярность Паганини была обусловлена не столько его музыкальным дарованием, сколько необыкновенной техникой его игры и той чистотой, с которой он исполнял самые трудные пассажи. Изучив сочинения своих предшественников, скрипач-виртуоз стал открывать новые технические возможности. Он часто употреблял разнообразные пиццикато, стаккато, применял смычковые штрихи, играл на одной (4-й) струне.

Великий скрипач собрал целую коллекцию скрипок знаменитых мастеров: Страдивари, Гварнери, Амати и др. Свой же любимый инструмент работы Гварнери Паганини завещал родному городу Генуе, т. к. не хотел, чтобы он после его смерти перешел в руки какого-либо другого музыканта.

В 1838 году Паганини обнаружил у себя первые признаки болезни, которая спустя время свела его в могилу. При жизни имя музыканта было овеяно таинственностью, чему в немалой степени способствовал он сам, распространяя слухи о том, что его игра имеет необычайные секреты, которые станут достоянием широкой публики лишь после его смерти. Паганини почти не издавал своих сочинений, опасаясь обнаружить тайны виртуозной техники. Его необыкновенная жизнь и смерть, в которой многие также находили нечто

странное, обусловили отказ католического духовенства провести похороны. И только с разрешения Папы Паганини был погребен около церкви одной из итальянских деревенок.



Скрипка

Следует заметить, что Паганини являлся также и композитором, в свободное от концертов и репетиций время сочинявшим различные произведения. Среди них 24 каприса, 12 сонат для скрипки и гитары, 6 концертов для скрипки, несколько квартетов для скрипки, альты, гитары и виолончели, вариации и этюды для скрипки и др.

Михаил Иванович Глинка

Михаил Иванович Глинка родился 20 мая 1804 года в селе Новоспасское Смоленской губернии. Это имение располагалось примерно в 20 км от города Ельня и было окружено густыми лесами, которые соединялись со знаменитыми Брянскими лесами.

Родители будущего композитора, Иван Николаевич и Евгения Андреевна Глинка, вскоре после его рождения передали сына на воспитание бабушке Фекле Александровне. Со своей бабушкой, няней и кормилицей ребенок находился около 4 лет. Все это время с родителями он почти не виделся по причине слабого здоровья. Его очень редко выпускали на свежий воздух, кутали в теплую одежду, поили теплыми настойками и отварами, закармливали кренделями и ватрушками. Как говорил впоследствии сам Михаил Иванович: «Нет сомнения, что это первоначальное воспитание имело сильное влияние на развитие моего организма и объясняет мое непреодолимое стремление к теплым климатам».



Михаил Иванович Глинка

Фекла Александровна была очень набожным человеком и это же качество старалась привить своему внуку, поэтому он рос тихим и спокойным ребенком. В детстве он любил рисовать мелом на полу, изображая в основном деревья и храмы. Михаил Иванович очень рано научился читать и приводил в умиление свою бабушку и ее набожных подружек чтением священных книг. Уже в то время он страстно любил слушать колокольный звон. Вскоре он на двух медных тазах уже мог изображать эти звуки. Довольно часто бабушка во время болезни внука приказывала приносить в его комнату маленькие колокола, для того чтобы развлечь больного ребенка.

После того как Фекла Александровна умерла, жизнь Михаила Ивановича совершенно изменилась. Евгения Андреевна пыталась приучить сына к свежему воздуху, заставляя его чаще гулять, но эти попытки не приносили успеха. У Глинки была сестра младше его на один год. Они жили вместе в детской, и у каждого из них была своя няня. Мать хотя и не очень их баловала, но сильно любила, поэтому детство будущего композитора было счастливым и безмятежным.

Когда мальчик подрос, для него наняли гувернантку-француженку Розу Ивановну и архитектора, который учил его рисовать. Уроки рисования начались с того, что маленький Миша изображал на бумаге человеческие носы, уши, глаза, причем учитель требовал механического и точного подражания. Получалось у мальчика очень хорошо. У родителей Миши имелся один дальний родственник, который был мягким, добрым и весьма любознательным человеком. Он часто навещал семью Михаила Ивановича. Долгими вечерами он рассказывал о далеких краях, о разных климатах, диких людях, диковинных животных. Видя, с каким вниманием мальчик слушает его, он привез ему книгу, изданную во времена Екатерины II. Она называлась «О странствиях вообще» и рассказывала о путешествиях знаменитого Васко да Гама. Маленький Миша с таким рвением принялся за чтение, что родственник вскоре привез ему еще несколько томов этой книги. В них рассказывалось о Яве, Суматре, Цейлоне и других островах Индийского архипелага. Прочитанное так поразило мальчика, что он принялся делать выписки из книг в отдельную тетрадь. Это, вероятнее всего, послужило началом страсти к путешествиям и географическим изысканиям.

Мише Глинке было 8 лет, когда они всей семьей вынуждены были бежать в Орел, спасаясь от французов. В этом городе мальчик с упоением слушал перезвон колоколов и усердно воспроизводил его на медных тазах.

Довольно скоро семья Глинки вернулась в свое имение. Там у подростка Миши появилась еще одна страсть – оркестр его дяди. Иван Николаевич довольно часто приглашал музыкантов к себе в дом, чтобы они поиграли по случаю торжества или приезда гостей. Музыканты гостили в их доме по несколько дней, и когда гости уезжали, прекращались

танцы. Тогда оркестр просто играл разные пьесы. После прослушивания музыки мальчик долго находился в каком-то лихорадочном состоянии, был рассеян, плохо рисовал и не слушал учителя. Вскоре учитель укорил Мишу, что он все время думает о музыке и поэтому плохо рисует. По словам Михаила Ивановича, он ответил учителю: «Что ж делать? Музыка – душа моя!»

С этого времени Глинка страстно полюбил музыку. Оркестр его дяди был для него самым большим удовольствием. Он порой сам подыгрывал музыкантам на маленькой скрипке или флейте. Отец Миши сердился за то, что он не танцует и оставляет гостей, но юноша при первой же возможности вновь играл с оркестром. На танцах обычно играли экзотические кадрили и вальсы, но во время ужина чаще всего исполняли русские народные песни, переложённые на 2 флейты, 2 кларнета, 2 валторны и 2 фагота. Михаилу Ивановичу так запали в душу эти грустно-нежные и родные звуки, что впоследствии он стал разрабатывать именно русскую народную музыку.

Когда Михаилу исполнилось 13 лет, его мама, дядя, он сам и его сестра поехали в Санкт-Петербург. Евгения Андреевна решила поместить сына в только что открытый благородный пансион при Главном педагогическом институте. Город произвел на юношу очень сильное впечатление, смешанное с восторгом и удивлением. Эти чувства к городу на Неве сохранились в его душе на всю оставшуюся жизнь.

В пансионе ученикам преподавали множество предметов, и Глинка очень усердно занимался во всех классах. Больше всего он любил заниматься языками: латинским, французским, немецким, английским и персидским. Из наук ему нравились география и зоология. Пансионеры получали весьма хорошие знания, потому что все профессора, особенно в старших классах, были людьми образованными. Практически все из них получили образование в германских университетах.



Фагот

Из Петербургского благородного пансиона вышло много видных представителей русской культуры, бывших однокашниками Глинки, которые оставили весьма заметный след в литературе и искусстве. В этом пансионе так же, как и в Царскосельском лицее, воспитывались будущие декабристы.

У Михаила Ивановича в пансионе был гувернер – Вильгельм Карлович Кюхельбекер, который считался в то время передовым литератором, был другом Пушкина, участником движения декабристов. После подавления восстания его приговорили к смертной казни, но потом заменили ее ссылкой в Сибирь.

Кюхельбекер привил юному Глинке любовь к народному искусству и поэзии. В 1820 году Вильгельма Карловича уволили из пансиона за то, что он открыто сочувствовал Пушкину, который был сослан на юг. Вскоре, в феврале 1821 года, из пансиона был исключен Лев Пушкин и многие его товарищи. Все это произвело огромное впечатление на 16-летнего Глинку.

Пока Михаил Иванович учился в пансионе, он часто вместе с родителями, родственниками или знакомыми посещал Русский театр. Оперы и балеты действовали на него просто ошеломляюще и приводили в полный восторг. В это же время Глинка начал заниматься у знаменитого пианиста Фильде, но взял всего несколько уроков, потому что музыкант уехал

в Москву. После этого он поменял несколько учителей, пока не попал к Карлу Мейеру, ставшему позднее его близким другом.

В 1822 году Глинка познакомился с одной семьей, в которой была молодая женщина, игравшая на арфе и обладавшая прекрасным голосом. Ее выступления на званых вечерах очень нравились Михаилу Глинке. Для того чтобы порадовать ее, он решил сочинить вариации на ее любимую оперу Вейгля «Швейцарское семейство». После этого Глинка написал вариации для арфы и фортепиано на тему Моцарта. С того времени он на всю жизнь полюбил арфу.

Летом 1822 года Михаила Глинку выпустили из пансиона первым с правом на чин 10 класса. В марте 1823 года отец отправил Михаила Ивановича на Кавказ полечиться минеральными водами. Хотя он выехал в дорогу по самой распутице, от путешествия у него остались самые хорошие впечатления. Больше всего ему понравились бескрайние украинские степи, заросшие высокой, густой, душистой травой. Вот как Глинка писал впоследствии о Пятигорске: «Вид теперешнего Пятигорска в то время был совершенно дикий, но величественный; домов было мало... но так же, как и теперь, тянулся величественный хребет Кавказских гор, покрытых снегом, так же на равнине извивался ленточкой Подкумок и орлы во множестве ширяли по ясному небу».

Через несколько лет кавказские впечатления проявились у композитора в «Грузинской песне», а наиболее полно он их выразил в восточной музыке из оперы «Руслан и Людмила».

Лечение водами и нарзанными ваннами не пошло Глинке на пользу: он почувствовал себя плохо, у него стала сильно болеть голова и суставы. Михаил принимает решение уехать домой. В сентябре 1823 года Михаил Иванович прибыл в отцовское имение в Новоспасском. Немного отдохнув, он принялся с новыми силами сочинять музыку. Будучи еще в Петербурге, он изучал скрипку и фортепиано, занимался пением, в котором достиг довольно больших успехов. Он много музицировал в петербургских салонах и не оставлял мечту создать камерный инструментальный ансамбль.



Сцена из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки

В мае 1824 года Михаил Иванович поступил на службу в канцелярию Совета путей сообщения на должность помощника секретаря. Эта работа сыграла важную роль в судьбе Глинки. Во-первых, он работал всего по 5 – 6 часов в день и брать работу на дом не заставляли, во-вторых, не было никаких дежурств и ответственности, в-третьих, отношения с

сослуживцами были такими, что в короткое время он обзавелся очень полезными, особенно в музыкальном отношении, связями.

