

**ДОНЕЦКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
ИНСТИТУТ**

**ИСТОРИЯ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ
МУЗЫКИ XI—XX вв.**

**Методический комментарий
к фонохрестоматии**

Донецк, 1995

ДОНЕЦКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ 11-20 в.в.

Методический комментарий к фонохрестоматии

У т в е р ж д е н о
на заседании кафедры
музыковедения ДонГИ.
Протокол № 10 от
11 февраля 1995 г.

Донецк, 1995

ББК Щ 313 (0) + Ч 426.67
ББК Фн: Щ 93 (фонохрестоматия)

История западноевропейской музыки 11-20 вв.: Методический комментарий к фонохрестоматии. / Сост. В. В. Гливинский, Э. А. Гляймер. — Донецк, ДонГИ, 1995, — 44 с.

Приводится описание составленной преподавателями ДонГИ фонохрестоматии по истории западноевропейской музыки 11-20 веков.

По каждому разделу фонохрестоматии дается музыковедческий комментарий, облегчающий использование фонохрестоматии в учебном процессе.

Предназначено для учителей общеобразовательных школ, преподавателей лицеев, гимназий, профессионально-технических и высших учебных заведений, а также лиц, ведущих просветительскую работу в области истории музыки и художественной культуры.

Составители

В. В. Гливинский, доц.
Э. А. Гляймер

Ответственный
за выпуск

А. О. Панич

© В. В. Гливинский, Э. А. Гляймер — составители.

Фонохрестоматия представляет собой выстроенный в хронологической последовательности ряд произведений, призванный сформировать целостное представление об основных этапах и наиболее значительных творческих фигурах музыкальной культуры Европы XI — XX вв. Критериями отбора тех или иных художественных образцов для фонохрестоматии являются их типичность для рассматриваемой эпохи или индивидуально-авторского стиля, а также их популярность у современной слушательской аудитории.

Аннотации к четырем основным разделам фонохрестоматии содержат выполненные с разной степенью подробности характеристики музыкальной эстетики, художественных направлений, основных музыкальных жанров, крупнейших творческих фигур и конкретных произведений. Эпоха романтизма (XIX), как наиболее близкая и знакомая современному слушателю, охарактеризована в наиболее общем плане. Разделы, посвященные музыкальной культуре Средневековья и Возрождения, Барокко и Классицизма, а также XX века включают более подробную информацию, вплоть до сведений об отдельных художественных концепциях.

Составители фонохрестоматии — В. В. Гливинский (отбор музыкальных примеров, составление аннотаций) и Э. А. Гляймер (отбор музыкальных примеров, их запись и тиражирование) — при ее составлении использовали фонд отечественных и зарубежных грамзаписей 60-80-х годов. Состояние этого фонда в решающей степени определило технический уровень фонограмм, отдельные из которых в точности воспроизводят посторонние шумы носителя. Общее время звучания — 26 часов. Для достижения качественного звуковоспроизведения рекомендуется использовать аппаратуру 1-го класса.

Авторы хрестоматии выражают признательность всем, кто выскажет свое мнение о ее достоинствах и недостатках.

Контактные телефоны: (0622) 92-66-06, 58-05-48
92-31-88 (по воскресеньям).

С письменными предложениями обращаться по адресу: 340086, Украина, г. Донецк-86, Донецкий гуманитарный институт, Гляймеру Эдуарду Александровичу.

Аннотации и комментарии к произведениям,
включенным в фонохрестоматию.

РАЗДЕЛ I. МУЗЫКА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И ВОЗРОЖДЕНИЯ

В музыкальной культуре западноевропейского средневековья (XI—XIII вв.) отчетливо прослеживается два пласта: культовый и светский. Культовый пласт представлен в первую очередь григорианским хоралом — одноголосными богослужебными песнопениями католической церкви. Название связано с именем папы Григория I, который, согласно преданию, составил антифонарий — круг строго канонизированных песнопений, распределенных в пределах церковного года. Григорианский хорал характеризуется строгостью мелодики, подчинением ее тексту. Во всех случаях преобладают плавные поступенные ходы голоса; движение мелодии вверх тотчас же уравнивается последующим нисхождением и наоборот. Будучи составной частью синтетического культового действия, григорианский хорал был призван формировать у верующего эмоциональное состояние умиротворенного покоя.

В ряде музыкальных центров Западной Европы начиная с XI века и особенно интенсивно в XII—XIII веках проявляется вкус к многоголосию, стремление создавать, исполнять и слышать двух-, трех- (далее и четырех-) голосные произведения — прежде всего вокальные. Этот вкус, это стремление исходят из наиболее профессиональной музыкальной среды, то есть из среды мастеров своего времени — а ими были тогда лучшие церковные певцы как наиболее образованные из музыкантов. Одним из крупнейших центров развития западноевропейского культового многоголосия явился собор Нотр-Дам в Париже. Наивысшего расцвета многоголосие «школы Нотр-Дам» достигло в органумах Перотина Великого. При слушании его композиций создается своеобразное впечатление одновременно движения и неподвижности, плавного вращения и перемещения линий, «переливания» красок без какого-либо явного устремления к цели, без заметного роста напряжения.

Светский пласт музыкальной культуры средневековья связан главным образом с творчеством трубадуров, труверов и миннезингеров. Будучи порождением рыцарской культуры, песни французских трубадуров и труверов (их различие обусловлено обращением к разным французским наречиям) не отделены непроницаемой гранью ни от искусства значительного слоя горожан, ни от народно-бытовой музыкальной традиции, представленной жонглерами и менестрелями. Простые мелодические обороты, развиваясь на основе модного в средние века танца эстампиды, определяют незатейливую привлекательность песни «Календа мая», сочиненной трубадуром Рамбаутом де Вакейрасом. Театрализованная пастораль «Игра о Робене и Мариом», написанная для придворного спектакля в Неаполе, явилась одним из наивысших творческих достижений трувера Адама де ла Аля. Песенка влюбленной в крестьянского юношу Робена пастушки Марион, которую безуспешно пытается похитить возвращающийся с турнира рыцарь, полна непритязательного лирического чувства. Искусство миннезингеров развилось значительно позже, чем искусство трубадуров и труверов, в Германии, где не было таких прочных основ для форми-

рования сугубо светского мировосприятия. Народно-песенные истоки также имели значение для миннезингеров, но вместе с тем у немецких поэтов-музыкантов яснее чувствовались связи с духовной тематикой и церковной мелодической традицией. Меньше чем во Франции, оказывались в Германии прямые влияния песни-пляски с ее живыми ритмами на искусство рыцарского круга, и последовательнее, чем во Франции, миннезингеры прославляли любовь возвышенную, идеальную, граничащую с культом Девы Марии. Два образца миннезанга, в основу которых положена гномическая поэзия XIII века, наглядно свидетельствуют, насколько больше в них серьезности, порой рефлексии, умозрительности, и насколько меньше простых жизненных импульсов, динамики, простодушной «телесности».

* * *

Общеизвестно, что в ряду искусств эпохи Возрождения (XIV—XVI вв.) музыке принадлежит особое место. В силу специфики ее выразительных средств, она заняла весьма своеобразную позицию по отношению к основополагающим культурным постулатам времени. Так, например, вопрос о возрождении античного идеала, столь актуальный для литературы и изобразительного искусства, терял всякую актуальность для музыкального искусства. Подлинная музыка древних Греции и Рима оставалась еще неизвестной деятелям Ренессанса, а художественные образы и эстетические идеи античных авторов хотя и привлекали внимание музыкантов-гуманистов (особенно в Италии), но оказать реальное воздействие на их творческую практику были не в состоянии. Вместе с тем, музыка, как ни один из других видов искусства смогла запечатлеть в звуках кардинальные сдвиги в ренессансном мироощущении. Идея гуманизма, постановка человека в центр мироздания для музыкального искусства означала, прежде всего, углубление в мир человеческих чувств, признание за ними новой эстетической ценности. Очевидно, что подобное определение сверхзадачи художественного творчества способствовало выявлению и реализации сильнейших свойств именно музыкальной специфики.

В сравнении с музыкальной культурой предшествующей эпохи, возрожденческая музыкальная культура становится более многослойной. Культовая музыка по-прежнему сохраняет лидирующую роль. Важнейшим событием в развитии культовых жанров стал протестантский хорал. В отличие от григорианского хора, хорал протестантский как духовное песнопение на немецкий текст был изначально многоголосным. Возникнув в Германии XVI века, в период Реформации он стал важнейшей составной частью преобразованного М. Лютером богослужебного обряда. М. Лютер стремился к тому, чтобы музыка протестантского хора была простой, доступной для понимания и исполнения общиной, не имеющей певческой подготовки, и в то же время красивой, запоминающейся. Работа по оснащению культовых песнопений новыми мелодиями в основном была проведена в 1524 году самим М. Лютером в сотрудничестве с музыкантами К. Рупфом и И. Вальтером. Во многих случаях были использованы григорианские напевы, однако, в переработанном, приближенном к языку народной немецкой песни виде. Основным источником мелодий протестантского хора стала немецкая народная песня. На ее основе создавались четырех-, пятиголосные композиции с основной мелодией в одном из средних голосов. Позднее основная мелодия переместилась в верхний голос. С начала XVII века пение протестантской общины стал поддерживать орган.

Ситуация с формированием фонда мелодий в рамках протестантского хора свидетельствует о том, сколь важную роль в музыкальной культуре эпохи Возрождения играло народное песенное и танцевальное искусство. Начиная с XVI века, оно становится тем фактором, который оказывает постоянное и весьма заметное воздействие на профессиональное композиторское творчество как в светских, так и в культовых жанрах. Во всех основных европейских музыкальных традициях формируется свой собственный корпус народных песенных и танцевальных жанров, выявляющий специфику национального музыкального гения. Так, например, одним из наиболее характерных итальянских народных танцев явился быстрый трехдольный танец сальтарелло. В фонограмму включен наиболее ранний его образец, рукопись которого датируется XIV веком и хранится в Британском музее в Лондоне. Особую ветвь в английской народной музыке составляли так называемые «песенные каноны» — популярные мелодии, исполнявшиеся во время больших праздников в виде многоголосных композиций, где главный голос точно воспроизводился несколькими последовательно вступающими вслед за ним другими голосами. Наиболее известным примером «песенного канона» является шестиголосный «Летний канон», два нижних голоса которого включают элементы звукоподражания пению кукушки. Канонический принцип построения музыкальной ткани вдохновил многих композиторов эпохи Возрождения на создание оригинальных композиций. Так, канон «Луч солнца» итальянского композитора Иоханнеса Чикониа (1335—1411) демонстрирует его феноменальное мастерство и неистощимую фантазию. Три голоса вступают одновременно, а не поочередно, как обычно принято в каноне. При этом одна и та же мелодия излагается в каждом голосе в два раза большими длительностями, чем в предыдущем.