В 1825 году Михаил написал свой первый романс на слова Баратынского «Не искушай меня без нужды». В этом же году он познакомился с семейством княгини Хованской, быстро подружился со всеми и часто бывал у них. В этой семье жила девица Лигле из Вены, которая очень хорошо играла на фортепиано. Глинка очень много играл с ней в четыре руки, а она часто аккомпанировала ему, когда он пел. В 1825 году Михаил Иванович написал первое аллегро сонаты ре-минор для фортепиано с альтом и адажио.

В 1828 году Глинка познакомился с Дельвигом. Навещая его, Глинка встречался в его доме с А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедовым, А. П. Керн, О. Сомовым. В июне этого же года они все вместе отправились в Иматру. Один из ямщиков был чухонцем и всю дорогу пел песню, которая очень понравилась Глинке. Он заставил ямщика несколько раз повторить ее, запомнил и впоследствии сделал главной темой баллады Финна в опере «Руслан и Людмила».

Еще до приезда в деревню Михаил очень хотел побывать за границей. Во-первых, он думал, что там доктора помогут ему поправить здоровье, а во-вторых, ему хотелось удовлетворить свою страсть к путешествиям и попрактиковаться в музыке. Приехав в деревню, он попросил отца отпустить его за границу. Но отец был категорически против, хотя и любил сына. Глинка был несказанно огорчен, но послушаться отца не посмел. На его счастье, к ним в гости заехал полковой доктор Шпиндлер, которого Иван Николаевич очень уважал. Осмотрев Михаила, доктор сказал Глинке-старшему, что его сыну нужно прожить не меньше трех лет за границей в теплом климате для поправки здоровья. 25 апреля 1830 года было решено отправиться в путь.

Приехав в Милан, Глинка стал брать уроки пения у директора Миланской консерватории по имени Базили. Но эти уроки показались Михаилу нудными и сухими, поэтому он расстался с Базили. В Италии композитор впервые услышал оперу Доницетти «Анна Болена» и был очарован ею. В Милане он познакомился со многими профессиональными первоклассными вокалистами, а также с любителями пения. Тесно общаясь с ними, он понял, какое это трудное и капризное искусство – управлять голосом и писать для него.

В эти годы Глинка создал очень много инструментальных пьес, которые были изданы Джаованни Рикорди. Как говорил сам Михаил Иванович, он старался подделываться под итальянское «сентименто бриллианте» и угодить жителям Милана. Но вскоре он убедился, что этот путь не для него, что он не итальянец, а значит, должен писать музыку по-русски, а не по-итальянски.

В июне 1833 года композитор принимает решение уехать из Италии. Сначала, проехав через Тироль, Глинка побывал в Вене. В те годы это была уже «старушка Вена», которая видела и слышала Моцарта, Гайдна и Бетховена. Теперь она забавлялась Ланнером и Штраусом. Глинка, послушав их музыку, изобрел тему, которую использовал при написании краковяка в опере «Жизнь за царя».

После Вены Михаил Иванович приехал в Берлин, где встретил своего знакомого по Милану. Тот свел его с Зигфридом Деном, который был педагогом-музыковедом. Глинка учился у него примерно пять месяцев. За это время Ден стал для него не только учителем, но и хорошим другом. Композитор считал себя очень обязанным Дену, потому что тот помог ему упорядочить уже имеющиеся у него музыкальные знания, а кроме того, после лекций учителя о музыке и об искусстве вообще он начал работать осознанно, а не на ощупь.

Будучи в Берлине, Глинка говорил о том, что у него появилась идея написать для русского театра достойное его произведение. Он хотел, чтобы оно было с национальным сюжетом и музыкой, чтобы россияне чувствовали себя дома, слушая эту оперу. Весной 1834

года Михаил получил известие о кончине своего отца. Он мгновенно собрался и выехал на родину.

После смерти отца композитор мало бывал в свете и стал почти домоседом. Но все-таки вечера Жуковского он посещал обязательно. У поэта, который жил в Зимнем дворце, собирались литераторы, музыканты и любители изящного. Среди них можно назвать Пушкина, Вяземского, Гоголя, Плетнева. Когда Глинка сказал Жуковскому, что хочет написать русскую оперу, тот искренне обрадовался и одобрил такое намерение. Более того, он предложил в качестве темы сюжет об Иване Сусанине. Жуковский даже хотел писать слова для оперы, сочинил для пробы известные стихи «Ах, не мне бедному, ветру буйному», которые потом были использованы для трио с хором в эпилоге.

Но занятия Жуковского не позволили ему помочь Глинке в написании оперы. Чтобы поправить положение, он передал Михаила Ивановича барону Розену, усердному литератору из немцев. В этой опере Глинка решил противопоставить русской музыке польскую и начал работу с того, что написал увертюру в четыре руки для фортепиано. За два месяца (март и апрель) Розен написал слова для первого и второго актов. Он так быстро и легко сочинял стихи, что Жуковский и другие поэты, посмеиваясь, говорили: «У Розена по карманам разложены вперед уже заготовленные стихи, и стоит ему сказать, какого сорта, т. е. размера нужно и сколько стихов, он вынет столько каждого сорта, сколько следует, и каждый сорт из особого кармана».

В апреле 1835 года Глинка женился на Ивановой Марии Петровне. Вместе с ней, а также матерью, сестрой и всей семьей они переехали в Новоспасское. По воспоминаниям Михаила Ивановича, ему там очень хорошо работалось. Он не замечал подробностей жизни, потому что с самого утра садился за работу в самой большой комнате деревенского дома, в которой собиралась вся семья. Чем веселее и шумнее было в комнате, тем лучше шла работа у композитора.

27 ноября 1836 года на сцене Петербургского Большого театра состоялась премьера оперы Глинки «Иван Сусанин». Главные роли в ней исполняли О. А. Петров, А. Я. Воробьева, М. М. Степанова. Опера имела очень большой успех. Накануне премьеры император Николай I выразил личное желание, чтобы опере дали название «Жизнь за царя».

Глинка написал своей матери восторженное письмо о том, как была принята его опера, написанию которой он посвятил так много времени и сил. Все друзья Михаила Ивановича собрались у него дома, чтобы отпраздновать такой большой успех. Там были Жуковский, Пушкин, Вяземский и др. После того как были подняты бокалы за новую, истинно русскую оперу и за ее творца, встал Жуковский. Очень торжественно он произнес:

Пой в восторге, русский хор,
Вышла новая новинка,
Веселися, Русь, наш Глинка...
Уж не глина, а фарфор.

После постановки на сцене оперы работу над ней Глинка не закончил. Летом 1837 года он сочинил еще одну сцену – «Ваня у ворот монастыря». Современники Глинки считали, что его опера «Иван Сусанин» стала своеобразной исторической вехой и открыла новую страницу русского искусства. Исторические события, произошедшие в жизни общества, подготовили Михаила Ивановича к созданию оперы, поэтому в ней сквозь 1612 год просматривается война 1812 года.

В прессе того времени было много различных откликов и рецензий. Несмотря на большой успех оперы, нашлись у Михаила Ивановича и недоброжелатели. Например, Фаддей Булгарин напечатал две статьи, в которых он, сам того не желая, показал степень своего

невежества в музыке. Некоторые аристократы, обсуждая оперу «Иван Сусанин», говорили, что это кучерская музыка. На это Глинка ответил, что это хорошее и верное высказывание, потому что кучера – более дельные люди, чем господа.

В этом произведении композитор противопоставил поэтическую прелесть русской природы, ее спокойствие и простоту внутренней энергии русского действия, скромные крестьянские одежды – ослепительному блеску польского бала. Он нисколько не боялся того, что нарядность, праздничность, сияние драгоценностей окажутся ярче и привлекательнее. В процессе развития сюжета пышность и богатство шляхты тускнеют, а народная героика вырастает, горделивые похвалы панов сменяются громкими столами.



Музыкальный образ Ивана Сусанина из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки

В журнале «Московский наблюдатель» появилась большая хвалебная статья, в которой рассказывалось о том, как оперу принимала публика. Также давалась оценка самому произведению: «Создать народную оперу – это такой подвиг, который запечатлеет навсегда имя Глинки в летописях отечественного искусства. В России давно уже являлась потребность национальности в музыке...»

В этой опере образ великого русского народа становится центральным музыкальным образом. Впервые в истории композиции оперной музыки Глинка смело ввел хор в число главных действующих лиц. В музыке композитора чувство Родины является главенствующим: оно присутствует во всех характерах и образах, в мелодиях и ритмах, задает тон всему действию. Такая музыка может вызывать только самые прекрасные, самые высокие помыслы о человеке, о том, чем всегда было озабочено русское искусство, т. е. красота самого совершенного мастерства не сможет проявиться во всей полноте, если она не народна.

С 1837 по 1842 год Глинка написал много музыкальных произведений, но с полным основанием этот период можно назвать эпохой «Руслана», потому что в это время все его творческие устремления были направлены на создание новой оперы. Помимо работы над оперой, Михаил Иванович написал музыку к трагедии «Князь Холмский», цикл романсов «Прощание с Петербургом», множество других романсов, очень нежный и поэтичный «Вальс-фантазию» и многое другое.

Оперу «Руслан» Глинка задумал сразу же после постановки своей первой оперы «Иван Сусанин». Поэму Пушкина «Руслан и Людмила» Глинка слышал уже давно, он узнал ее в юности, еще до того, как она вышла в свет. Так как Михаил Иванович учился вместе с братом Александра Сергеевича – Левушкой, то имел возможность знакомиться с произведениями знаменитого поэта намного раньше остальных читателей.

1 января 1837 года Глинку назначили капельмейстером придворной певческой капеллы. Это было для него почти трагедией, потому что, во-первых, его начальником стал А. Ф. Львов, который относился к числу недоброжелателей композитора, во-вторых, в капелле ему невозможно было развернуться, т. е. вместо театра, артистов и оркестра – певчие. Кроме этого, его не устраивала роль регента, педагога по сольфеджио и командировки на Украину, где он должен был отбирать самых голосистых мальчиков для капеллы.

Из-за поездки на Украину Глинка вынужден был прервать работу над новой оперой. Объезжая украинские города, композитор встретил в Киеве молодого певца С. С. Гулак-Артемовского, который ему очень понравился. Уговорив его переехать в Петербург, Михаил Иванович не ошибся. Гулак-Артемовский немного позднее стал выдающимся оперным артистом и талантливым композитором. Его перу принадлежит украинская классическая опера «Запорожец за Дунаем».

В те годы Глинка страдал не только от того, что у него оказался неподходящий начальник, но и от зависти своих бездарных соперников, а также от недоброжелательства высших чинов придворной капеллы. Кроме этого, его работе мешали бесконечные светские развлечения, до которых его жена оказалась большой охотницей. Все больше Михаил Иванович разочаровывался в ней, потому что она оказалась пустой, ветреной, тщеславной и не понимала того дела, которому ее муж посвятил свою жизнь. В письме к матери он пожаловался: «От рождества до первой недели поста моя жизнь походила на существование разгонной почтовой лошади: служба в корпусе, во дворце, балы, ужины, концерты не только отнимали у меня все свободное время, но часто лишали возможности успокоить себя нужным отдохновением ночью».

18 декабря 1839 года Глинка по собственному желанию оставил службу в придворной капелле. В это же время он начал утомительную процедуру развода. Высший свет не грыз Глинку так, как Пушкина, но инстинктивно выдавливал его из своего круга. Летом этого же года композитор перебрался на квартиру братьев Кукольников. Близко знающие его люди удивлялись, как в такой нервной и неприятной обстановке могла возникнуть партитура «Руслана», указывающая не только на богатство и неистощимость музыки, но и на упорную громадную работу, на высокий интеллектуальный труд и стойкость художественных идеалов.

Кроме отрывков из поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», либретто оперы содержало стихи, которые были написаны самим Глинкой, Н. Кукольников и другими друзьями Михаила Ивановича.



Отрывок из арии Руслана из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки

Работа над оперой продолжалась в течение пяти лет, а ее постановка стала грандиозным памятником погибшему Пушкину.

27 ноября 1842 года состоялась премьера оперы «Руслан и Людмила». Первое и второе представления прошли без особого успеха, потому что заболела артистка, которая должна была петь несколько главных партий. Ее заменили молодой и еще неопытной певицей, провалившей действие. Но зато на третье представление оперы уже пришла выздоровевшая артистка и спела с таким воодушевлением и страстью, что ее пение вызвало бурные овации.

В течение зимы опера выдержала 32 постановки. Всего же в Петербурге было дано 53 представления. Очень высоко оценил эту оперу венгерский композитор Ф. Лист, который был в России в 1842 – 1843 годах. Он даже сделал собственное переложение «Марша Черномора» и исполнял его в концертах. Передовые люди того времени считали, что опера «Руслан и Людмила» – это одно из тех высоких музыкальных творений, которые никогда не погибают и на которые может указать с гордостью искусство великого народа.

Но придворные круги все время старались предпринимать такие меры, которые бы порочили оперу и имя ее автора. Например, брат царя великий князь Михаил Павлович стал посылать провинившихся офицеров не на гауптвахту, а на представления оперы. Производство стало исполняться все реже и реже, а потом совсем было снято со сцены. Глинка очень тяжело переживал травлю, устроенную аристократами, и старался забыть в работе.

Вместе с лирическими романсами Михаила Ивановича музыкальное произведение «Вальс-фантазия» положило начало самостоятельной ветви русской музыки – не монументально-эпической, а психологически углубленной. Цикл романсов «Прощание с Петербургом» был написан Глинкой на слова Кукольника. В гениальной музыке романсов зазвучало все образное богатство замечательной русской речи, которая была создана русским народом, а отшлифована поэтами. Для своих романсов композитор использовал стихи Баратынского, Батюшкова, Дельвига, Жуковского, Пушкина.

В 1844 году Михаил Иванович, не выдержав петербургских дрызг, уехал в Париж. Там он познакомился и довольно близко сошелся с Гектором Берлиозом, который стал включать в свои концерты номера из опер Глинки («Лезгинка» из «Руслана и Людмилы» и каватина из «Ивана Сусанина»). Помимо этого, живя в Париже, Глинка серьезно занимался изучением испанского языка, литературы и культуры этой страны.

31 марта 1845 года он написал матери из Франции: «Я здесь сблизился с Берлиозом, который, по моему мнению, самый гениальный композитор нашего времени. Благодаря ему, я первый из русских композиторов, кто познакомил парижскую публику со своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России. По крайней мере не скажут теперь, как говорили мне при отъезде из Петербурга: „Ты не осмелишься с твоей музыкой вступить в Париж на поприще артиста, потому что там тебя охают, и ты возвратишься искать утешения в кругу своих друзей“.

В мае 1845 года Глинка уехал в Испанию, куда привлекало его богатство народной музыки. В этой стране он прожил два года и посетил множество городов. Для того чтобы лучше понимать народную музыку, композитор научился танцевать испанские танцы. Находясь в Испании, в 1845 году Михаил Иванович написал увертюру «Арагонская охота», которая стала образцом нового симфонического жанра – фантазии на народные темы.

28 июля 1847 года Глинка приехал в родное имение Новоспасское. В Петербурге жить он не захотел. Через год он сочинил еще одну испанскую увертюру. В 1851 году она увидела свет с названием «Ночь в Мадриде».

После того как Михаил Иванович вернулся из Испании, он уже не мог жить на одном месте. Из Новоспасского он уехал в Смоленск, где пробыл очень недолго, затем его пристанищем стала Варшава.

31 мая 1851 года у Глинки умерла мать. Ее смерть вызвала такое сильное нервное потрясение, что у композитора временно отнялась правая рука. Немного оправившись от болезни, он занялся переделкой попури из испанских мелодий. После обработки это произведение получило название «Испанская увертюра № 2». Данная увертюра является последним восхищением Глинки лучшими дарами природы и жизни, восторгом без ложной сентиментальности и вульгарной чувственности, насыщенными негой и страстностью бархатной южной ночи. И это при том, что увертюра писалась в то время, когда маэстро был болен, а друзья никак не хотели понять его состояния. Только его сестра, Людмила Ивановна, была рядом, понимала его, ухаживала и оберегала.

2 апреля 1852 года впервые на суд публики была представлена симфоническая фантазия на русские темы – «Камаринская», которая имела просто поразительный успех.

В эти годы Михаил Иванович нашел поддержку у известнейших деятелей русской культуры. Во главе с ним в Петербурге образовался кружок, состоящий из музыкантов разных поколений. В его доме постоянно бывали Даргомыжский, Петров, Стасов, Серов и Балакирев.

27 апреля 1856 года Глинка в четвертый, и последний, раз поехал за границу. В Берлине он поселился недалеко от Зигфрида Дена, с которым много работал. Кроме того, у Глинки было две ученицы, которым он давал уроки пения. В свободное время он гулял, посещал театры, слушал Бетховена и Глюка. Михаил Иванович хотел пробыть в Берлине до мая 1857 года. В это время к нему должна была приехать его сестра, они собирались обсудить вопрос о том, где жить дальше. Но этим планам не суждено было осуществиться.

15 января 1857 года Людмила Ивановна получила от брата последнее письмо: «9 января исполнили в Королевском дворце известное трио из „Жизни за царя“... Оркестром управлял Мейербер, и надо сознаться, что он отличнейший капельмейстер во всех отношениях. Я также был приглашен во дворец... Если не ошибаюсь, полагаю, что я первый русский, достигший подобной чести... У меня сильная простуда или грипп, а время мерзкое, просто ничего не видать от тумана и снега...»

После этого письма Михаил Иванович долго не давал о себе знать. И только 12 февраля его сестре сообщили, что он скончался 3 февраля в 5 часов утра. Родственникам даже не сообщили о его смерти. Местные власти распорядились похоронить Глинку в Берлине.

Но Людмила Ивановна не захотела оставлять прах брата на чужбине. 22 мая 1857 года гроб с телом Михаила Ивановича Глинки был доставлен в Россию. В городе Смоленске, на родине композитора, поставлен памятник великому музыканту.

Ференц Лист

Прославленного композитора и пианиста Ференца Листа по праву называют музыкальным гением, величайшим художником-музыкантом венгерского народа. Его прогрессивная творческая деятельность в полной мере отразила думы и устремления венгерцев, отстаивающих национальную независимость в борьбе с австрийскими Габсбургами.

Обращаясь к различным музыкальным жанрам, этот талантливый композитор отдавал предпочтение фортепианной, симфонической, хоровой (оратории, мессе, небольшие хорové композиции) и вокальной (песни, романсы) музыке. Во многих своих творениях он старался воплотить живые образы народной жизни и быта.



Ференц Лист

Ференц Лист родился 22 октября 1811 года в местечке Доборьян области Шопрон, одном из поместий известных венгерских магнатов – князей Эстерхази. Адам Лист, отец прославленного композитора, был смотрителем княжеской овчарни, и мальчик с детских лет помогал ему. Так в обстановке сельского быта и природы прошло детство Ференца Листа.

Первыми музыкальными впечатлениями будущего композитора, оказавшими огромное влияние на развитие его гениального дарования и наложившими отпечаток на все последующее творчество, стали венгерские народные и цыганские песни и пляски.

Ференц рано увлекся музыкой. Вероятно, любовь к этому виду искусства передалась ему от отца, страстного поклонника музыкального творчества. Уроки игры на фортепиано под руководством Адама Листа стали первой ступенькой на пути Ференца к карьере музыканта. Вскоре об успехах мальчика-пианиста заговорили многие, начались его публичные выступления.

В 1820 году девятилетний Лист дал концерты в нескольких городах Венгрии, после чего с отцом переехал в Вену, чтобы продолжить свое музыкальное образование. Его учителями стали Карл Черни (фортепианная игра) и итальянский композитор Антонио Сальери (теория музыки).

В Вене Лист познакомился с великим Бетховеном. Отцу мальчика с трудом удалось убедить оглохшего композитора присутствовать на концерте сына и дать ему тему для импровизации. Наблюдая за выражением лица и движениями пальцев юного пианиста, Бетховен сумел по достоинству оценить музыкальный гений двенадцатилетнего Листа и даже в знак признания наградил мальчика поцелуем, который запомнился Ференцу как одна из счастливейших минут его жизни.

В 1823 году, дав концерт в Будапеште, мальчик в сопровождении отца отправился в Париж для поступления в консерваторию. Однако директор этого учебного заведения, знаменитый композитор и музыкальный деятель Керубини, не принял Листа, сославшись на указание принимать в парижскую консерваторию только французов. Отказ Керубини не сломил маленького венгра – он начал заниматься теорией музыки с капельмейстером итальянской оперы в Париже Ф. Паэром и консерваторским профессором А. Рейхом.

К этому периоду творческой деятельности относится написание первого крупного музыкально-драматического произведения – оперы «Дон Санчо, или Замок любви», поставленной в 1825 году в театре «Гранд-опера».

Лишившись в 1827 году отца, Лист оказался предоставленным самому себе. В этой обстановке постепенно формировались художественно-этические убеждения молодого композитора, на которые большое влияние оказали революционные события 1830 года. Откликом на происходящее стала Революционная симфония, от которой в дальнейшем осталась лишь переработанная симфоническая поэма «Плач о герое».

Восстание лионских ткачей в 1834 году вдохновило Листа на написание героической фортепианной пьесы «Лион», ставшей первой в цикле пьес «Альбом путешественника». В то время идеи социального протеста и возрастающая оппозиционность к правящему режиму спокойно уживались в сознании молодого композитора с религиозно-проповедническими устремлениями.