Центральным музыкальным жанром эпохи Возрождения явилась месса. Именно она сумела предложить целостный взгляд на человека, рассматривая его в системе геоцентрической концепции мироздания. В общении с Богом посредством мессы, в соотнесении себя с миром небесным человек осознавал свое место в мире земном. Предлагаемая концепция человека была закреплена как сакральным текстом, так и структурой *missa ordinaria*. *Missa ordinaria* — это постоянно присутствующие в мессе песнопения. Их всего пять (названия определяются начальными словами текста): 1) *Kyrie eleison* (Господи, помилуй), 2) *Gloria* (*Gloria in excelsis Deo* — Слава в вышних Божьих), 3) *Credo* (*Credo in unum Deum* — Верую во единого Бога), 4) *Sanctus* (*Sanctus dominus deus Sabaoth* — Свят господь Бог Саваоф) и *Benedictus* (*Benedictus qui venit in nomine Domini* — Благословен грядущий во имя Божие), 5) *Agnus Dei* (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* — Агнец Божий, взявший на себя грехи мира). Части мессы не имели раз и навсегда закреплённой музыкальной формы. Постоянными оставались лишь канонизированные семантические функции использованного в них сакрального текста. Каждая часть должна была выполнять свое назначение, и в этом отношении текст играл роль программы. Вместе с тем ее выполнение допускало — в довольно широких пределах — индивидуализацию конкретного (эмоционального) содержания. Важно было воплощение сакральной функции части — это и ставило предел индивидуализации, но само религиозное чувство могло принимать разные оттенки.

Ведущую роль в развитии мессы эпохи Возрождения сыграла нидерландская школа, включившая в себя творчество нескольких поколений музыкантов. *Agnus Dei* из мессы Гийома Дюфаи (ок. 1400—1474), в основу которой положена трехголосная баллада композитора «Если

бледно мое лицо», а также *Kyrie eleison* из мессы Иоханнеса Окегема (ок. 1430—1495), базирующейся на популярнейшей возрожденческой песне «Вооруженный человек», свидетельствуют о виртуозном владении полифоническими приемами разработки музыкального материала. В *Kyrie eleison* из мессы «*Hodie Christus natus est*» выдающегося итальянского композитора XVI века Джованни Пьерлуиджи Палестрины (ок. 1520—1594) виртуозная полифоническая техника сочетается с гармоническим полнозвучием фактурной вертикали.

Отличительной чертой музыкальной культуры эпохи Возрождения явилось бурное, стремительное развитие светского искусства, выразившееся в широком распространении в XV—XVI веках национально характерных вокальных жанров — французской *chanson*, итальянского мадригала, немецкой *lied*. *Chanson* Пассеру, и в особенности программная *chanson* Клемана Жаннекена «Пение птиц», свидетельствует о повышенном внимании к поэтическому тексту, о широком использовании звукоизобразительных приемов, о естественном переплетении аккордового многоголосия и имитационной полифонии как характерных чертах французской многоголосной светской песни. Мадригалы Дж. Палестрины, Джезуальдо ди Венозы, песня «*Ma toña mia cara*» музыкального «титана» эпохи Возрождения Орландо Лассо (ок. 1532—1594) выявляют национально характерные черты итальянской светской вокальной музыки: лидерство насыщенного разнообразными мелодическими оборотами верхнего голоса многоголосой ткани, широкое использование разнообразных музыкально-риторических приемов.

Самобытным явлением итальянской светской музыки XVI века оказалась мадригальная комедия — серия мадригалов, объединенных общим сюжетом или ситуацией. Собственно, «комедия» как термин не очень точно отражает сущность этого явления, так как мадригальная комедия не предназначалась для сцены, ее обычно исполняли как концертное произведение в праздничной обстановке во дворце или в частных домах. В какой-то степени мадригальная комедия восприняла полифоническую свободу и утонченность стиля высокого мадригала, но ее основной источник — более «легкие» сопутствующие мадригальные формы: вилланелла, баллетто, канцонетта. Музыка в соответствии с веселыми текстами была живой, мелодия богатой танцевальными ритмами; техника письма применялась разнообразная — от аккордового речитатива до полноценной полифонии. Одним из выдающихся мастеров мадригальной комедии был монах из Болоньи Адриано Банкьери (1567—1634). Его мадригальная комедия «Представление на масленицу» как бы вводит нас в круг праздничных развлечений в аристократическом доме в Болонье, где хозяин и его друзья — любители музыки устраивают веселый концерт, отчасти костюмированный, отчасти импровизированный. В сценах № 10—12 этого концерта Банкьери с великолепным юмором представляет болтливую тетку Бернардину, которая, сплетничая, намекает на что-то непристойное, а также песню зазывал. Большую известность получила пьеса «Контрапункт животных разуму» (№ 12), где на фоне размеренного движения григорианского хора (бас), снабженного бессмысленным латинским текстом, раздаются мяуканье, гуканье совы, кукование кукушки и собачий лай.

Отличительной особенностью музыкальной культуры позднего Возрождения было бурное развитие инструментального исполнительства. Самым распространенным, излюбленным музыкальным инструментом во многих западноевропейских странах XVI века оказалась лютня. Ее знают едва ли не во всех общественных кругах. На ней играют при королевских, княжеских и герцогских дворах музыкан-

ты-виртуозы и знатные любители искусства, она постоянно звучит в кружках гуманистов, во всевозможных «академиях», в домашнем быту горожан, на открытом воздухе, в различных ансамблях, включая театральные. Оригинальные композиции для лютни представлены в хрестоматии канцонной и танцем Франческо ди Милано (1497—1543), Чаконой Г. Найзиндлера. В Ричеркаре Н. Нигрино, а также в обработке английской народной песни «Зеленые рукава» лютня выступает в ансамбле с другими инструментами.

Самобытной областью английского профессионального искусства XVI — начала XVII веков была музыка для верджиналя. Это — маленький английский клавесин прямоугольной формы и изящнейшей отделки, иногда с двумя клавиатурами. Он обладает приглушенным изысканно-камерным звуком. Верджиналь вызвал к жизни музыкальную литературу, которая исчисляется сотнями пьес и представляет одну из блестящих страниц истории английского искусства. Рукописные сборники этих сочинений составлялись еще в XVI веке, первый же печатный сборник под названием «Партения» был издан в 1611 году. В числе других в этом сборнике опубликованы произведения Вильяма Берда (1543—1623). Это был один из первосоздателей верджинальной школы и самый видный английский композитор его времени. Для верджиналя Берд написал целый батальный цикл «Битва», казалось бы, неосуществимый скромными средствами этого инструмента. «Битва» явилась для своего времени подлинным дерзанием художника и принесла ему заслуженную победу. Наиболее яркой пьесой цикла оказалась «Флейта и барабан». Лирические грани дарования Берда раскрываются в его Вариациях на тему песни «Судьба».

Инструментальная транскрипция вокального сочинения нидерландца Хенрика Изака (1450—1517) «В битве» дает представление о наиболее естественном способе пополнения репертуара инструментальных капелл XVI века, а также о художественных возможностях данного типа музицирования.

РАЗДЕЛ II. МУЗЫКА XVII — XVIII ВЕКОВ. БАРОККО. КЛАССИЦИЗМ.

Эпоха Барокко (XVII—XVIII вв.) ознаменовала собою кризис ренессансного гуманизма. Великие географические открытия, выдвинутая Н. Коперником гелиоцентрическая концепция мира, обострившиеся экономические, политические и социальные противоречия подорвали ренессансные представления о человеке как о центре гармонического мироздания, привнесли во взаимоотношения личности и окружающего мира момент дисгармонии, дисбаланса. Мирощущение художников XVII века формировалось под воздействием представлений о бренности человеческого существования, о слабости человека перед лицом могущественной природы, о гнетущей зависимости личности от несовершенства общественного устройства.

Гуманизм эпохи Барокко, окрашенный в трагические тона, нашел специфическое воплощение в различных видах художественного творчества. В музыке он способствовал становлению системы выразительных средств, весьма далекой от эстетических канонов Ренессанса. Стремясь отразить конфликтность общественного бытия, смятенность человеческого сознания, композиторы эпохи Барокко широко использовали выразительные возможности гомофонно-гармонического стиля, мажорно-минорной функциональности. Обновление музыкальной образности протекало в единстве индивидуализирующей и типизирующей

щей тенденций. Найденный кем-либо из композиторов XVII — первой половины XVIII веков художественный прием со временем превращался в общее достояние. В свою очередь, канонизированная система выразительных средств не препятствовала выявлению творческой индивидуальности.

Чертами яркой творческой индивидуальности отмечена музыка Генри Перселла (ок. 1695, Лондон — 21.11.1695, там же). Художественное наследие выдающегося английского композитора необычайно обширно в количественном и разнообразно в жанровом отношении. Перу Перселла принадлежит свыше пятидесяти произведений для театра (оперы и музыка к драматическим спектаклям), свыше ста произведений культовых жанров, светская вокальная музыка (песни, дуэты, кэтчи), композиции для камерного инструментального ансамбля, клавесина, органа. Лиризм и национальная окрашенность как наиболее специфические черты стиля Перселла наиболее полно воплотились в опере «Дидона и Эней» (1689), которая по праву считается первой национальной английской оперой. Либретто оперы написано Н. Тейтом по мотивам «Энеиды» Вергилия. Сюжетной основой произведения явилась трагедия царицы Карфагена Дидоны, покинутой троянским витязем Энеем, который отплывает в Италию, чтобы воссоздать там разрушенную Троию и тем самым исполнить веление богов. На пристани Дидона, сопровождаемая наперсницей Белиндой, горько упрекает Энея. Растроганный ее отчаянием, троянец готов переступить Зевесову волю и остаться с любимой на карфагенской земле. Но Дидона не приемлет этой жертвы: «Пусть плывет!». Прощальная песнь героини — пассакалья соль-минор — одна из самых прекрасных арий, когда-либо созданных в истории оперного искусства. Народный английский граунд возвышен здесь до трагического образа покоряющей силы. Слова текста так безыскусственны, как будто поэт заимствовал их из какой-нибудь народной баллады. Это — завершающая кульминация оперы, к ней идут и сходятся, как в фокусе, все лирические токи, которыми богата партитура «Дидоны и Энея».

Вокальная линия широка, ее подъемы и спады резко очерчены, интонации жалобы («вздыхающие секунды») сосредоточены и заострены. Партии струнного квартета создают насыщенный мелодией гармонический фон, а местами в прелестных контрапунктах оплетают певческий голос созвучными ему теплыми интонациями. Мерцающие хроматизмы, пробегаая по голосам, звучат тонкими психологическими нюансами. Нисходящая линия баса мерно, и, кажется, безразлично девять раз кряду повторяет свою неизменную фигуру. Она придает образу песни какой-то оттенок предопределенности, и в то же время гармонично уравнивает остроту экспрессии. Каждая фраза, возникающая на этой основе, — и вариант, и, вместе с тем, новый фазис мелодического движения. На седьмом проведении басовой линии певческий голос смолкает, между тем как струнные продолжают тихо играть пассакалью. Это создает красивый эффект незаметного истаивания образа и отвечает сценическому решению (спокойная и светлая смерть Дидоны). Гибель суждена и герою: ведьмы нашьют бурю, и буря потопит Энеевы корабли. Пока же, как всегда, величаво и торжественно солнце встает над морем.

Инструментальное творчество Перселла не столь масштабно и значительно, если сравнивать его с музыкально-сценическими произведениями композитора. Однако и в этой области он достиг немало. Наиболее известное из клавирных сочинений Перселла — стремительная ля-мажорная токката, требующая от исполнителя виртуозной техники.

Одним из наиболее значительных явлений в европейской музыке XVII — первой половины XVIII веков явилась французская клавесинная школа, представленная творчеством Жака Шамбоньера (1602—1672), Луи Куперена (1626—1661), Жана д'Англибера (1635—1691), Жана Франсуа Дандрие (1682—1738), Жана Филиппа Рамо (1683—1764). Наиболее значительной фигурой среди французских клавесинистов оказался Франсуа Куперен (1668—1733), прозванный современниками «великим». Усвоив некоторые черты классицизма — его стремление к чистоте французского стиля, к стройной композиции, ясности формы, — Куперен сочетал их с тем нарядным изяществом и тончайшей отделкой деталей, какие с начала XVII века стали характерны для нового стиля рококо. Но и в этот синтез Куперен внес свои совершенно оригинальные черты, поднявшие его творчество значительно выше искусства его времени. В сравнении со своими предшественниками и современниками Куперен много шире пользуется возможностями клавесина, свободнее распоряжается звучностями во всем его диапазоне, всесторонне разрабатывает клавесинную фактуру, активизирует голосоведение, усиливает общую динамику внутри пьесы, уделяет пристальное внимание орнаментике. В итоге музыкальная ткань его произведений, как, например, Прелюдии из сюиты ре-минор, оказывается изысканной и прозрачной одновременно, то утонченно орнаментированной, изобилующей тончайшими интонационными штрихами, то полной легкого движения при относительной простоте общих линий.

Итальянская скрипичная школа XVII — первой половины XVIII веков представлена созвездием первоклассных талантов, к которым по праву принадлежит «рыжий монах» Антонио Вивальди (ок. 1680—1741). Количество произведений, написанных Вивальди, огромно. Он творил с какой-то поистине необузданной щедростью. В его наследии — 39 опер, 23 светские кантаты, 43 арии, 23 симфонии, 73 сонаты. Но любимым жанром Вивальди был концерт со свойственной ему праздничностью, блеском, крупным штрихом, — словом, стилем, рассчитанным на широкую, разнообразную и жаждущую ярких впечатлений аудиторию. Среди почти 500 инструментальных концертов Вивальди особой популярностью пользуется четыре концерта для скрипки, струнных и клавесина, соч. 8, известные как «Времена года» (1725). Первая часть концерта № 4 «Зима» в фа-миноре — изумительное по яркости изображение сурового зимнего пейзажа. Тревожные отрывистые интонации оркестра словно прерываются внезапно налетевшим ветром (вступление солирующей скрипки), настойчивыми «втаптывающими» мотивами стремящегося согреться путника. Вторая часть в ми-бемоль-мажоре вносит контраст своим теплым ласковым колоритом. Чудесная мелодия солиста сопровождается *pizzicato* скрипок оркестра, имитирующих мерные звуки дождя, слышимые в согретой камином уютной комнате. Драматические образы первой части возрождаются в финале, но здесь они значительно смягчены. Моторное движение мелодии солирующей скрипки на фоне выдержанного баса, внезапные краткие «возгласы» (робкие движения идущих по льду) сменяются эпизодом, полным нежной просветленности (повевшим теплым ветерком). Но зимние вихри вновь вступают в свои права — их бурными стремительными интонациями концерт завершается.

Наряду с Вивальди крупнейшим представителем венецианской школы позднего барокко явился Томазо Альбини (1671—1750). Его популярнейшее Адажио соль-минор для органа и струнного оркестра появилось несколько необычным образом: исследователь творчества Альбини — Р. Джакотто создал его из басовой партии, найденной в

рукописях композитора, используя также некоторые другие наброски его мелодий. Поэтому звучание инструментов распределено более рафинированно, более современно. Сочинение написано в духе медленной части старинной церковной сонаты.

В творчестве Иоганна Себастьяна Баха (21.03.1685, Эйзенах — 28.07.1750, Лейпциг) музыкальная культура эпохи Барокко обрела наиболее полное и совершенное выражение. Гений Баха синтезировал все (или почти все) наиболее значительные художественные явления своего времени. В музыкальный язык композитора органично влились: протестантский хорал, немецкая песня, вокально-инструментальные духовные произведения Г. Шютца, итальянская и немецкая органная музыка, итальянская опера и итальянская скрипично-ансамблевая школа, немецкая оркестровая сюита, ведущая происхождение от инструментальной школы Ж. Люлли, французская клавесинная музыка, итальянская клавирная школа и английская музыка. Вместе с тем событийная насыщенность музыкального высказывания, изощренное мастерство полифонической разработки исходного тематического импульса, гармоничная полнозвучность фактуры, формальное совершенство баховских композиций придают им отчетливо воспринимаемую на слух индивидуально-авторскую неповторимость.

Одной из центральных сфер творчества Баха явилась органная музыка. Орган — инструмент, которым композитор владел в совершенстве. Эта грань его дарования была по достоинству оценена современниками: «Пока что никто не может нам противопоставить ничего, кроме одной лишь теоретической возможности существования еще более искусных исполнителей органной и клавирной музыки, и до тех пор, пока это положение не изменится, нас никто не вправе упрекать, что мы имеем смелость утверждать: наш Бах был величайшим мастером игры на клавире и органе из всех когда-либо существовавших» (цит. по: Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. — М.: Москва, 1982. — С. 304).

К наиболее популярным органным произведениям Баха по праву принадлежит Токката и фуга ре-минор (1709). В этом своеобразном мини-цикле воплощен особый, легче и естественнее всего передаваемый органом круг величавых, отмеченных исполинским размахом музыкальных образов. От остро впечатляющего импозантного начала, исполненного драматического пафоса и смелых контрастов, через динамичную моторную фугу, внутрь которой вторгается импровизационное начало, композитор приводит слушателя к пышной виртуозной коде. Ориентация на диаметрально противоположный круг эмоций, характеризует органную хоральную прелюдию фа-минор. Выразительная, насыщенная экспрессивными «речевыми» оборотами мелодия, наслаиваясь на мерно текущее гармоническое сопровождение, воссоздает сложный музыкальный образ, в котором сочетается непосредственность лирического высказывания с углубленностью философского раздумья.

«Страсти по Матфею» (1729) принадлежат к высочайшим вершинам баховского творчества. Страсти — традиционный и национально-характерный жанр немецко-евангелической духовной музыки — возникли из народных действий, разыгрывавшихся в дни страстной седмицы на сюжеты, связанные с легендой о страданиях и смерти Христовой. Бах воссоздал этот жанр в колоссальных масштабах («Страсти по Матфею» включают 78 номеров) и дал ему новую трактовку. Идея баховских страстей — гуманистически-нравственная. Их герой смиренно, со скромным достоинством, более того, бестрепетно и непреклонно идет на жертвенный подвиг — на пытки и мученическую смерть во имя спасения человечества. «Страсти по Матфею» открываются мощным хоро-

вым порталом. В оркестре — неуклонное шествие в ритме сицилианы. Хор I оплакивает невинную жертву: хор II врывается в широкий распев, вопрошая: «Кого» (подразумевая: ведут?), «Как?», «Что» (произошло?), «Куда?»... Над всем звучанием будто парит девятый голос хора I — его поют сопранисты, которых в церкви Св. Фомы Бах размещал на небольшой галерее напротив другой галереи, где находилась основная масса хоров и оркестров, что создавало особый стереофонический эффект. Девятый голос интонирует в унисон непреложную тему хорала «О, невинный агнец Божий». Этот хорал обычно исполнялся общиной в Страстную пятницу. Под конец оба хора объединяются, выражая чувства печали, сочувствия, раскаяния. Одним из наиболее глубоких в эмоционально-психологическом отношении фрагментов «Страстей по Матфею» оказывается речитатив Евангелиста (№ 46) и ария альты (№ 47). Сбылось одно из пророчеств Иисуса: убоявшись, Петр отрекается от учителя, о чем почти рыдая поведал Евангелист, и рыдания непосредственно переключаются в лирическое излияние «Смилуйся».

Центральное место в клавирном творчестве Баха по праву занимает «Хорошо темперированный клавир». В обеих частях «Хорошо темперированного клавира», возникших разным путем и в разное время (I том — 1722, II том — 1744), прелюдии и фуги расположены попарно, «малыми циклами» и в хроматически восходящей последовательности всех одноименных тональностей — от до-мажора до си-минора включительно (24 и 24). Этот, казалось бы, формальный принцип имел глубокий смысл: он отвечал музыкально-акустическим и гармоническим идеям композитора. Но, помимо того, в «Хорошо темперированном клавире» заключено другое жанровое и эстетическое содержание. Его прелюдии и фуги доведены до высшего художественного совершенства, возможного и, более того, уже невозможного на клавесине. Да и в наше время оно остается в своем роде непревзойденным. Несмотря на жанрово-типическую закономерность и единство стиля (особенно в I томе) каждая пьеса вполне индивидуальна по образу, и форма ее обладает неповторимо-оригинальными чертами. Так, например, в «микроцикле» соль-минор из I тома пасторальной наигрышности прелюдии контрастирует остро экспрессивная интервалика основного образа фуги.

В историю музыки Бах вошел родоначальником клавирного концерта. Перу композитора принадлежит тринадцать произведений в этом жанре (семь сольных, другие для двух, трех и четырех солистов). Наиболее популярен в современном фортепианном репертуаре Концерт № 1 ре-минор, музыка которого вошла в кантату «Нас скорбь великая ведет». Первая часть этого концерта внушительна по размаху, виртуозна по изложению, энергична по тону, интенсивна по тематическому развитию.

Оркестровая музыка Баха отмечена по преимуществу праздничным тоном. В ней отражены различные оттенки состояний — драматические, созерцательные, лирические, шуточные, — но над всем главенствует жизнедеятельная радость, что создает ощущение праздничности с одновременным воплощением возвышенного и развлекательного: в рамках одного и того же произведения порой преобладает музыка, дух возвышающая, а иногда — дух увеселяющая. Иначе говоря, если прибегнуть к современной терминологии, баховские оркестровые произведения могут быть отнесены к разряду и «серьезного» и «легкого» жанра. Изумительная по красоте Ария из оркестровой сюиты № 3, «Менуэт» и «Шутка» из оркестровой сюиты № 2 служат наглядным тому подтверждением.

Из композиторов первой половины XVIII века Георг Фридрих Гендель (1685, Галле — 1859, Лондон) имеет преимущественное право на сопоставление с Бахом. Ровесники и соотечественники, они оба воспитывались прежде всего в немецких традициях полифонии, органной и клавирной музыки, хорового письма. Оба являются крупнейшими полифонистами эпохи, мастерами огромного масштаба, тяготеющими к синтетическим вокально-инструментальным формам. Оба претворили в своем искусстве многосторонний художественный опыт различных национальных школ и сумели сделать из него самостоятельные творческие выводы. Оба поднялись до широкого обобщения исторических традиций предшествующего времени и открыли для дальнейшего музыкального развития новые перспективы. Вместе с тем их творчество в значительной степени разнонаправлено: у Баха — более вглубь и вовнутрь душевного мира, у Генделя — также вширь и вовне его; у Баха все решает душевное движение, и ему подчинено остальное в раскрытии любой темы, у Генделя сильны также действенность и картинность творческого воображения. Бах был не склонен писать оперы, Гендель даже во многих ораториях мыслит сценически, приближается к музыкальной драме. По своему призванию Гендель прежде всего драматург в музыке. Именно как драматург он вырвался из ограниченных рамок оперы и осуществил свои идеи в рамках оратории. В оратории Гендель был свободен от либреттно-сценических ограничений, сложившихся в итальянской опере *seria*, от стереотипных драматических коллизий. В оратории он смог усилить близкое ему эпическое начало, углубить живописную сторону музыки, воплотить ее средствами образы высокого этического плана, создать впечатляющие картины больших народных движений.