Важную роль в жизни Листа сыграла встреча с выдающимися музыкантами XIX столетия – Никколо Паганини, Гектором Берлиозом и Фридериком Шопеном. Виртуозная игра гениального скрипача Паганини заставила Листа вновь обратиться к ежедневным музыкальным упражнениям.

Поставив перед собой цель достичь в фортепианной игре мастерства, равного мастерству знаменитого итальянца, Ференц сделал все возможное для ее реализации. Транскрипция произведений Паганини («Охота» и «Кампанелла») в исполнении Листа волновали слушателей так же, как и мастерская игра прославленного скрипача.

В 1833 году молодой композитор создал фортепианную транскрипцию Фантастической симфонии Берлиоза, спустя три года такой же участи удостоилась симфония «Гарольд в Италии». В Шопене Листа привлекало умение понимать и ценить национальные традиции в музыке. Оба композитора являлись певцами своей родины: Шопен – Польши, Лист – Венгрии.

В 1830-х годах талантливый композитор успешно выступал как на большой концертной эстраде, так и в художественных салонах, где происходило знакомство Листа с такими выдающимися личностями, как В. Гюго, Ж. Санд, О. де Бальзак, А. Дюма, Г. Гейне, Э. Делакруа, Дж. Россини, В. Беллини и др.

В 1834 году в жизни Ференца произошло знаменательное событие: он познакомился с графиней Марией д'Агу, ставшей в дальнейшем его женой и писательницей, известной под псевдонимом Даниэль Стерн.

В 1835 году чета Листов отправилась в путешествие по Швейцарии и Италии, итогом которого стало написание фортепианных произведений под названием «Альбом путешественника».

В первой части этого сочинения («Впечатления и поэтические переживания») собрано семь пьес: «Лион», «На Валленштадтском озере», «У родника», «Женевские колокола», «Долина Оберман», «Часовня Вильгельма Телля» и «Псалм», которые спустя несколько лет подверглись переработке. В конце 1840-х годов сюда были включены некоторые пьесы из второй части («Пастораль», «Гроза» и др.), так получился наполненный глубоким психологизмом и лиричностью «Первый год странствий».

Вторая часть «Альбома путешественника» получила название «Цветы альпийских мелодий», а третья – «Парафразы» (сюда вошли обработанные мелодии песен швейцарского композитора Ф. Ф. Губера).

Живя в Женеве, талантливый композитор не только выступал в концертах, но и занимался преподавательской деятельностью, ведя занятия в консерватории. Несколько раз он выезжал в Париж, где его появление приветствовалось криками восторженных поклонников.

Большой общественный резонанс в 1837 году вызвало состязание Ференца Листа с представителем академического направления в пианизме Сигизмундом Тальбергом.

В этом же году композитор с женой отправился в Италию. Под впечатлением памятников итальянского Возрождения был написан «Второй год странствий», в который вошли пьесы «Обручение», «Мыслитель», три «Сонета Петрарки», написанные в виде романсов на тексты знаменитого поэта, а также другие произведения, рисующие картины жизни итальянского народа.

Например, в цикле «Венеция и Неаполь» Лист использовал мелодии итальянских народных песен. Основой для написания «Гондольеры» стала венецианская баркарола, «Канцона» является фортепианной транскрипцией песни гондольера из россиниевского «Отелло», а в тарантелле звучат подлинные неаполитанские мелодии, создающие яркую картину праздничного веселья.

Композиторская деятельность сопровождалась концертными выступлениями, среди которых особого внимания заслуживают два: в Вене в 1838 году, сбор от которого был отправлен в Венгрию для оказания помощи пострадавшим от наводнения, и концерты 1839 года, данные Листом для пополнения средств на установку памятника Бетховену в Бонне.

Период с 1839 по 1847 год стал временем триумфального шествия Ференца Листа по городам Европы. Этот гениальный композитор, дававший сольные концерты в Англии, Чехии, России, Дании, Испании и многих других странах, стал самым модным и популярным. Его имя звучало повсюду, принося не только славу, но и богатство и почести, а каждый приезд Листа на родину превращался в национальный праздник.

Репертуар талантливого музыканта был довольно разнообразен. Лист исполнял в концертах оперные увертюры в собственных транскрипциях, парафразы и фантазии на темы из различных опер («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Гугеноты», «Пуритане» и др.), Пятую, Шестую и Седьмую симфонии Бетховена, «Фантастическую симфонию» Берлиоза, песни именитых композиторов, капризы Паганини, сочинения Баха, Генделя, Шопена, Шуберта, Мендельсона, Вебера, Шумана и многочисленные собственные произведения (венгерские рапсодии, «Сонеты Петрарки» и др.).

Характерной особенностью игры Листа являлось умение создать красочные музыкальные картины, наполненные возвышенной поэзией и производящие неизгладимое впечатление на слушателей.

В апреле 1842 года прославленный музыкант посетил Петербург. Спустя год состоялись его концерты в Петербурге и Москве, а в 1847 году – на Украине (в Одессе и Киеве), в Молдавии и Турции (Константинополь). Период многолетних странствий Листа завершился в украинском городе Елизаветграде (ныне Кировоград).

В 1848 году, соединив свою жизнь с дочерью польского помещика Каролиной Витгенштейн (с графиней д'Агу он расстался в 1839 году), Ференц переехал в Веймар, где началась новая полоса в его творческой жизни.

Отказавшись от карьеры пианиста-виртуоза, он обращается к композиторскому творчеству и литературно-критической деятельности. В своих статьях «Путевые письма бакалавра музыки» и др. он критически подходит к оценке современного состояния искусства, стоящего на службе у верхов буржуазно-аристократического общества.

Работы, посвященные различным композиторам, представляют собой крупные исследования, в которых, помимо анализа творчества выдающихся мастеров, ставится проблема программной музыки, сторонником которой Лист был на протяжении всей своей жизни.

Веймарский период, длящийся до 1861 года, ознаменовался написанием большого количества различных произведений, в которых отражено мирозерцание композитора. Особого внимания заслуживают фортепианные и симфонические сочинения Листа. Ранние

работы композитора подверглись тщательной доработке, в результате чего они стали совершеннее и в большей степени соответствовали художественно-поэтическому замыслу.

В 1849 году композитор завершил начатые ранее творения – фортепианные концерты ми-бемоль-мажор и ля-мажор, а также «Пляску смерти» для фортепиано с оркестром, представляющую собой красочные и разнообразные вариации на популярную средневековую тему «*Dies irae*».

К этому же времени относятся шесть небольших лирических пьес, объединенных под названием «Утешение», три ноктюрна, являющихся фортепианными транскрипциями романсов Листа, и поражающее трагической выразительностью «Траурное шествие», написанное на смерть венгерского революционера Лайоша Батьяня.

В 1853 году Ференц Лист создал одно из своих лучших произведений – фортепианную сонату си-минор, одночастное по композиционному построению произведение, вобравшее в себя части циклической сонаты и ставшее новым типом фортепианной одночастной сонаты-поэмы.

Лучшие симфонические произведения были написаны Листом в веймарский период жизни. Особой красотой звучания поражают симфонические поэмы «Что слышно на горе» (здесь воплощена романтическая идея противопоставления величественной природы человеческим скорбям и страданиям), «Тассо» (в этом произведении композитор использовал песню венецианских гондольеров), «Прелюды» (в ней утверждаются радости земного бытия), «Прометей» и др.

В симфонической поэме «Орфей», задуманной как увертюра к одноименной опере Глюка, мифическое сказание о сладкоголосом певце воплотилось в обобщенно-философском плане. Орфей для Листа становится неким обобщенным образом, собирательным символом искусства.

Среди других симфонических поэм Листа следует отметить «Мазепу» (по В. Гюго), «Праздничные звоны», «Плач о герое», «Венгрию» (национально-героическая эпопея, своеобразная венгерская рапсодия для оркестра, написанная композитором в ответ на посвященное ему стихотворение венгерского поэта Верешмарти), «Гамлета» (музыкальное вступление к шекспировской трагедии), «Битву гуннов» (сочинена под впечатлением от фрески немецкого художника), «Идеалы» (по стихотворению Шиллера).

Кроме симфонических поэм, в веймарский период были созданы две программные симфонии – трехчастный «Фауст» (в финале третьей части используется мужской хор) и двухчастное произведение по «Божественной комедии» Данте (с заключительным женским хором).

Наиболее популярными в репертуаре пианистов сочинениями Листа являются два эпизода – «Ночное шествие» и «Мефисто-вальс», который существует как в фортепианной, так и в оркестровой обработке, из «Фауста» знаменитого австрийского поэта Н. Ленау. Таким образом, веймарский период оказался наиболее продуктивным в творчестве Ференца Листа.

Однако его жизнь не замыкалась лишь на композиторском творчестве. Получив приглашение занять место дирижера Веймарского оперного театра, прославленный музыкант с энтузиазмом приступил к реализации своих давних художественных замыслов.

Несмотря на все трудности, Листу удалось осуществить постановки таких сложных опер, как «Орфей», «Ифигения в Авлиде», «Альцеста» и «Армида» Глюка, «Гугеноты» Мейербергера, «Фиделио» Бетховена, «Дон Жуан» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Вильгельм Телль» и «Отелло» Россини, «Волшебный стрелок» и «Эвритана» Вебера, «Тангейзер», «Лоэнгрин» и «Летучий голландец» Вагнера и др.

Кроме того, знаменитый венгр пропагандировал на сцене Веймарского театра произведения, не получившие широкого признания («Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Альфонс и

Эстрелла» Шуберта и др.). В 1858 году, устав от постоянных препятствий, чинимых руководством театра, Лист ушел в отставку.

Не менее значительной была и его деятельность в качестве дирижера симфонических концертных выступлений. Наряду с произведениями признанных корифеев музыки (Гайдна, Моцарта, Бетховена), руководимые Листом оркестры исполняли сочинения Берлиоза, отрывки из опер Вагнера, а также симфонические поэмы самого Ференца. Талантливый дирижер приглашался на различные празднества, а в 1856 году даже дирижировал в Вене по случаю столетия со дня рождения Моцарта.

Много внимания уделял Лист воспитанию молодых музыкантов, которые, восприняв идеи своего учителя, включались в борьбу за новое искусство, за программную музыку, против рутины и консерватизма. Прогрессивно мыслящие музыканты всегда находили радушный прием в веймарском доме Ференца Листа: здесь бывали Б. Сметана, И. Брамс, А. Н. Серов, А. Г. Рубинштейн и др.

В конце 1861 года семья Листа переехала в Рим, где спустя четыре года прославленный композитор принял сан аббата и написал несколько духовных сочинений – оратории «Святая Елизавета» (1862), «Христос» (1866), «Венгерская коронационная месса» (1867).