Среди множества ораторий Генделя особе место занимает «Мессия» (первое исполнение 13 апреля 1742 года, либретто Ч. Дженнеса по Библии). Это произведение, посвященное образу Христа, изобилует прекрасной музыкой, умиротворенной и величавой, вне острых драматических переживаний и коллизий. Хор «Аллилуйя» из «Мессии» является одним из наиболее ярких в творчестве Генделя примеров монументальной хоровой фрески, воссоздающей коллективное состояние радостного подъема, овладевающего сердцами людей, устремленными к Богу.

* * *

В трактате «О природе» (1761—1766) французский философ Жан Батист Робинэ сформулировал «закон равенства между добром и злом». В соответствии с этим законом жизнь отдельных людей и героев бывает трагичной или счастливой, драматичной или спокойной, веселой и печальной. Но жизнь в целом ни хороша, ни дурна, так как содержит в себе элементы хорошего и дурного, причем это обстоятельство несколько не отнимает у нее ее прекрасные качества и не препятствует смотреть на нее весьма оптимистично. Эта мировоззренческая позиция легла в основу Классицизма как художественного направления в европейском искусстве XVIII века. Классицизм зиждется на убеждении в разумности бытия, в наличии единого, всеобщего порядка, управляющего ходом вещей в природе и жизни, гармоничности человеческой натуры. Свой эстетический идеал представители Классицизма черпали в образцах античного искусства и в основных положениях поэтики Аристотеля. Эстетика Классицизма опирается на сумму обязательных строгих правил, которым должно отвечать художественное произведение. Важнейшие из них — требова-

ния равновесия красоты и истины, логической ясности замысла, стройности и законченности композиции, четкого разграничения жанров.

Многие из этих принципов были положены в основу реформы европейской оперы XVIII века, предпринятой Кристофом Валлибальдом Глюком (1714—1787). В программном предисловии к опере «Альцеста» (1767, на либретто Калцабиджи по трагедии Еврипида) Глюк сформулировал свое эстетическое кредо следующим образом: «простота, правда и естественность являются единственными заповедями красоты для всех произведений искусства». Впервые это кредо было последовательно воплощено в опере «Орфей и Эвридика» (1762, на либретто Калцабиджи). Одним из наиболее популярных фрагментов этой оперы оказывается исполненное нежной и светлой грусти соло флейты, входящее составной частью в балетную сюиту второй картины второго действия. Известное под названием «Мелодия» и распространенное в концертной практике в различных транскрипциях, данное соло может по праву считаться одной из прекраснейших мелодий XVIII века. Знаменитая ария Орфея из первой картины третьего действия «Потерял я Эвридику» на протяжении длительного времени была предметом многочисленных дискуссий. И в самом деле: Орфей полон горя и печали, а его ария написана в мажорном ладу. Многие критики обвиняли Глюка в противоречии между музыкой и текстом, а известный венский критик и эстетик Э. Ганслик, живший во второй половине XIX века, ссылаясь на эту арию, чтобы доказать, что музыка, якобы, не может выражать определенного содержания и чувства: он утверждал, что ничего не изменится, если вместо слов «Потерял я Эвридику» петь слова «Нашел я Эвридику». Но это не так. Несмотря на мажорный лад, ария Орфея — благородное выражение печали, создающееся главным образом нисходящими интонациями в конце каждой фразы. Кроме того, в обоих эпизодах (ария написана в форме родно) возникают и минорные обороты. Многое здесь зависит от исполнения: от верно взятого темпа, динамики, характера звука. Если мелодию петь, например, немного быстрее, можно действительно превратить ее в танец. Это понимал и Глюк. В посвящении к опере «Парис и Елена» (1770) он писал по поводу этой арии: «Достаточно внести малейшие изменения в характер выражения, и эта ария превратится в сальтарелло марионеток».

В историю западноевропейской музыки XVIII века Глюк вошел и как реформатор оперы, и как первый представитель так называемой Венской классической школы. Его младшим современником, еще одним венским классиком, сосредоточившим свои усилия главным образом в сфере инструментальных жанров, оказался Йозеф Гайдн (1732—1809). Гайдна справедливо считают отцом симфонии, квартета, великим основателем классической инструментальной музыки, родоначальником современного оркестра. Именно в его творчестве столь свойственная эстетике классицизма тенденция четкого разграничения жанров нашла наиболее последовательное выражение.

Основную часть художественного наследия композитора составляют 104 симфонии. Гайдновские симфонии — это образная энциклопедия жизненной мудрости, основанная на отражении и претворении единства духовного и физического мира человека: ни созерцательное, ни действенное, ни отвлеченное, ни жанровое не господствует безраздельно, они слиты и взаимопроникают. Гайдн воссоздает жизнь в рационально обобщенных и оптимальных по смыслу образах, лишенных преднамеренной индивидуализации и эмоциональных крайностей. Поэтому-то основной бодрый строй симфонии Гайдна отнюдь не есть

воплощение радости как индивидуализированной страсти, но лишь весьма объективное выражение стойких жизненных сил. В симфониях великого австрийского композитора неизменно поражают два момента. С одной стороны, удивительное многообразие музыкального материала как такового, щедрость фантазии. С другой же стороны — стойкость, постоянство немногих основных типов настроений, эмоций, переживаний, передаваемой музыкой. Данная особенность художественного мышления Гайдна обусловлена тем, что композитор впервые трактует симфонию как жанр, способный содержать в себе канонизированную, гуманистическую концепцию Человека.

Каждая из частей в четырехчастных симфонических циклах зрелых симфоний Гайдна воплощает одну из граней этой концепции. Так, первая часть воссоздает образ Человека действующего (*Homo agens*) и содержит наиболее целостные, многосторонние его характеристики (с характерными контрастами радостного и печального, тревог и успокоений). Моменты раздумий, сосредоточенности, благоговейных созерцаний, свойственные вторым частям, рисуют образ Человека мыслящего (*Homo sapiens*). Третья часть — менуэт — олицетворяет игровые и танцевальные досуги Человека играющего (*Homo ludens*). Итоговый характер финалов, обусловленный наблюдениями и переживаниями многосторонних и пестрых явлений жизни, свойственен Человеку общественному (*Homo communis*).

Характерным примером гайдновского понимания Человека действующего может служить 1 часть Симфонии № 94 (соль-мажор, 1791). Оттеняющим контрастом бодрой, танцевальной по характеру теме главной партии оказывается не только медленное, насыщенное хроматизмами вступление, но и мотивные элементы основной музыкальной мысли, разработанные в миноре. Характер тематического развития, свойственный симфоническому жанру, воссоздается Гайдном и в фортепианной сонате. Так, в 1 части Сонаты № 21 (фа-мажор, 1773) образная сфера представляет собой динамичное взаимодействие энергично-маршевого, лирико-песенного и инструментально-импровизационного начал.

Величайший гений мировой музыкальной культуры Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791), как и Гайдн, принадлежал к Венской классической школе. Характеризуя музыку Моцарта, отмеченную печатью высшего художественного совершенства, А. С. Пушкин в трагедии «Моцарт и Сальери» отметил: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!». Творчество Моцарта поразительно универсально и поразительно многогранно. Его произведения, созданные на протяжении короткой жизни (Моцарт прожил неполных 36 лет), охватывают все без исключения жанры и формы, существовавшие в музыкальном искусстве той эпохи. При этом во всех жанрах он создает истинные шедевры.

Одним из таких шедевров является Симфония № 40 (соль-минор, 1788). Это сочинение может служить редким не только для своего времени примером единства господствующих образов и эмоций как во всем цикле, так и, в особенности, в первой его части. Всему задает тон чудесная исходная тема, столь простая по своему составу и столь необычная в целом, соединяющая интонации нежной жалобы (в предельной концентрации) с «воздушным» полетом чувств, проникнутая лирическим трепетом и чуждая какой бы то ни было патетики (вступает у одних струнных), словно бесхитростное высказывание — взволнованное, внезапное, с прерывающимся дыханием... В симфониях XVIII века известны сотни тем, сразу, ударно захватывающих внимание с первых тактов I части, но это всегда героические, сильные,

подъемные темы. Вдохновенная лирика Моцарта выступает в этом качестве впервые — и действие ее оказывается сильнее, чем действие фанфар. Короткая связующая часть не успевает отвлечь внимание от исходной темы. Побочная тема создает образ хотя и контрастный главному, но оттеняющий его иным лирическим звучанием, скорее тонко-меланхолическим. Это, однако, преходяще. Тоскливые нисходящие хроматизмы лишь ненадолго отвлекают от главного образа: далее основной мотив главной темы начинает разрабатываться уже в пределах экспозиции. Разработка I части обширна и составляет две трети объема экспозиции. В драматургическом отношении она усиливает душевное переживание, воплощенное в экспозиции. В композиционном отношении она представляет собой мощную кульминацию возбуждения в центре с двумя построениями до и после нее, аналогичными по своему духовному содержанию, но более сдержанными по выразительности. Все три раздела различны по характеру тематической работы и все же они — ростки одного и того же ствола, носители единого органически развивающегося эмоционального процесса. Нелегко найти моцартовскую разработку, которая несла бы такую же душевную энергию. Реприза обширнее экспозиции (главным образом за счет связующей части). После проведения побочной темы вновь утверждается мотивы главной, и до последней каденции в коде пульсирует ее ритм.

Медленная II часть симфонии несколько отвлекает от стройной целеустремленности Allegro. Лирика Andante прихотлива и тонка, изложение красочно и изнеженно, сонатная форма строится таким образом, что все сцеплено и все в тематических фактурных сменах отдает импровизацией, а легкие «порхающие мотивы» тридцать вторых то в одной, то в другой партии словно обвивают развитие музыкальной мысли, сообщая ему особую «воздушность», трепетность. Именно этот образный оттенок отвечает эмоциональной атмосфере первой части симфонии.

Менуэт и финал интонационно близки один другому и вместе как бы преодолевают драматургическую линию первого Allegro, каждый по-своему выражая вдохновенный порыв чувств. Прямого тематического сходства между финалом и первой частью симфонии нет, но самая устремленность исходной темы финала, ее взлеты и «вздохи», как и нисходящий хроматизм перед заключительной партией, роднят его образный строй с образностью первого Allegro.

За «Женитьбой Фигаро» (1786, либретто Лоренцо Да Понте) закрепила слава первой в европейской музыке оперы характеров. Не ситуация, не выражение идеи, не персонаж-маска, а именно характер того или иного героя определяет отбор выразительных средств для его музыкальной обрисовки. Главный герой оперы — лакей Фигаро — типичный представитель третьего сословия. Ловкий и предприимчивый, насмешник и остро слов, смело ведущий борьбу со всемогущим вельможей и торжествующий над ним победой, он очерчен Моцартом с большой любовью и симпатией. Развернутая характеристика Фигаро содержится в его каватине из первого действия. Здесь он со злорадством представляет себя в той ситуации, когда он подыграет танцу графа на своей «гитарочке». Это совсем не тот сословный танец, который он должен был бы в воображении предназначить высокородному господину, и мысль о том, что элегантный аристократ кружится в танце под этот неотесанный народный наигрыш с его валторновым звучанием вызывает улыбку. Однако вскоре коварство становится еще очевиднее. Оно выдает себя уже в обоих вызывающих восклицаниях «да!». В среднем разделе каватины внешняя картина танца и психологическая выразительность постоянно дополняют и усиливают друг друга.

Уже мотив трели у скрипок придает всему эпизоду оттенок настороженного ожидания; резко, как удары грома выделяются оба восклицания на словах «когда захочет прийти» и «полетишь кувырком». Затем танцевальный ритм полностью прекращается: мстительные планы Фигаро воспаряют и настолько разрастаются, что он сам не может найти слов, чтобы их выразить. Но здесь он внезапно делает поворот на 180 градусов и сам призывает себя к спокойствию. Снова возвращается прежняя таинственная настороженность: коварство и притворство должны привести к победе. Эти мысли развиваются в заключительном разделе каватины.

«Дон-Жуан» (1787, либретто Да Понте) по времени стоит совсем рядом с «Женитьбой Фигаро», но представляет несколько иной тип оперы. Здесь соединение серьезного и комического, двойственный характер главного героя и сплетение вокруг него и «комедийных» и совсем не комедийных сил позволяют говорить о чертах трагикомедии на оперной сцене. Дон-Жуан Моцарта — образ сложный, многогранный. Осуждая Дон-Жуана на гибель, композитор в то же время поэтизирует, облагораживает его облик: моцартовский Дон-Жуан отважен, обаятелен, полон беспредельной жизненной энергии. Остальные персонажи оперы — неразлучный спутник Лепорелло, одновременно и восхищающийся своим барином, и порицающий его, гордая донна Анна, страстная донна Эльвира, кокетливая Церлина, Оттавио, Мазетто — занимают подчиненное положение. Их поступки, мысли и чувства связаны с действиями Дон-Жуана. Его ария «Чтоб кипела кровь горячее» — знаменитая ария с шампанским в начале второго акта — впечатляет блеском и жизнерадостностью; танцевальное движение, четкие контуры легкой стремительной мелодии передают кипучее веселье, охватившее Дон-Жуана, его страстную любовь к жизни. Увертюра «Дон-Жуана» не только передает основной тон оперы, но и воспроизводит частично ее тематику. По типу композиции она близка первым частям некоторых моцартовских симфоний, начинающихся драматическим медленным вступлением. Вступление к увертюре связано с образом Командора, с идеей возмездия, с ужасным волнением. Музыка вступления звучит затем в момент роковой развязки, когда «каменный гость» является Дон-Жуану в дом. Основной раздел увертюры воссоздает в обобщенном виде активное, яркое жизненное начало оперы, ее подъем, ее динамику, и связан преимущественно с образом Дон-Жуана, точнее говоря, с атмосферой вокруг него.

Основные образы «Волшебной флейты» (1791, либретто Эммануэля Шикэнедера) возникли у Моцарта как удивительно органичные, «подготовленные» — и обобщенные, и характерные одновременно. Они как будто традиционны, имеют свою жанровую основу (порой даже просто в песне) и вместе с тем свежи, неожиданны, поэтичны. В обрисовке образов и ситуаций Моцарт словно не смешивает краски, а неизменно накладывает их как чистые простые. По такому принципу возникают не только арии-характеристики, но и многие ансамбли «Волшебной флейты», например, сцена Папагено и Папагены из финала оперы. Папагено ищет свою исчезнувшую возлюбленную. Волшебные мальчики напоминают ему о чудесных колокольчиках. Только раздались их звуки, как Папагена возникла перед восхищенным, ошалевшим от счастья птицеловом. Комическая радость влюбленных выливается в уморительный буффонный дуэт.

Из шедевров фортепианной музыки Моцарта наиболее известно широкому кругу любителей музыки Рондо в турецком стиле — финал Сонаты ля-мажор, сочиненной композитором в Париже в 1778 году. Характеризуя это сочинение, Г. Аберт отмечает: «Финал является первым обращением

Моцарта к турецкому локальному колориту, тогда весьма излюбленному именно в комической опере; тут особенно заметно влияние "Пилигримов из Мекки" Глюка. В этом отношении характерны острые, подчеркнутые звенящие ритмы, в которых, кажется, слышишь удары тарелок. Финал состоит из двух разделов, одного в миноре и одного — в мажоре; первый выражает по-кошачьи льстивую, вкрадчивую, но вместе с тем и неуклюжую, грубую натуру этих парней, что встретились нам в трио менуэта; мажорный раздел — напротив — кричащую дикость и жуткое сладострастие; в разделе *fis-moll* явственно ощущается звучание флейт-пикколо, которыми Моцарт пользуется для подобных мрачных настроений. В коде этот ориентальный фанатизм обрушивается на нас прямо-таки с натуралистическим неистовством» (цит. по: Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть I. Книга II. - М.: Музыка, 1980. - С. 259).

Время создания фортепианной Фантазии ре-минор точно не установлено. Предполагают, что она возникла в 1782 году. Сущность жанра фантазии в этой пьесе усматривается Моцартом в свободном развитии мелодических разделов, особенно в виде внезапных и резких перемен настроений, всякий раз вводящих слушателей в новые сферы чувствований. Сумрачное вступительное *Andante* с его мерной триольной фигурацией словно предвещает первую часть бетховенской «Лунной» сонаты. Центральный раздел, *Adagio*, дважды прерываемый бурным импровизационным *Presto*, основан на свободном чередовании трех тематических образований: скорбной ламентозной мелодии, экспрессивного хроматического мотива и взволнованных, как бы задыхающихся интонаций. В заключительном *Allegretto* звучит светлая песенно-танцевальная мелодия, в духе финальных рондо многих моцартовских сонат, прерываемая на момент блестящей каденцией.

«Маленькая ночная музыка», «состоящая из одного *Allegro*, *Romance*, Менуэта и трио, и финала» (такое название дано произведению самим Моцартом) датирована 10 августа 1787 года. Это настоящая серенада «на случай» со всем ее праздничным великолепием, но и со всей нежностью, присущей этому жанру у Моцарта. Глубокие чувства в ней не затрагиваются, однако признаки стиля того времени дают о себе знать хотя бы в самой простой форме. Музыкально-образный строй I и IV частей определяется бодрыми, энергичными, разнообразными по своим жанровым истокам темами, а также их целеустремленным, динамичным развитием.

Название траурной заупокойной католической мессы произошло от первого слова текста "*Requiem aeternam dona eis, Domine*" — «Покой вечный дай им, Господи». В сравнении с торжественной католической мессой Реквием характеризуется отсутствием некоторых частей ("*Gloria*" — «Слава», "*Credo*" — «Верую»), вместо которых вводятся другие (вначале "*Requiem*", далее "*Dies irae*" — «День гнева», "*Tuba mirum*" — «Чудесная труба», "*Lacrimosa*" — «Слезная», "*Offertorio*" — «Приношение даров», "*Lux aeterna*" — «Вечный свет» и др.). Обратившись к жанру Реквиема, Моцарт создал в конце жизни одно из величайших своих творений. В образном содержании произведения композитор остается самим собой. Живая драматическая сила, чистое лирическое чувство, всегда присущие его искусству, приобретают в новом произведении особую глубину и серьезность — в соответствии с его темой. Музыкальный язык Моцарта, как всегда искренний, яркий и впечатляющий, лишен здесь, естественно, тех черт, которые связаны с образами идиллическими, праздничными, легкими, «обольстительными». Охотно соединявший возвышенное и комическое, драму и жизненную игру, Моцарт пребывает теперь в сфере иных об-

разов — страшных, потрясающих, печальных, трогательных. Но Реквием отнюдь не ограничен лирическим воплощением своей темы. Глубина лирических чувств сочетается в нем с поразительной силой драматических картин, драматического выражения. Весь ужас смерти, вся грозная фантазия «Дня гнева» переданы в трагических тонах. Моления, надежды, трепет страдающего человека выражены с глубоким и чистым лирическим чувством. Образы страшные, величественные и образы нежные, трогательные воплощаются в Реквиеме с такой обобщающей силой и вместе с такой индивидуальной выразительностью, что все произведение предстает как своего рода симфонизированная философская драма. Ибо Реквием — это концепция жизни и смерти, к которой Моцарт пришел в полном соответствии со своим мировосприятием.

Первый номер, "Вечный покой", объединяет две части траурной мессы — “Introitus” (вступительную молитву) и “Kyrie eleison” — «Господи, помилуй». Медленно и задумчиво звучит начало “Introitus”. Сурового и сдержанного трагизма полна скорбная тема, развитая полифонически сначала у оркестра, а затем у хора. Светло и проникновенно звучит мелодия у солирующего сопрано на словах “Te decet hymnus, Deus in Sion” — старинный григорианский напев, который Моцарт использовал еще двадцать лет назад в Финале своей юношеской оратории «Освобожденная Бетулия» (1771). Но колорит вновь быстро темнеет, возвращение первой темы приводит к скорбно-патетической кульминации. «Господи, помилуй» — монументальная fuga, поражающая драматической мощью и целеустремленностью. Властная и энергичная первая тема с ее броской и выразительной начальной интонацией ранее неоднократно использовалась в различных вариациях многими композиторами: от Г.Ф. Генделя и И.С. Баха до самого Моцарта; вторая тема пронизана настойчивым безостановочным движением. Динамичное и напряженное развитие обеих тем, вступающих в разнообразные сочетания, происходит как бы на едином дыхании, венчаясь трагически-величавыми заключительными аккордами.

Второй номер, «День гнева», живописует картину светопреставления, возвещающую новое пришествие Господа. Неистовое возбуждение чувств воссоздано хором. Отображение внешних ужасов принимает на себя оркестр, в частности, тремоло струнных. Напряженное, безостановочное развитие, пронизывая «День Гнева», формирует совокупный музыкальный образ, потрясающий своей исполинской трагической силой.

Музыка седьмого номера — бессмертной «Слезной» — проникнута той возвышенной простотой, которая присуща лишь величайшим творениям искусства. Тихие скорбные вздохи скрипок сопровождают прекрасную проникновенную мелодию хора, в которой слышится то нежная печаль, то робкая надежда, то трагическое отчаяние.

Творчество Луиджи Боккерини (1743—1805), наряду с творчеством венских классиков, также отражает процесс формирования классицистского музыкального стиля. Композитор способствовал развитию симфонии и особенно камерных инструментальных жанров (впервые создал квинтеты с 2 виолончелями), становлению сонатной формы. Музыка его сочетает глубину и эмоциональность с грацией и лиризмом, мелодическое богатство с ритмическим разнообразием. Ярким подтверждением может служить оркестровый Менуэт композитора.

РАЗДЕЛ III. МУЗЫКА XIX ВЕКА.

БЕТХОВЕН. РОМАНТИЗМ.