В первом из этих произведений, наряду с религиозным мистицизмом, прослеживаются черты подлинного драматизма, театральности и венгерской песенности. «Христос» представляет собой сочинение, пронизанное клерикализмом и религиозной мистикой.

К этому же времени относится написание ряда светских музыкальных произведений: двух фортепианных этюдов («Шум леса» и «Шествие гномов»), «Испанской рапсодии», многочисленных транскрипций сочинений Бетховена, Верди и Вагнера.

Несмотря на аббатскую сутану, Лист оставался светским человеком. Проявляя интерес ко всему новому и яркому в музыкальной жизни, Ференц не мог полностью посвятить себя служению церкви. Вопреки протестам своей жены, яркой католички, Лист в 1869 году возвратился в Веймар. Так начался последний период его творческой деятельности.

Гениальный композитор много путешествовал по городам и странам, неоднократно бывал в Вене, Париже, Риме и Будапеште, где стал первым президентом и преподавателем открывшейся при его поддержке Национальной музыкальной академии. Лист продолжал оказывать всяческую поддержку молодым музыкантам. Вокруг него всегда было много учеников, стремившихся стать пианистами-виртуозами. Кроме того, он продолжал внимательно следить за новой музыкой и появлением новых национальных школ, оставаясь душой всех музыкальных событий.

Давно отказавшись от публичных выступлений, Лист с охотой играл в небольших домашних концертах. Однако к старости его манера фортепианной игры значительно изменилась: не желая больше поражать публику виртуозным блеском и внешними эффектами, он уделял больше внимания пониманию настоящего искусства, удивляя слушателей ясностью и богатством оттенков той или иной мелодии.

Ференц Лист, пожалуй, первым сумел по достоинству оценить самобытность и новаторство русской классической музыки. Среди транскрипций этого композитора имеются и обработки русских музыкальных произведений: марш Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Тарантелла» Даргомыжского, «Соловей» Алябьева, а также транскрипции некоторых русских и украинских народных песен.

В последние годы жизни Лист уделял мало внимания композиторской деятельности. Среди наиболее значительных произведений 1870 – 1880-х годов следует отметить «Третий год странствий», в котором отражены впечатления Листа от пребывания в Риме.

В пьесах «Кипарисы виллы д'Эсте», «Фонтаны виллы д'Эсте», «Angelus» и «Sursum corda» делается большой акцент на религиозной созерцательности, произведения становятся статичными и обнаруживают черты музыкального импрессионизма. К этому

же времени относятся три «Забытых вальса» (1881 – 1883), второй и третий «Мефисто-вальсы» (1880 – 1883), «Мефисто-полька» (1883), а также последние венгерские рапсодии (№16 – 19), яркая, живая музыка которых, связанная с бытовыми танцевальными жанрами, напоминает более ранние сочинения композитора.

Сохранив душевную молодость и неистощимую творческую энергию, Лист в последние годы жизни возобновил концертные выступления. В июле 1886 года в Люксембурге состоялся его последний концерт.

Плохое самочувствие не могло повлиять на живой интерес прославленного гения ко всему новому в музыке, и он отправился в Байрейт, чтобы оценить постановку опер Вагнера «Парсифаль» и «Тристан и Изольда». По пути Ференц Лист заболел воспалением легких, усилия врачей не увенчались успехом, и 31 июля 1886 года талантливейший сын венгерского народа умер.

Романтизм

Романтизм – идейное и художественное направление в европейской и американской духовной культуре, сформировавшееся в конце XVIII – первой половине XIX века. В романтизме нашло отражение то разочарование в итогах Французской революции конца XVIII века, в идеологии Просвещения и прогрессе человечества, которое переживали передовые умы общества. Представители данного направления стремились, порой неосознанно, к безграничной свободе, обновлению и обретению гражданской независимости. Однако их идеалы были далеки от действительности.

Утверждение самоценности духовно-творческой жизни личности, изображение сильных страстей, целительной природы, героики протеста или национально-освободительной борьбы у романтиков соседствуют с мотивами «мировой скорби», «мирового зла», облекающимися в формы иронии, гротеска или трагикомического. Интерес к национальному прошлому, традициям фольклора и культуры своего и других народов, стремление создать универсальную картину мира, идея синтеза искусств нашли выражение в идеологии и практике романтизма.

В музыке романтизм охватил весь XIX век и занял ведущее положение в этом направлении культуры.

Карл Мария фон Вебер

Знаменитый немецкий композитор, дирижер, пианист и общественный деятель, способствовавший поднятию уровня музыкальной жизни в Германии и росту авторитета и значения национального искусства, Карл Мария фон Вебер родился 18 декабря 1786 года в голштинском городке Эйтине в семье провинциального антрепренера, любящего музыку и театр.

Будучи по происхождению выходцем из ремесленных кругов, отец композитора любил щегольнуть перед общественностью несуществующим дворянским титулом, фамильным гербом и приставкой «фон» к фамилии Вебер.

Мать Карла Марии, происходившая из семьи резчика по дереву, унаследовала от своих родителей прекрасные вокальные данные, некоторое время она даже работала в театре в качестве профессиональной певицы.

Вместе с бродячими артистами семья Вебера переезжала с места на место, поэтому еще в раннем детстве Карл Мария привык к обстановке театра и познакомился с нравами кочующих трупп. Результатом такой жизни стало необходимое для оперного композитора знание театра и законов сцены, а также богатый музыкальный опыт.

У маленького Карла Марии было два увлечения – музыка и живопись. Мальчик писал маслом, рисовал миниатюры, ему удавались также граверные композиции, кроме того, он умел играть на некоторых музыкальных инструментах, в том числе и на фортепиано.

В 1798 году двенадцатилетнему Веберу посчастливилось стать в Зальцбурге учеником Михаила Гайдна, младшего брата знаменитого Йозефа Гайдна. Уроки по теории и композиции завершились написанием под руководством учителя шести фугетт, которые, благодаря стараниям отца, были напечатаны во «Всеобщей музыкальной газете».

Отъезд семьи Вебера из Зальцбурга стал причиной смены музыкальных преподавателей. Бессистемность и пестрота музыкального образования компенсировалась многосторонним талантом юного Карла Марии. К 14 годам им было написано довольно много произведений, в том числе несколько сонат и вариаций для фортепиано, ряд камерных сочи-

нений, месса и опера «Сила любви и ненависти», ставшая первым подобным произведением Вебера.

Тем не менее в те годы талантливый юноша обрел большую известность как исполнитель и сочинитель популярных песен. Переезжая из одного города в другой, он исполнял свои и чужие произведения под аккомпанемент пианино или гитары. Как и его мать, Карл Мария Вебер обладал уникальным голосом, значительно ослабленным в результате отравления кислотой.

Ни тяжелое материальное положение, ни постоянные переезды не могли серьезно повлиять на творческую продуктивность одаренного композитора. Написанные в 1800 году опера «Лесная девушка» и зингш-пиль «Петер Шмоль и его соседи» получили одобрительные отзывы бывшего учителя Вебера, Михаила Гайдна. Затем последовали многочисленные вальсы, экосезы, четырехручные пьесы для фортепиано и песни.

Уже в ранних, незрелых оперных произведениях Вебера прослеживается определенная творческая линия – обращение к национально-демократическому жанру театрального искусства (все оперы написаны в форме зингшпиля – бытового спектакля, в котором сосуществуют музыкальные эпизоды и разговорные диалоги) и тяготение к фантастике.

Среди многочисленных учителей Вебера особого внимания заслуживает собиратель народных мелодий аббат Фоглер, популярнейший ученый теоретик и композитор своего времени. На протяжении 1803 года молодой человек под руководством Фоглера изучал творчество выдающихся композиторов, производил детальный разбор их произведений и набирался опыта для написания своих великих сочинений. Кроме того, школа Фоглера способствовала росту интереса Вебера к народному творчеству.

В 1804 году молодой композитор переехал в Бреславль, где получил место капельмейстера и занялся обновлением оперного репертуара местного театра. Его активная деятельность в этом направлении встретила сопротивление со стороны певцов и оркестрантов, и Вебер ушел в отставку.

Однако тяжелое материальное положение вынуждало его соглашаться на любые предложения: в течение нескольких лет он был капельмейстером в Карлсруэ, затем – личным секретарем герцога Вюртембергского в Штутгарте. Но распрощаться с музыкой Вебер не смог: он продолжал сочинять инструментальные произведения, экспериментировал в жанре оперы («Сильвана»).

В 1810 году молодой человек был арестован по подозрению в участии в придворных аферах и выслан из Штутгарта. Вебер снова стал странствующим музыкантом, путешествующим с концертами по многочисленным немецким и швейцарским городам.

Именно этот талантливый композитор явился инициатором создания в Дармштадте «Гармонического общества», призванного оказывать поддержку и способствовать продвижению произведений его членов при помощи пропаганды и критики в печати. Был составлен устав общества, проектировалось также создание «музыкальной топографии Германии», позволяющей артистам верно ориентироваться в том или ином городе.

В этот период усилилось увлечение Вебера народно-бытовой музыкой. В свободное время композитор отправлялся в окрестные деревни «собирать мелодии». Иногда под впечатлением услышанного он сразу же сочинял песенки и исполнял их под аккомпанемент гитары, вызывая возгласы одобрения у слушателей.

В этот же период творческой деятельности получил развитие литературный талант композитора. Многочисленные статьи, рецензии и письма характеризовали Вебера как умного, вдумчивого человека, противника рутины, стоящего на передовых позициях.

Будучи поборником национальной музыки, Вебер отдавал должное и зарубежному искусству. Особенно высоко он ценил творчество таких французских композиторов революционного периода, как Керубини, Мегюль, Гретри и др. Им посвящались специальные статьи

и очерки, исполнялись их произведения. Особый интерес в литературном наследии Карла Марии фон Вебера вызывает автобиографический роман «Жизнь музыканта», повествующий о нелегкой судьбе композитора-бродяги.

Не забывал композитор и о музыке. Его произведения 1810 – 1812 годов отличаются большей самостоятельностью и мастерством. Важным шагом на пути к творческой зрелости стала комическая опера «Абу Гассан», в которой прослеживаются образы наиболее значительных произведений мастера.

Период с 1813 по 1816 год Вебер провел в Праге в качестве руководителя оперного театра, последующие годы работал в Дрездене, и повсюду его преобразовательные планы встречали упорное сопротивление среди театральных бюрократов.

Рост патриотических настроений в Германии начала 1820-х годов оказался спасительным для творчества Карла Марии фон Вебера. Написание музыки к романтико-патриотическим стихам Теодора Кернера, участвовавшего в освободительной войне 1813 года против Наполеона, принесло композитору лавры национального художника.