Последний из представителей Венской классической школы, Людвиг ван Бетховен (1770—1837), вслед за Гайдном и Моцартом, развил новые формы классицистской инструментальной музыки, которые давали возможность отразить разнообразные явления действительности в контрастных сопоставлениях и развитии. Творческий путь Бетховена неразрывно связан с великими общественными событиями, свидетелем и участником которых он являлся. Это — эпоха Просвещения, движение «Бури и натиска» в Германии, Великая французская революция (1789—1794), национально-освободительная борьба австрийского и немецкого народов против захватнической политики Наполеона. Все эти события, вызванные ими изменения в интонационном музыкальном «словаре» эпохи предопределили качественный сдвиг в музыкальном мышлении, совершенный Бетховеном. Бетховен — создатель героико-драматического симфонизма, проникнутого страстной мыслью, диалектикой развития, обладающего силой широкого воздействия — «Шекспир масс», по выражению В. Стасова.

Одной из вершин героической концепции симфонизма Бетховена является Пятая симфония (до-минор, 1804—1808). Ее первая часть — один из наиболее изумительных примеров бетховенского симфонического развития. Будучи эпиграфом ко всей симфонии, заглавный мотив судьбы является одновременно мельчайшим архитектурным звеном всей сложной структуры части, по принципу оstinato повторности пронизывает всю ее музыкальную ткань. Ни на секунду не ослабевает чувство организованного движения, не прерывается внутренняя пульсация, почти не нарушается повторение изначально заявленного ритмического рисунка. Так, приемы, которые до сих пор использовались преимущественно для выражения жанровых образов, преломляются в остро драматическом произведении, являя редкий пример органического сочетания трагических патетических интонаций с ритмами однообразного поступательного движения.

Драматургия Девятой симфонии (ре-минор — ре-мажор, 1822—1824), воплощающая типичную для Бетховена идею «от мрака к свету», выражена в такой последовательной форме, что финал является не только кульминацией цикла, но и образно-смысловым центром всего произведения. В Финале Девятой симфонии композитор впервые выходит за рамки чисто инструментальной концепции, вводя голоса и хор. Слова оды Шиллера «К радости», использованные здесь, исчерпывающе раскрывают идею произведения: «Радость, прекрасная искра небес, дочь Елисейских полей! Полные огня, мы вступаем в твоё святилище!... Люди становятся братьями всюду, где веет твоё нежное крыло». Основной музыкальной мыслью Финала является знаменитая ре-мажорная тема радости, звучащая первоначально у виолончелей и контрабасов в торжественной тишине просто и величественно. Развитие темы радости образует монументальный цикл вариаций, в котором инструментальные разделы чередуются с вокально-хоровыми. В основу второго крупного раздела Финала положена ещё одна тема, интонируемая басовым тромбоном и хором со словами «Обнимитесь, миллионы». В дальнейшем эта тема выливается в двойную фугу репризы. Таким образом, концепция части объединяет две идеи — общечеловеческой радости и величия мироздания.

Особую ветвь симфонического творчества Бетховена составляют увертюры. Тесно связанные с театрально-сценическими жанрами, они в

большинстве своем являются программными произведениями. Программность послужила Бетховену дополнительным стимулом для развития диалектических качеств музыкального мышления, для утверждения принципов инструментальной драмы. Театр привлекал композитора не картинной зрелищностью, а рельефностью воплощения конфликта в столкновении героев драмы. Отсюда и характер программности в его увертюрах — не описательный, а обобщенно-психологический. Изобразительные моменты если и привлекаются Бетховеном, то для более яркого, конкретного раскрытия основной идеи и обрисовки героев; самостоятельного же сюжетно-повествовательного значения они не имеют.

Наиболее концентрированно особенности увертюры Бетховена выражены в «Эгмонте» (1810). Отражая главные моменты сюжетного развития трагедии Гете, драматургия увертюры подчинена требованиям симфонического обобщения идеи, раскрытия основного конфликта. Зерном произведения является вступление. В контрасте его музыкальных образов (тяжеловесные аккорды сарабанды у струнных инструментов и печальный напев гобоя) воплощены основные конфликтные темы трагедии — гнет завоевателей и страдание народа. В процессе глубокого изменения тем выступления вырастают образы основной части — образы героической борьбы и стремления к свободе. Из скорбной жалобы (тема гобоя) постепенно звено за звеном формируется активный драматический образ — главная партия. Первая же тема вступления преобразуется затем в светлый призывный мотив побочной партии — воплощение мужества, героического подвига. Очень существенно дальнейшее изменение этой темы перед кодой, где она вновь выступает в своем грозном значении, звучит сухо и отрывисто, как бой барабана во время казни. В драматургии увертюры следует особо выделить значение коды. В соответствии с программой сочинения она оказывается «скачком» от трагической к ослепительно-триумфальной образности, которая своей оркестровкой (трубы, литавры, флейта пикколо) и плакатной остротой маршевых тем передает дух массовых празднеств Великой французской революции.

Фортепианная соната была для Бетховена наиболее непосредственной формой выражения волновавших его мыслей и чувств, его главных художественных устремлений. Влечение Бетховена к этому жанру было особенно устойчивым. Если симфонии появлялись у него как итог и обобщение длительного периода исканий, то фортепианная соната непосредственно отражала все многообразие творческих поисков. Напомним, что Бетховен как выдающийся виртуоз на фортепиано даже импровизировал чаще всего в сонатной форме. В пламенных, оригинальных, необузданных импровизациях зарождались образы его будущих больших произведений. Фортепианную сонату можно было бы назвать «творческой лабораторией» композитора, если бы не одно важнейшее обстоятельство. При всей необычности и смелости бетховенских сонат, ни одной не свойственен характер экспериментальной незаконченности. В них нет и следа рыхлости формы, недостаточной откристаллизованности тематизма или его перегруженности, что бывает свойственно искусству импровизационного или «лабораторного» склада. Каждая бетховенская соната — законченное художественное произведение.

По поводу «Патетической сонаты» (до-минор, 1799) в свое время разгорелись такие же страстные споры, как по поводу какой-нибудь оперной премьеры. Эта аналогия была не только внешней. «Патетическую сонату» многое тесно связывало с музыкальным театром. Ее яркая театральность особенно явственно обнаруживается в первой час-

ти, где представлены типичнейшие образы героических опер конца XVIII века. В первой части выражен конфликт между «судьбой и человеком», который определил драматургию классицистской трагедии, а в музыкальном искусстве XVIII века получил наиболее яркое воплощение в операх Глюка. Преемственная связь «Патетической сонаты» с драматической музыкой XVIII столетия (в частности, с глюковскими увертюрами) заметна даже в интонационных оборотах. Так, например, в первой части «тема-диалог» (человеческая мольба и неумолимо грозный ответ судьбы) напоминает музыку глюковских увертюр. И жалобные интонации мольбы (во вступлении и побочной теме), выражающие настроение «страха и скорби», и суровый голос рока в одном из тематических элементов вступления чрезвычайно близки типичным трагическим интонациям оперной и симфонической музыки XVIII века. И другие приемы изложения явно воспроизводят оркестровые эффекты, например, басовое тремоло и поступательное движение в главной теме, постепенно охватывающее все более высокие регистры. Родство первой части «Патетической» с увертюрой заметно и в трактовке всей части: рельефности тем, их резком противопоставлении, тематической сжатости и насыщенности.

Возвышенное, спокойно-созерцательное настроение царит во второй части. Широкая, вдохновенно льющаяся мелодия в низких «альтовых» регистрах, богатый «педальный» фон, выразительная контрапунктирующая линия басов, приглушенная звучность создают ощущение глубокой сосредоточенности.

Драматический финал в форме рондо-сонаты завершает «Патетическую сонату». Редким обаянием отличается ее главная тема, выросшая из интонаций жалобы побочной партии первой части. Менее патетичный, чем первая часть, финал также пронизан драматическим порывом. Соната кончается не смирением, а вызовом судьбе. Бальзак однажды назвал стиль классицистской литературы «пламенем, скрытым в кремне». Эта характеристика удивительно подходит к драматизму «Патетической сонаты», где «огненно-страстный пафос» (Асафьев), неведомый предшественникам Бетховена, облачен в величественную строгость выражения.

К наиболее вдохновенным, поэтическим и оригинальным произведениям Бетховена принадлежит «Лунная соната» (до-диез-минор, 1801). Это название, по существу очень мало подходящее к трагическому настроению сонаты, принадлежит не Бетховену. Так ее назвал поэт Людвиг Рельштаб, который сравнил музыку первой части сонаты с пейзажем Фирвальдштетского озера в лунную ночь. В некотором смысле «Лунная соната» — антипод «Патетической». В ней нет театральности и оперной патетичности, ее сфера — глубокие душевные переживания.

Связанное с одним из самых сильных в жизни Бетховена сердечных переживаний, это произведение отличается особой эмоциональной свободой и лирической непосредственностью. Композитор назвал его “Sonata quasi una Fantasia”, подчеркнув этим свободу построения. Главное отступление от схемы — первая часть — Adagio, которая ни по общему выразительному облику, ни по форме не соприкасается с классицистской сонатностью. В известном смысле Adagio можно воспринимать как прообраз будущего романтического ноктюрна. Оно проникнуто углубленным лирическим настроением, его окрашивают сумрачные тона. Большое и притом самостоятельное значение имеет выдержанная от начала до конца однотипная фактура. Важным является также прием противопоставления двух планов — гармонического «педального» фона и выразительной мелодии кантиленного склада. Ха-

ракетно приглушенное звучание, господствующее в Adagio, И вместе с тем эта музыка одновременно и отлична от мечтательного романтического ноктюрна. Она слишком глубоко проникнута хоральностью, возвышенно-молитвенным настроением, углубленностью и сдержанностью чувства, которые не ассоциируются с субъективностью, с изменчивым состоянием души, неотделимым от романтической лирики.

Вторая часть — преображенный грациозный «менуэт» — служит светлой интермедией между двумя действиями драмы. А в финале разражается буря. Трагическое настроение, сдерживаемое в первой части, прорывается здесь безудержным потоком. Но опять, чисто по-бетховенски, впечатление необузданного, ничем не скованного душевного волнения достигается посредством строгих классицистических приемов формообразования. Арпеджированное изложение, которое в первой части выражало спокойствие и созерцание, приобретает характер острой возбужденности. Эти интонации господствуют в финале, преображаясь иногда в бушующий фон. Они проникают и в патетическую побочную партию, отличающуюся ораторски-речевой выразительностью. Музыка всей части воплощает образ бурного трагического волнения. Вихрь смятенных чувств, вопли отчаяния, бессилие и протест, смирение и гнев слышатся в этом потрясающем по своей силе финале.

Героические образы фортепианных произведений Бетховена получили исчерпывающее художественное выражение в его Двадцать третьей сонате, «Аппассионате» (фа-минор, 1804—1806). Ни прежде, ни впоследствии не удалось Бетховену создать сонату столь ошеломляющей драматической силы, исполненную такого же вдохновения и совершенства формы. Музыку «Аппассионаты» характеризует драматургическая цельность: последовательно, на протяжении всего цикла сменяются образы тревожной настороженности, страдания, героической лирики, умиротворенного созерцания, заканчиваясь картиной напряженной борьбы.

Все разнообразные темы первой части, в том числе и резко контрастирующие между собой, так или иначе связаны с темой главной партии. Унисонное движение по звукам минорного трезвучия постепенно становится выражением героического начала. Из интонаций нисходящей структуры, противопоставленной первому элементу темы, вырастает образ страдания и протеста. Стаккатный мотив, напоминающий мотив судьбы Пятой симфонии, вносит настроение мрачной тревоги. Впоследствии этот третий элемент образует неизменный ритмический фон первой части, усиливая его взволнованно-устремленный характер. Как преображенная главная тема предстает и побочная партия. Ее вдохновенное настроение восторженной гимничности находит выражение в мелодии, структура которой, подобно теме главной партии, ассоциируется с революционными песнями типа «Марсельезы». Когда в конце всей части обе темы сливаются, отделить элементы каждой из них, по существу, невозможно.