Еще одним патриотическим произведением Вебера явилась кантата «Битва и победа», написанная и исполненная в 1815 году в Праге. К ней прилагалось краткое изложение содержания, способствующее лучшему пониманию произведения публикой. В дальнейшем подобные пояснения составлялись для более крупных произведений.

Пражский период стал началом полосы творческой зрелости талантливого немецкого композитора. Особого внимания заслуживают написанные им в это время произведения фортепианной музыки, в которую были введены новые элементы музыкальной речи и фактуры стиля.

Переезд Вебера в Дрезден в 1817 году положил начало оседлой семейной жизни (к тому времени композитор уже женился на любимой женщине – бывшей певице пражской оперы Каролине Брандт). Активная деятельность передового композитора и здесь находила мало единомышленников в среде влиятельных лиц государства.

В те годы в саксонской столице отдавалось предпочтение традиционной итальянской опере. Созданная в начале XIX столетия немецкая национальная опера была лишена поддержки королевского двора и меценатов-аристократов.

Веберу пришлось сделать многое для утверждения приоритета национального искусства над итальянским. Ему удалось собрать хороший коллектив, добиться его художественной слаженности и осуществить постановку на сцене оперы Моцарта «Фиделио», а также произведений французских композиторов Мегюля («Иосиф в Египте»), Керубини («Лодиску») и др.

Дрезденский период стал вершиной творческой деятельности Карла Марии Вебера и заключительным десятилетием его жизни. За это время были написаны лучшие фортепианные и оперные произведения: многочисленные сонаты для фортепиано, «Приглашение к танцу», «Концерт-штюк» для фортепиано с оркестром, а также оперы «Фрейшюц», «Волшебный стрелок», «Эврианта» и «Оберон», указавшие путь и направления дальнейшего развития оперного искусства Германии.

Постановка «Волшебного стрелка» принесла Веберу всемирную славу и известность. Идея написать оперу на сюжет народного сказания о «черном охотнике» зародилась у композитора еще в 1810 году, однако кипучая общественная деятельность воспрепятствовала осуществлению этого замысла. Лишь в Дрездене Вебер вновь обратился к несколько сказочному сюжету «Волшебного стрелка», по его просьбе поэтом Ф. Киндом было написано либретто оперы.

События разворачиваются в Чешской области Богемии. Главными действующими лицами произведения являются охотник Макс, дочь графского лесничего Агата, гуляка и картежник Каспар, отец Агаты, Куно, и князь Оттокар.

Первый акт начинается с радостных приветствий победителя состязаний по стрельбе Килиана и печальных стенаний молодого охотника, потерпевшего поражение в предварительном турнире. Подобная участь в финале состязания нарушает все планы Макса: согласно старинному охотничьему обычаю, его брак с прекрасной Агатой станет невозможен. Отец девушки и несколько охотников утешают несчастного.

Вскоре веселье прекращается, все уходит, и Макс остается в одиночестве. Его уединение нарушает гуляка Каспар, продавший душу дьяволу. Прикинувшись другом, он обещает помочь молодому охотнику и сообщает ему о волшебных пулях, которые следует отливать ночью в Волчьей долине – проклятом месте, посещаемом нечистой силой.

Макс сомневается, однако, ловко играя на чувстве молодого человека к Агате, Каспар уговаривает его отправиться в долину. Макс удаляется со сцены, а ловкий картежник заранее торжествует свое избавление от приближающегося часа расплаты.

Действия второго акта разворачиваются в доме лесничего и в мрачной Волчьей долине. Агата грустит в своей комнате, от печальных мыслей ее не может отвлечь даже веселая болтовня беззаботной кокетливой подружки Анхен.

Агата ждет Макса. Охваченная мрачными предчувствиями, она выходит на балкон и призывает небеса развеять ее тревоги. Входит Макс, стараясь не напугать возлюбленную, и рассказывает ей о причине своей печали. Агата и Анхен уговаривают его не ходить в страшное место, но Макс, давший обещание Каспару, уходит.

В финале второго акта глазам зрителей открывается мрачная долина, тишина которой прерывается зловещими возгласами невидимых духов. В полночь перед Каспаром, готовящимся к колдовским заклинаниям, появляется черный охотник Самбель, вестник смерти. Душа Каспара должна отправиться в ад, но он просит отсрочки, отдавая вместо себя в жертву дьяволу Макса, который завтра убьет волшебной пулей Агату. Самбель соглашается на эту жертву и исчезает с ударом грома.

Вскоре с вершины скалы в долину спускается Макс. Силы добра пытаются спасти его, посылая образы матери и Агаты, но поздно – Макс продает душу дьяволу. Финалом второго акта является сцена литья волшебных пуль.

Третий, заключительный, акт оперы посвящен последнему дню состязаний, который должен закончиться свадьбой Макса и Агаты. Девушка, видевшая ночью вещий сон, снова в печали. Старания Анхен развеселить подругу напрасны, ее тревога за любимого не проходит. Появляющиеся вскоре девушки преподносят Агате цветы. Она раскрывает коробку и вместо подвенечного венка обнаруживает погребальный убор.

Происходит смена декораций, знаменующая собой финал третьего акта и всей оперы. Перед князем Оттокаром, его придворными и лесничим Куно охотники демонстрируют свое мастерство, среди них и Макс. Юноша должен сделать последний выстрел, мишенью становится перелетающая с куста на куст голубка. Макс прицеливается, и в этот момент за кустами появляется Агата. Магическая сила отводит дуло ружья в сторону, и пуля попадает в Каспара, спрятавшегося на дереве. Смертельно раненный, он падает на землю, его душа отправляется в ад в сопровождении Самбеля.

Князь Оттокар требует объяснений случившемуся. Макс рассказывает о событиях прошедшей ночи, разгневанный князь приговаривает его к изгнанию, молодой охотник должен навсегда забыть о браке с Агатой. Заступничество присутствующих не может смягчить наказание.

Лишь появление носителя мудрости и справедливости меняет ситуацию. Отшельник произносит свой приговор: отсрочить свадьбу Макса и Агаты на год. Столь великодушное решение становится причиной всеобщей радости и ликования, все собравшиеся славят бога и его милосердие.

Благополучное завершение оперы соответствует моральной идее, представленной в виде борьбы добра со злом и победы добрых сил. Здесь прослеживается некая доля абстрактности и идеализации реальной жизни, в то же время в произведении имеются моменты, удовлетворяющие требованиям прогрессивного искусства: показ народного быта и своеобразия его уклада, обращение к персонажам крестьянско-бюргерской среды. Фантастика, обусловленная приверженностью к народным поверьям и преданиям, лишена какого-либо мистицизма; кроме того, поэтическое изображение природы вносит в сочинение свежую струю.

Драматическая линия в «Волшебном стрелке» развивается последовательно: I акт – это завязка драмы, стремление злых сил овладеть колеблющейся душой; II акт – борьба света и тьмы; III акт – кульминационный момент, завершающийся торжеством добродетели.

Драматическое действие здесь разворачивается на музыкальном материале, идущем крупными пластами. Для раскрытия идейного смысла произведения и объединения его при помощи музыкально-тематических связей Вебер использует принцип лейтмотивности: краткий лейтмотив, постоянно сопутствующий персонажу, конкретизирует тот или иной образ (например, образ Самьеля, олицетворяющего темные, таинственные силы).

Новым, чисто романтическим средством выражения является общее для всей оперы настроение, подчиненное «звучанию леса», с которым связаны все происходящие события.

Жизнь природы в «Волшебном стрелке» имеет две стороны: одна из них, связанная с идиллически изображенной патриархальной жизнью охотников, раскрывается в народных песнях и мелодиях, а также в звучании валторн; вторая сторона, связанная с представлениями о демонических, темных силах леса, проявляется в неповторимом сочетании оркестровых тембров и тревожном синкопированном ритме.

Увертюра к «Волшебному стрелку», написанная в сонатной форме, раскрывает идейный замысел всего произведения, его содержание и ход событий. Здесь в контрастном сопоставлении предстают основные темы оперы, являющиеся в то же время и музыкальными характеристиками главных персонажей, которые получают развитие в ариях-портретах.

Сильнейшим источником романтической выразительности в «Волшебном стрелке» по праву считается оркестр. Веберу удалось выявить и использовать определенные особенности и выразительные свойства отдельных инструментов. В некоторых сценах оркестр играет самостоятельную роль и является главным средством музыкального развития оперы (сцена в Волчьей долине и др.).

Успех «Волшебного стрелка» был ошеломляющим: опера ставилась на сценах многих городов, арии из этого произведения распевались на городских улицах. Таким образом, Вебер был сторицей вознагражден за все унижения и испытания, выпавшие на его долю в Дрездене.

В 1822 году антрепренер венского придворного оперного театра Ф. Барбайя предложил Веберу сочинить большую оперу. Через несколько месяцев в австрийскую столицу была отослана «Эвритана», написанная в жанре рыцарской романтической оперы.

Легендарный сюжет с некоторой мистической таинственностью, стремление к героике и особое внимание к психологическим особенностям персонажей, преобладание чувств и размышления над развитием действия – эти черты, намеченные композитором в этом произведении, становятся в дальнейшем характерными особенностями немецкой романтической оперы.

Осенью 1823 года в Вене состоялась премьера «Эвританы», на которой присутствовал сам Вебер. Вызвав бурю восторга среди приверженцев национального искусства, опера не получила столь широкого признания, как «Волшебный стрелок».

Это обстоятельство подействовало на композитора довольно удручающе, кроме того, давала о себе знать унаследованная от матери тяжелая болезнь легких. Учащающиеся при-

ступы становились причиной длительных перерывов в творчестве Вебера. Так, между написанием «Эвританы» и началом работы над «Обероном» прошло около 18 месяцев.

Последняя опера была написана Вебером по заказу «Ковент-Гардена» – одного из крупнейших оперных театров Лондона. Осознавая близость смерти, композитор стремился как можно скорее закончить свое последнее произведение, дабы семья после его смерти не осталась без средств к существованию. Эта же причина вынудила его отправиться в Лондон для руководства постановкой оперы-сказки «Оберон».

В данном произведении, состоящем из нескольких отдельных картин, с большой художественной свободой переплетаются фантастические события и реальная жизнь, бытовая немецкая музыка соседствует с «восточной экзотикой».

При написании «Оберона» композитор не ставил перед собой специальных драматических задач, ему хотелось написать веселую оперу-феерию, наполненную непринужденной свежей мелодией. Использованные при написании этого произведения красочность и легкость оркестрового колорита оказали значительное влияние на совершенствование романтического оркестрового письма и наложили особый отпечаток на партитуры таких композиторов-романтиков, как Берлиоз, Мендельсон и др.

Музыкальные достоинства последних опер Вебера нашли наиболее яркое выражение в увертюрах, которые получили признание и как самостоятельные программные симфонические произведения. В то же время отдельные недостатки либретто и драматургии ограничили количество постановок «Эвританы» и «Оберона» на сценах оперных театров.