Во второй части и в финале контрастные образы, составляющие основу первой части (героика и лирика), словно поляризуются. Вторая часть — контрастный лирический эпизод цикла — написана в форме темы с вариациями. В ней господствует глубокое размышление. Основная тема звучит как гимн умиротворения, вызывая в памяти вдохновенную сосредоточенность лирического настроения побочной темы первой части. Тем более трагично воспринимается резкое, исступленное вторжение диссонирующих «возгласов» финала; в нем сосредоточены мотивы страдания, сопротивления, протеста, присущие первой части. Финал весь — вихрь, исступление, борьба. Завершаю-

щая его стремительная кода маршевого характера гениальной простотой и выразительностью выделяется даже среди произведений Бетховена.

Помимо 32 сонат, 5 концертов с оркестром, фортепианное наследие Бетховена включает также ряд пьес малых форм, среди которых особой популярностью пользуются две: лирическая миниатюра «К Элизе», а также рондо «Ярость по поводу утерянного гроша». Комический эффект последнего произведения основан на несоответствии подчеркнутой непритязательности главной темы и масштабности, почти симфонической напряженности ее развития.

* * *

При всем разнообразии художественных индивидуальностей, творивших в XIX веке, при множестве направлений в композиторском творчестве этого периода, все они объединены рядом общих принципиально важных эстетических признаков, особенно рельефно воспринимавшихся на фоне черт классицистического стиля, которые они были призваны сменить. Самое яркое явление в музыке эпохи романтизма, особенно ясно воспринимающееся при сравнении с образной сферой классицизма, — господство лирико-психологического начала. Осознание себя как индивидуальности подчиняет все высказывания композиторов XIX века. Объективность искусства классицизма ему чужда. В обобщенном плане можно сказать, что сущность каждого музыкального произведения послебетховенского XIX века — «лирическая исповедь».

Тема любви занимает в ней господствующее место, ибо именно это душевное состояние наиболее полно и многосторонне отражает все глубины и нюансы сложной психики человека. Но в высшей степени характерно, что эта тема не ограничивается мотивами любви в прямом смысле, а отождествляется с самым широким кругом явлений. В обогащенном внутреннем мире композитора XIX века — человека, осознающего себя свободным, интеллектуально развитого, тонко воспринимающего и оценивающего мир, — образ любви ассоциируется с самыми разными сторонами жизни. Он олицетворяет, в частности, столь характерное для художника эпохи романтизма чувство разлада с окружающим его миром.

Огромное место в лирике романтиков принадлежит образам природы, тесно, почти неразрывно переплетающимся с темой «лирической исповеди». Подобно образам любви, они олицетворяют душевное состояние героя, так часто окрашенное чувством дисгармонии с действительностью. И поэтому идиллическое изображение природы, с его отзвуками «блаженной Аркадии», типичное для классицистов, у композиторов-романтиков отнюдь не господствует. Наоборот, они в гораздо большей степени тяготеют к картинам природы, отражающим чувство взволнованности, мятежного порыва, томления, тоски.

Особое место в образном строе романтического искусства занимает тема фантастики. Часто она сливается с образами природы. Если лирическая тема имела предшественников в западноевропейской музыке начиная с ренессансного мадригала, а у романтиков получила хотя и первостепенное по важности, но по существу обновленное значение, то фантастические образы являются всецело открытием «музыкального XIX века». По всей вероятности, они также были порождены стремлением вырваться из плена реальной жизни. Типичным для романтиков стали поиски чудесного, сверкающего богатством красок мира, противостоящего серым будням. «Свет, не виданный ни-

кем на суше иль на море», — так сформулировал это тяготение к прекрасным грезам английский поэт-романтик Вордсворт.

Новизна и сложность романтических образов обусловила расцвет программного принципа в музыке XIX века. Под программной в широком смысле следует понимать всякую музыку, которая ради полного раскрытия своего образного содержания опирается на такие внемузыкальные элементы как слово, сценическое действие, танец, литературный заголовок. В узком же значении слова программности в музыке необходимо придавать именно тот смысл, который вложили в этот созданный ими принцип романтики XIX века. Воспитанные на классицистской сонате-симфонии, олицетворявшей идеальный вид «чистого» (или «абсолютного») инструментального искусства, лишенного конкретных внемузыкальных ассоциаций, композиторы-романтики сознательно противопоставили ей свою новую разновидность инструментальной музыки, неразрывно связанную с определенными литературными образами, а иногда и прямыми сюжетными реминисценциями. Литературные связи, с одной стороны, помогали композиторам находить средства более определенного и точного художественного изображения, а с другой — содействовали восприятию слушателя, как бы являясь для него путеводной нитью.

РАЗДЕЛ IV. МУЗЫКА XX ВЕКА.

На рубеже XIX—XX веков музыкальное искусство Европы вступило в полосу интонационного кризиса. Характеризуя кризисные периоды в развитии европейской музыки, Б. В. Асафьев утверждал: «В период кризиса интонаций для новых общественных слоев либо ветшают, либо кажутся искусственными не только отдельные произведения, но и лежащие в основании музыки эпохи "интонационные накопления", определяющие требования слушателей к музыкальному искусству и господствующие вкусы. В такое время музыка как бы откидывает все лишнее, формально-сложное, крайне-субъективное или отвлеченное во имя "правды звуков", и начинается борьба за новые интонации, новую выразительность. Борьба эта сопровождается переоценкой господствовавших музыкальных ценностей с позиции идеологии новых слушателей. Она тем острее, если совпадает с политическими переворотами и переустройством государственного общественного строя» (цит. по: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — С. 275-276).

Адресованное эпохе Л. Бетховена, данное определение далеко не во всем соответствует ситуации следующего столетия. Однако в ряде моментов — «обветшание интонационных накоплений», «откидывание всего крайне субъективного», «борьба за новые интонации и новую выразительность, совпадающая с политическими переворотами и переустройством государственного общественного строя», — асафьевское определение интонационного кризиса применимо и к ситуации, сложившейся в европейской музыке рубежа XIX—XX веков. Кризисные тенденции того времени проявились многообразно: в содержании эстетических программ ряда художественных направлений, в состоянии отдельных музыкальных жанров, в мучительных подчас поисках, которыми был отмечен творческий путь крупнейших мастеров. Так, очевидным идейным «снижением» отмечены эстетические воззрения представителей итальянского оперного веризма и французского оперного

натурализма. Симфония как жанр, предложивший концепцию человека XIX века, постепенно утрачивает былую актуальность. Начиная с 10-х годов XX века наиболее значительные художественные концепции все чаще обретают форму ораторий, кантат, балетов. Трагической напряженности достигает поиск художественного идеала в эстетике Г. Малера, А. Шенберга, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина.

Преодолевая кризисные тенденции, европейские композиторы конца XIX — начала XX веков устремляются:

- к выходу за пределы европейской культуры — к странам Азии, Африки, Северной и Южной Америки;
- к обращению через голову XIX столетия в глубь веков — к музыке Барокко, Ренессанса;
- к усвоению глубинных, древних слоев фольклора;
- к созданию новых композиционных систем, способных отразить коренные изменения в мироощущении современного человека.

В 1889 году на парижской площади перед Домом Инвалидов развернулась Всемирная выставка, на которой, в частности, были представлены этнографические коллекции Французской Океании. С ее островов была перенесена сюда яванская деревня, где играл туземный оркестр гамелан. Его самобытное звучание, тембры, ритмы произвели на 27-летнего Клода Дебюсси (1868—1918) неизгладимое впечатление. Исключительно чуткое ухо Дебюсси вобрало впечатления и от других культур — арабской (мавританской), афрокубинской. Все это явилось стимулом для кардинальных изменений, которые он внес в язык современной ему музыки.

Дебюсси по праву считается основоположником музыкального импрессионизма. В 1892—1894 г.г. он создает оркестровую Прелюдию к «Послеполудню Фавна» (по эклоге С. Малларме), ставшую своеобразным манифестом нового направления в музыке. Эклога знаменитого поэта-символиста, написанная в 1876 году, была предназначена для эстрадного чтения. В этом произведении Малларме выступает как певец утонченно-чувственной лени и знойных видений. Томный, пряный, частью архаический язык эклоги делает ее труднодоступной для понимания. Вот начало эклоги: «Эти нимфы, я хочу их увековечить. Их легкая походка так ясна, что они витают в воздухе, отяжеленном душистыми снами. Люблю ли я сон? Мое сомнение, нагромождение древней ночи, завершается...». Фавн, погруженный в созерцание, нимфы и другие мифологические существа, видение Венеры на вершине Этны — все эти образы эклоги, строго говоря, не составляют сюжета. Малларме и не стремился к связному сюжету. Однажды он высказался в том смысле, что его творчество — это музыка и что он ищет в определенных расположениях фраз средства магического воздействия на читателя, подобно тому как звуки фортепиано действуют на слушателя. Дебюсси задумал проиллюстрировать эклогу тремя музыкальными эпизодами — прелюдией, интерлюдией и финальной парафразой, по-видимому, предназначенными для сопровождения чтения. Однако был создан только один прелюд — одна из самых кратких оркестровых миниатюр композитора. Он почти целиком построен на повторении одной и той же темы, включающей два элемента. Первый — в начале одноголосный, исполняемый флейтой — по-видимому, является подражанием свирели. В заключительной фазе его проведения возникает красочное пятно арфы — глиссандо. Музыкальный язык произведения в целом характеризуется красочно-колористической трактовкой аккордовой вертикали, вуалированием граней формы, вследствие чего она приобретает специфически-импрессионистскую текучесть, нерасчленяемую слитность.

Не менее выдающимися произведениями музыкального импрессионизма являются «Ноктюрны» (1899)» Они представляют собой симфонический триптих: «Облака», «Празднества», «Сирены». Второй ноктюрн — «Празднества» — может служить ярким примером влияния живописного импрессионизма на Дебюсси. Уже литературная программа «Празднеств», опубликованная композитором, свидетельствует об этом влиянии. Дебюсси характеризует музыку этой симфонической миниатюры в следующих словах: «Движение, пляшущий ритм атмосферы со взрывами внезапного света... эпизод шествия — ослепительное и химерическое видение, проходящее сквозь праздник и сливающееся с ним. Фон звучит непрерывно — это... смешение музыки со светящейся пылью...». Такая программа может быть отнесена к произведению импрессионистской живописи. Ноктюрн «Празднества» содержит два основных музыкальных элемента: танец и марш. Первый воспроизводит атмосферу праздника, второй передает эпизод шествия. Оба контрастирующих элемента в конце концов сливаются воедино.