Напряженная работа в Лондоне, сопряженная с частыми перегрузками, окончательно подорвала здоровье знаменитого композитора, 5 июля 1826 года стало последним днем его жизни: Карл Мария фон Вебер умер от чахотки, не достигнув сорокалетнего возраста.

В 1841 году по инициативе передовых общественных деятелей в Германии был поднят вопрос о переносе праха талантливого композитора на родину, и спустя три года его останки возвратились в Дрезден.

Александр Александрович Алябьев

Ярким выразителем новых, прогрессивных стремлений русского искусства был старший современник Глинки – А. А. Алябьев, появившийся на свет в 1787 году в дворянской семье. Композитор получил хорошее домашнее воспитание, с детства занимался музыкой. В 1812 году он добровольцем вступил в ряды войск и прошел с русской армией вплоть до Парижа, участвовал в крупных сражениях, был ранен и награжден орденами за боевые заслуги. Близким другом Алябьева в годы Отечественной войны стал знаменитый поэт-партизан Денис Давыдов, под начальством которого Алябьев служил во время кампании.

После окончания войны Алябьев жил в Петербурге, а затем – в Москве. Он писал камерные ансамбли, романсы, музыку к водевилям, операм.



Александр Александрович Алябьев

Общение с выдающимися представителями литературно-художественной интеллигенции способствовало творческому росту Алябьева. Он был знаком с Грибоедовым, Одоевским и др.

В 1820-х годах имя Алябьева уже пользовалось широкой известностью. Его песни слышались повсюду. Однако это счастливое время продолжалось недолго. Весной 1825 года композитора обвинили в убийстве во время карточной игры и арестовали. Несмотря на недоказанность преступления, он после трехлетнего пребывания в крепости под стражей был сослан в Сибирь, в город Тобольск. Скорее всего, правительство Николая I под предлогом обвинения в убийстве удалило Алябьева «с глаз долой» как человека, связанного дружескими узами с некоторыми из декабристов.

Но неукротимая воля и твердый характер позволили Алябьеву выдержать все тяжелые испытания. В Сибири он много сочиняет, организует военный духовой оркестр, дирижирует, участвует в любительских концертах. К этому времени относятся многие из лучших романсов Алябьева: «Иртыш», «Зимняя дорога», «Вечерний звон», «Два ворона» и др.

В 1832 году Алябьеву разрешили выехать на Кавказ для проведения курса лечения. Там он провел около двух лет, изучая народную музыку грузин, армян, азербайджанцев, кабардинцев, черкесов. Итогом пребывания на Кавказе были романсы Алябьева, написанные в 1830-х годах и издававшиеся под общим заголовком «Кавказский певец». Вскоре композитор сочиняет еще несколько музыкально-драматических произведений на кавказские темы – мелодраму «Кавказский пленник» (по одноименной поэме Пушкина) и оперу «Аммалат-Бек» (на сюжет повести поэта-декабриста Бестужева-Марлинского).

Во время своего пребывания на Кавказе Алябьев работает также над сборником украинских народных песен, в чем ему помогает известный украинский литератор и фольклорист Максимович. Кроме того, Алябьев был первым из русских композиторов, проявившим интерес к башкирским, киргизским и туркменским песням и разработавшим их в своих произведениях.

Последние годы жизни Алябьев провел в Москве: с большим трудом ему удалось добиться разрешения жить здесь, но «без права показываться в публике».

В 1840-х годах композитор сочиняет музыку на слова поэта-революционера Огарева («Кабак», «Изба», «Деревенский сторож»). Эти песни, проникнутые горячей любовью

к народу, представляют картину безотрадной жизни угнетенного сословия. Они явились достойным завершением его пути в мире искусства.

Алябьев умер в 1851 году в Москве.

Обширное и многообразное творчество Алябьева охватывает произведения различных жанров. Ему принадлежат 7 опер, 20 водевилей, множество произведений для симфонического и духового оркестров, ряд камерных ансамблей и фортепианных пьес, хоровые произведения и свыше 200 романсов. Композитора по праву можно причислить к тем музыкантам, что подготовили основу для развития русского классического симфонизма.

Большим богатством тематики, мелодичностью отличаются также камерные ансамбли Алябьева, среди которых в первую очередь следует назвать третий струнный квартет соль-мажор и фортепианное трио ля-минор с ярким и жизнерадостным финалом на темы русских плясовых песен.

Однако важнейшую часть его наследия составляют романсы и песни. Одним из самых ранних произведений, написанных в жанре «русской песни», является «Соловей» на слова Дельвига. Здесь мелодия, поддерживаемая незамысловатым аккомпанементом, нетороплива и свободна, мягка и нежна. Это сочинение в куплетной форме с характерным для русской народной песни сопоставлением запева и припева может служить классическим образцом городского песенного стиля первой половины XIX века.

Лирико-драматические романсы, созданные в годы ссылки, в основном посвящены теме изгнания и пронизаны страстной тоской по родине и мечтой о свободе. «Иртыш» на слова сибирского поэта Веттера – одно из лучших произведений этой группы, яркий образец новаторства Алябьева в области музыкальной формы и выразительных средств. Каждый куплет строится на контрасте разделов. Первая часть создает образ изгнанника, «певца, гонимого судьбой», на фоне северного пейзажа. Спокойно-повествовательный характер мелодии, размеренный ритм сопровождения выражают настроение скорбного раздумья. Во второй части куплета описание сменяется напряженным пафосным монологом. Прием тремоло в аккомпанементе передает шум бурной реки, всплески волн. Основной мыслью данного романса является призыв к свободе, что выражено в драматической кульминации.

Необходимо отметить, что исключительно важное значение в романсах Алябьева приобретает фортепианная партия. Выдающийся мастер инструментальной музыки, Алябьев развил и обогатил фактуру сопровождения, ввел красочные сопоставления фортепианных тембров. В аккомпанементе, усиливающем выразительность вокальной партии, много живописно-изобразительных элементов. В определенных случаях инструментальное сопровождение становится даже основным средством художественного образа.

Итак, Алябьев стоит в ряду крупных композиторов, чья деятельность подготовила расцвет русской классической музыки.

Джоаккино Россини

Знаменитый итальянский композитор Джоаккино Россини родился 29 февраля 1792 года в небольшом городке Пезаро, раскинувшемся на побережье Венецианского залива.

С детства он приобщился к музыке. Его отец, Джузеппе Россини, прозванный за шуточный нрав Весельчаком, был городским трубачом, а мать, женщина редкой красоты, обладала прекрасным голосом. В доме всегда звучали песни и музыка.

Будучи сторонником Французской революции, Джузеппе Россини радостно приветствовал вступление революционных частей на территорию Италии в 1796 году. Восстановление власти Папы Римского ознаменовалось арестом главы семейства Россини.

Потерявший работу Джузеппе и его жена были вынуждены стать бродячими музыкантами. Отец Россини был валторнистом в оркестрах, выступавших в ярмарочных спектаклях,

а мать исполняла оперные арии. Красивое сопрано певшего в церковных хорах Джоаккино также приносило доход семье. Голос мальчика высоко ценили хормейстеры Луго и Болоньи. В последнем из этих городов, славящемся своими музыкальными традициями, нашла приют семья Россини.

В 1804 году, в возрасте 12 лет, Джоаккино начал профессионально заниматься музыкой. Его учителем стал церковный композитор Анджело Тезеи, под руководством которого мальчик быстро овладел правилами контрапункта, а также искусством аккомпанемента и пения. Через год юный Россини пустился в странствие по городам Романьи в качестве капельмейстера.

Осознав неполноту своего музыкального образования, Джоаккино решил продолжить его в Болонском музыкальном лицее, куда был зачислен учеником по классу виолончели. Занятия по контрапункту и композиции дополнялись самостоятельным изучением партитур и рукописей из богатой лицейской библиотеки.

Увлечение творчеством таких прославленных музыкальных деятелей, как Чимароза, Гайдна и Моцарт, оказало особое влияние на становление Россини в качестве музыканта и композитора. Еще будучи учеником лицея, он стал членом Болонской академии, а после окончания учебы в знак признания таланта получил приглашение дирижировать исполнением оратории Гайдна «Времена года».

Джоаккино Россини рано обнаружил потрясающую работоспособность, он быстро справлялся с любой творческой задачей, проявляя чудеса удивительной композиторской техники. За годы учения им было написано большое количество музыкальных произведений, среди которых – духовные сочинения, симфонии, инструментальная музыка и вокальные произведения, а также отрывки из оперы «Деметрио и Полибио», первого сочинения Россини в подобном жанре.

Го д окончания музыкального лицея ознаменовался началом одновременной деятельности Россини в качестве певца, капельмейстера и оперного композитора.

Период с 1810 по 1815 год отмечен в жизни знаменитого композитора как «бродяжнический», в это время Россини кочевал из одного города в другой, не задерживаясь нигде более двух – трех месяцев.

Дело в том, что в Италии XVIII – XIX веков постоянные оперные театры существовали только в крупных городах – таких, как Милан, Венеция и Неаполь, небольшим населенным пунктам приходилось довольствоваться искусством бродячих театральных трупп, обычно состоящих из примадонны, тенора, баса и нескольких певцов на вторых ролях. Оркестр набирался из местных любителей музыки, военных и бродячих музыкантов.

Маэстро (композитор), нанимаемый импресарио труппы, писал музыку на предоставленное либретто, и осуществлялась постановка спектакля, при этом маэстро должен был сам дирижировать оперой. При успешной постановке произведение исполнялось на протяжении 20 – 30 дней, после чего труппа распадалась, а артисты разбредались по городам.

В течение пяти долгих лет Джоаккино Россини писал оперы для бродячих театров и артистов. Тесное сотрудничество с исполнителями способствовало выработке большой композиторской гибкости, приходилось учитывать вокальные данные каждого певца, тесситуру и тембр его голоса, артистический темперамент и многое другое.

Восторги публики и грошовые гонорары – вот что получал Россини в награду за свою композиторскую деятельность. В его ранних произведениях отмечена некоторая торопливость и небрежность, вызывавшие суровую критику. Так, композитор Паизиелло, видевшей в Джоаккино Россини грозного соперника, говорил о нем, как о «беспутном композиторе, мало сведущем в правилах искусства и лишенном хорошего вкуса».

Критика не смущала молодого композитора, поскольку он прекрасно знал о недостатках своих произведений, в некоторых партитурах он даже отмечал так называемые грамматические ошибки словами «для удовлетворения педантов».

В первые годы самостоятельной творческой деятельности Россини работал над написанием преимущественно комических опер, имевших крепкие корни в музыкальной культуре Италии. В его дальнейшем творчестве важное место занял жанр серьезной оперы.

Небывалый успех пришел к Россини в 1813 году, после постановок в Венеции произведений «Танкред» (опера seria) и «Итальянка в Алжире» (опера buffa). Перед ним открылись двери лучших театров Милана, Венеции и Рима, арии из его сочинений распевались на карнавалах, городских площадях и улицах.

Джоаккино Россини стал одним из популярнейших композиторов Италии. Запоминающиеся мелодии, наполненные неудержимым темпераментом, весельем, героической патетикой и любовной лирикой, производили незабываемое впечатление на все итальянское общество, будь то аристократические круги или общество ремесленников.

Находили отклик и патриотические идеи композитора, звучащие во многих его произведениях более позднего периода. Так, в типично буффонный сюжет «Итальянки в Алжире» с драками, сценами с переодеваниями и попадающими впросак влюбленными неожиданно вклинивается патриотическая тематика.

Главная героиня оперы, Изабелла, обращается к возлюбленному Линдору, томящемуся в плену у алжирского бей Мустафы, со словами: «Думай о родине, будь неустрашим и выполняй свой долг. Смотри: по всей Италии возрождаются возвышенные примеры доблести и достоинства». В этой арии нашли отражение патриотические чувства эпохи.

В 1815 году Россини переехал в Неаполь, где ему предложили место композитора при оперном Театре Сан-Карло, сулившее ряд выгодных перспектив – таких, как высокие гонорары и работа с известнейшими исполнителями. Переезд в Неаполь ознаменовался для молодого Джоаккино завершением периода «бродяжничества».

С 1815 по 1822 год Россини работал в одном из лучших театров Италии, в то же время он совершал поездки по стране и выполнял заказы для других городов. На сцене неаполитанского театра молодой композитор дебютировал с оперой seria «Елизавета, королева Английская», которая явилась новым словом в традиционной итальянской опере.

С давних времен ария как форма сольного пения была музыкальным стержнем подобных произведений, перед композитором стояла задача наметить лишь музыкальные линии оперы и выделить в вокальных партиях основной мелодический контур.

Успех произведения в этом случае зависел лишь от импровизаторского таланта и вкуса исполнителя-виртуоза. Россини отошел от давней традиции: нарушив права певца, он выписал в партитуре все колоратуры, виртуозные пассажи и украшения арии. Вскоре это новшество вошло в творчество других итальянских композиторов.

Неаполитанский период способствовал совершенствованию музыкального гения Россини и переходу композитора от легкого жанра комедии к более серьезной музыке.

Обстановка нарастающего общественного подъема, разрешившегося восстанием карбонариев в 1820 – 1821 годах, требовала более значительных и героических образов, нежели легкомысленные персонажи комедийных произведений. Таким образом, в опере seria имелось больше возможностей для выражения новых тенденций, чутко воспринимаемых Джоаккино Россини.

На протяжении ряда лет главным объектом творчества выдающегося композитора являлась серьезная опера. Россини стремился изменить музыкальные и сюжетные стандарты традиционной оперы seria, определенные еще в начале XVIII столетия. Он старался внести в этот стиль значительное содержание и драматизм, расширить связи с реальной жиз-

нию и идеями своего времени, кроме того, композитор придавал серьезной опере активность действия и динамику, заимствованные из оперы buffa.

Время работы в неаполитанском театре оказалось очень значительным по своим достижениям и итогам. За этот период были написаны такие произведения, как «Танкред», «Отелло» (1816), в которых отразилось тяготение Россини к высокому драматизму, а также монументальные героические сочинения «Моисей в Египте» (1818) и «Магомет II» (1820).

Развивающиеся в итальянской музыке романтические тенденции требовали новых художественных образов и средств музыкальной выразительности. В опере Россини «Женщина с озера» (1819) нашли отражение такие особенности романтического стиля в музыке, как картинность описаний и передача лирических переживаний.

Лучшими произведениями Джоаккино Россини по праву считаются «Севильский цирюльник», созданный в 1816 году для постановки в Риме во время карнавальных праздников и ставший результатом многолетней работы композитора над комической оперой, и героико-романтическое произведение «Вильгельм Телль».

В «Севильском цирюльнике» сохранилось все самое жизнеспособное и яркое из оперы buffa: демократические традиции жанра и национальные элементы обогатились в этом произведении, насквозь пронизанном умной, хлесткой иронией, искренним весельем и оптимизмом, реалистическим изображением окружающей действительности.

Первая постановка «Севильского цирюльника», написанного всего за 19 или 20 дней, оказалась неудачной, но уже на втором показе публика восторженно приветствовала прославленного композитора, было даже устроено факельное шествие в честь Россини.

В основу оперного либретто, состоящего из двух действий и четырех картин, положен сюжет одноименного произведения знаменитого французского драматурга Бомарше. Местом разворачивающихся на сцене событий является испанская Севилья, главными действующими лицами – граф Альмавива, его возлюбленная Розина, цирюльник, лекарь и музыкант Фигаро, доктор Бартоло, опекун Розины и монах дон Базилио, поверенный тайных дел Бартоло.

В первой картине первого действия влюбленный граф Альмавива бродит возле дома доктора Бартоло, в котором живет его возлюбленная. Его лирическую арию слышит хитрый опекун Розины, сам имеющий виды на свою подопечную. На помощь влюбленным приходит «мастер на всякие дела» Фигаро, вдохновленный посулами графа.

Действие второй картины разворачивается в доме Бартоло, в комнате Розины, мечтающей отправить своему поклоннику Линдору (под этим именем скрывается граф Альмавива) письмо. В это время появляется Фигаро и предлагает свои услуги, но неожиданный приход опекуна вынуждает его спрятаться. Фигаро узнает о коварных замыслах Бартоло и дон Базилио и спешит предупредить об этом Розину.

Вскоре в дом под видом пьяного солдата врывается Альмавива, Бартоло пытается выставить его за дверь. В этой суматохе графу удается незаметно передать любимой записку и сообщить, что Линдор – это он. Фигаро тоже здесь, вместе со слугами Бартоло он пытается разнять хозяина дома и Альмавиву.

Все замолкают лишь с приходом команды солдат. Офицер отдает приказ арестовать графа, но поданная величественным жестом бумага моментально изменяет его поведение. Представитель власти почтительно раскланивается перед переодетым Альмавивой, вызывая недоумение у всех присутствующих.

Второе действие разворачивается в комнате Бартоло, куда приходит переодетый монахом влюбленный граф, выдающий себя за учителя пения дон Алонзо. Чтобы завоевать доверие доктора Бартоло, Альмавива отдает ему записку Розины. Девушка, узнав в монахе своего Линдора, охотно приступает к занятиям, однако присутствие Бартоло мешает влюбленным.

В это время приходит Фигаро и предлагает старику побриться. Хитростью цирюльнику удастся завладеть ключом от балкона Розины. Приход донна Базилио грозит разрушить хорошо разыгранный спектакль, но его вовремя «удаляют» со сцены. Урок возобновляется, Фигаро продолжает процедуру бритья, стараясь загородить влюбленных от Бартоло, но обман раскрывается. Альмавива и цирюльник вынуждены спасаться бегством.

Бартоло, воспользовавшись запиской Розины, неосторожно переданной ему графом, склоняет разочарованную девушку к подписанию брачного контракта. Розина открывает опекуну тайну готовящегося побега, и он отправляется за стражей.

В это время в комнату девушки проникают Альмавива и Фигаро. Граф просит Розину стать его женой и получает согласие. Влюбленные хотят поскорее покинуть дом, но возникает неожиданное препятствие в виде отсутствия лестницы около балкона и прихода донна Базилио с нотариусом.

Появление Фигаро, объявившего Розину своей племянницей, а графа Альмавиву – ее женихом, спасает положение. Доктор Бартоло, пришедший со стражей, застаёт брак подопечной уже свершившимся. В бессильной ярости он набрасывается на «изменника» Базилио и «негодяя» Фигаро, но щедрость Альмавивы подкупает его, и он присоединяется к общему приветственному хору.

Либретто «Севильского цирюльника» значительно отличается от первоисточника: здесь социальная заостренность и сатирическая направленность комедии Бомарше оказались сильно смягченными. Для Россини граф Альмавива – лирический персонаж, а не пустой повеса-аристократ. Его искренние чувства и стремление к счастью одерживают победу над корыстолюбивыми замыслами опекуна Бартоло.

Фигаро предстает веселым, ловким и предприимчивым человеком, в партии которого нет даже намек на морализаторство и философствование. Жизненным кредо Фигаро выступают смех и шутка. Эти два персонажа противопоставляются отрицательным героям – скупому старику Бартоло и лицемерному ханже дону Базилио.

Веселый, искренний, заразительный смех является главным орудием Джоаккино Россини, который в своих музыкальных комедиях и фарсах опирается на традиционные образы оперы buffa – влюбленный опекун, ловкий слуга, хорошенькая воспитанница и хитрый проныра-монах.

Оживляя эти маски чертами реализма, композитор сообщает им облик людей, словно выхваченных из реальной действительности. Бывало, что изображаемое на сцене действие или действующее лицо ассоциировались у публики с определенным событием, происшествием или конкретной личностью.

Таким образом, «Севильский цирюльник» – это реалистическая комедия, реализм которой проявляется не только в сюжете и драматических ситуациях, но и в обобщенных человеческих характерах, в умении композитора типизировать явления современной ему жизни.

Увертюра, предшествующая событиям оперы, задает тон всему произведению. Она погружает в атмосферу веселья и непринужденной шутки. В дальнейшем настроение, созданное увертюрой, конкретизируется в определенном фрагменте комедии.

Несмотря на то что это музыкальное вступление неоднократно использовалось Россини в других произведениях, оно воспринимается как неотъемлемая часть «Севильского цирюльника». Каждая тема увертюры базируется на новой мелодической основе, а связующие части создают непрерывность переходов и придают увертюре органическую целостность.

Увлекательность оперного действия «Севильского цирюльника» зависит от многообразия используемых Россини композиционных приемов: интродукции, эффект которой является результатом сочетания сценического и музыкального действия; чередования речита-

тивов и диалогов с сольными ариями, характеризующими того или иного персонажа, и дуэтами; ансамблевых сцен со сквозной линией развития, предназначенных для смешения различных нитей сюжета и поддержания напряженного интереса к дальнейшему развитию событий; оркестровых партий, поддерживающих стремительный темп оперы.

Источником мелодики и ритмики «Севильского цирюльника» Джоаккино Россини является яркая темпераментная итальянская музыка. В партитуре этого произведения слышны бытовые песенные и танцевальные обороты и ритмы, составляющие основу этой музыкальной комедии.

Созданные после «Севильского цирюльника» произведения «Золушка» и «Сорока – воровка» далеки от привычного комедийного жанра. Композитор обращает больше внимания на лирические характеристики и драматические ситуации. Однако при всем стремлении к новому Россини не смог окончательно преодолеть условности серьезной оперы.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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