Причудливые и пестрые названия 24 Фортепианных прелюдий Дебюсси (1910—1913) обозначают не сюжеты, а скорее субъективные ассоциации, вызванные музыкальными образами или возникшие параллельно с ними. Вероятно, в силу этого композитор ставил название каждой из прелюдий в ее конце, предваряя его многоточием. Прелюдия «Паруса» характерно статична: помимо гармонической одноплановости и неподвижности, скованность музыки подчеркнута органным пунктом си-бемоль контроктавы, который звучит почти с начала до конца на протяжении всей пьесы. Музыка медлительна, сплошь выдержана в очень тихой звучности. Глиссандирующие пассажи придают ей в высшей степени своеобразный, завуалированный колорит. Прелюдия «Ветер на равнине» представляет собой пьесу с преобладающим токкатным изложением и вторгающимися эпизодами мягких аккордовых звучностей на глубоких органых пунктах. И здесь можно встретить статический прием выдержанных звуков и остинатных фигур, определяющих характер музыки. Эффект прелюдии «Холмы Анакапри» сводится к резкому чередованию контрастирующих эпизодов совершенно различного содержания. Прелюдия начинается дважды повторяющейся резкой сменой двух элементов: спокойного, имитирующего звон колокольчиков пасущегося стада, и огненного мотива тарантеллы, после чего танцевальная музыка получает развитие на тихой звучности. Новый эпизод начинается с возникновения широкой народно-песенной темы, исполняемой согласно предписанию автора, «со свободой, свойственной народной песне». Пьеса завершается широким развитием мотива тарантеллы с вторжением ликующей народной песни и с блестящим арпеджио в финальных тактах.

Если Дебюсси, как истый импрессионист, передавал в своей музыке поэтические впечатления от действительности, окрашенные в субъективные тона, то его младший современник Морис Равель (1875—1937) предпочитал логическую переработку уже существующих музыкальных жанров (народная песня, народный танец, вальсы эпохи Шуберта и эпохи Иоганна Штрауса) и, следовательно, выступил как более объективный и, вместе с тем, менее непосредственный художник. Импрессионистские черты сочетаются в стиле Равеля с прочным устойчивым традиционализмом в отношении классических форм. Данная особенность наиболее отчетливо проявилась в одном из наиболее популярных произведений композитора «Болеро» для симфонического оркестра (1928). Популярность «Болеро» зиждется на исключительной простоте и ясности структуры, доступности жанра и на подчинении всех элементов одной основной задаче — постепенного, непрерывно-

го нарастания звучности. «В 1928 году по просьбе госпожи Рубинштейн, — пишет Равель, — я написал "Болеро" для оркестра. Это танец в очень медленном темпе, однообразно-постоянный по мелодии, гармонии и ритму. Этот последний беспрерывно отмечается барабаном. Разнообразие вносится единственно оркестровым *crescendo*». Структура танца элементарна. Длинная мелодия, весьма мало похожая на тему испанского танца болеро, каким мы его знаем по примерам народной музыки, явственно делится на две части, играющие роль самостоятельных разделов, чередующихся друг с другом попарно, согласно схеме: АА ББ АА ББ АА ББ АА ББ АБ. Изменение, вносимое Равелем в последнее проведение темы, имеет решающее значение для формы целого: периодичность прекращается, и новый эпизод дает возможность закончить произведение. Этим объясняется в значительной мере изумительная законченность структуры «Болеро».

Равель уделял большое внимание фортепианным жанрам. Не будучи выдающимся пианистом-виртуозом, он сумел обогатить фортепианную литературу не только новыми художественными образами, но и богатейшими техническими новшествами и изобретениями. О своей фортепианной пьесе «Игра воды» (1901) композитор писал следующее: «"Игра воды", изданная в 1901 году, является началом всех пианистических новшеств, отмеченных в моем творчестве. Эта пьеса, внушенная шумом вод и музыкальными звуками фонтанов, каскадов и ручьев, имеет в основе два мотива, подобно первой части сонаты, впрочем, без классического тонального плана». Из пианистических новшеств «Игры воды» следует отметить сложные фигурации арпеджио на больших интервалах, быстрые броски параллельными секундами, глиссандо на черных клавишах.

В 1910 году Равель сделал оркестровое переложение фортепианной пьесы «Павана усопшей инфанте», сочиненной в 1899 году. Популярность пьесы во многом объясняется напевной (вокальной по природе) мелодией, не заслоняемой фактурой и вместе с тем неотъемлемой от нее. В роли аккомпанемента выступают красочные многосоставные аккорды. Совершенно очевидно, что толчок фантазии композитора дал не образ «Паваны» — интрадного танца, придворного танца-шестивия. Адресовав свою «Павану» усопшей инфанте, Равель сильно заинтриговал всех, кто пытался догадаться, что скрывается за этим названием. Равель говорил любопытствующим, что его привлекала в названии только аллитерация.

Среди музыкантов Франции, сложившихся в годы первой мировой войны, привлечших общественное внимание в 20-е годы и выдвинувшихся в 30-е годы нашего века, раньше других завоевал широкое признание и занял особое положение Артюр Онеггер (1892—1959). Входя в 20-е годы в творческое объединение молодых французских композиторов «Шестерка», Онеггер в 1924 году сочинил симфоническую пьесу «Racifc 231» (Racifc 231 — марка сверхмощного локомотива, развивавшего для того времени рекордную скорость — 120 км в час). Главная идея произведения — воплощение чисто музыкальными средствами динамизма равномерного (математически точного) нарастания скорости движения машины, одухотворяемой восторженным воспеванием ее человеком. «Racifc 231» был впервые исполнен 8 мая 1924 года С. Кусевицким в концерте симфонической музыки в помещении Grand Opera и произвел фурор. Необычайно быстро он стал одной из самых популярных среди пьес композиторов «Шестерки», покорила широкие круги слушателей и завоевала Онеггеру международную славу.

Оливье Мессиана (р. 1908) по праву называют «патриархом» музыки XX века. В произведениях французского мастера нашли отражения почти

все наиболее значительные языковые новации и творческие устремления уходящего столетия. В «Турангалиле — симфонии» для фортепиано, волн Мартено и оркестра (1948) традиции Дебюсси (диалог с внеевропейскими культурами и красочно-колористическая трактовка музыкальной ткани) развиты Мессианом в оригинальной форме, которую сам автор определил следующим образом: «Это — "Тристан и Изольда"». Но в индийском варианте. Название «Турангалила» вмещает в себя целую философию: «Лила означает буквально — игра, но игра в смысле божественного воздействия на космос, игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти; лила означает также любовь. Туранга — это бегущее время, бегущее как галоп коня, это текучее время, текучее как песчинки в песочных часах; туранга — это движение и ритм. Турангалила означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти». Для выражения этой философии, заключенной в одном-единственном слове «турангалила», Мессиану потребовалось 10 частей общей длительностью в 1 час 15 минут. I часть «Турангалилы» — сравнительно небольшая в масштабах произведения Интродукция — чрезвычайно насыщена разнородным материалом (довольно короткой протяженности), имеет 13 темповых сдвигов и даже в структуре отдельных фрагментов дробится на мелкие самостоятельные контрастные тембровые, фактурные, ритмоинтонационные единицы. Весь пестрый материал Интродукции объединяется, однако, постоянной мелодикоритмогармонической pedalю струнных и аналогичной pedalю духовых.

Диалог европейской и внеевропейской музыкальных культур характерен и для творчества американского композитора Джорджа Гершвина (1898—1937). Свою «Рапсодию в блюзовых тонах» Гершвин написал вовсе не в ритме блюзов. Это — оркестровое сочинение, во многом опирающееся на пианизм Листа и Рахманинова. Вместе с тем композитор воплотил в нем самобытные, «неприглаженные» черты раннего джаза, бьющий через край темперамент, свободную импровизационность, яркие «варварские» краски. Гершвин уловил захватывающие, синкопированные ритмы джаза, необычную температуру блюзов, воспроизводящую вокальную манеру негритянских певцов. Образы и интонации, сложившиеся вдали от академической музыкальной среды и независимо от нее, он выразил средствами европейского симфонизма, соединив их с художественными приемами классической музыки.

С именем Белы Бартока (1881—1945) связаны те пути обновления языка музыки XX века, в которых задействованы прежде всего неисчерпаемые сокровища музыкального фольклора. Одним из наиболее ярких приемов опосредованного преломления фольклорной интонации могут служить I и II части «Музыки для струнных, ударных и челесты» (1936). Композиция «Музыки» представляет собой четырехчастный сонатно-симфонический цикл: медленная fuga, драматическое скерцо в сонатной форме, пейзажно-изобразительное адажио, ликующий плясовой финал. Хроматически извилистая тема начальной fugи является источником почти всего тематического материала произведения. В самой fugе тема, неоднократно возвращаясь, предстает в различном ладовом, ритмическом и тембровом воплощении.

В первые десятилетия XX века весьма активным, утверждающим концепцию отчужденного человека во враждебном ему мире, художественным направлением оказался экспрессионизм. Наиболее яркими образцами музыкального экспрессионизма стали произведения представителей так называемой «Новой венской школы» — А. Шенберга (1897—1951), А. Веберна (1883—1945) и А. Берга (1885—1935). В Пяти пьесах для оркестра op.16 Арнольд Шенберг почти полностью отказывается от норм

звуковысотной организации, свойственных традиционной мажорно-минорной системе и создает на атональной основе цикл крайне сжатых афористических миниатюр для весьма большого оркестрового состава. Первая, третья и четвертая пьесы этого цикла озаглавлены соответственно «Предчувствия», «Краски», «Перипетии». В «Предчувствиях» воссозданы смутные, неясные, тревожные психологические состояния. «Краски» основаны на колористическом варьировании избранного характерного созвучия. В «Перипетиях» Шенберг прибегает к остроэкспрессивной игре разными уровнями фактурной плотности.

Открытый и теоретически осмысленный Шенбергом в начале 20-х годов «метод сочинения с двенадцатью звуками, соотнесенными только друг с другом», виртуозно использован Альбаном Бергом в «Камерном концерте» для фортепиано, скрипки и 13 духовых (1925). Произведение создано к пятидесятилетию А. Шенберга. Мотив, в различных модификациях пронизывающий 3 части Концерта, основан на нотах, обозначения которых соответствуют отдельным буквам имен и фамилий Арнольда Шенберга и его двух учеников — Антона Веберна и Альбана Берга. Берг отмечал, что рассматривает концерт как форму, «представляющую возможность продемонстрировать блеск и виртуозность не только солистам, но и композиторам». Сложнейшая техника письма сочетается в Концерте с ясностью структуры и развития. Финал Концерта предваряется каденцией солистов, где оба инструмента участвуют на равных началах. Сочетания тембров солистов и различных духовых инструментов ансамбля поражают удивительным многообразием, свежестью и изобретательностью,

В Симфонии ор. 21 (1928) Антон Веберн раскрывает те потенциальные возможности созданного Шенбергом додекафонного метода композиции, в которых запечатлелись наиболее характерные особенности стиля «маэстро тишины». Музыкальный язык Симфонии характеризуется применением элементов пуантилизма, проистекающих из идеи точечной жизни звука. Техника пуантилизма предполагает совершенно иное, в противовес традиционному, отношение к одному звуку как к элементу музыкальной ткани, выступающему в роли мотива, фразы. Регистровая рассредоточенность музыкальной ткани приводит к строгой дифференциации каждого элемента, что обуславливает ту степень логической предопределенности, стройности, которая понималась Веберном как залог совершенства в искусстве.

Симфония состоит из двух частей, контрастных по эмоциональному содержанию. В первой части преобладает настроение утонченной лирики, лирики на грани срыва в драматическую эмоцию, лирики предельного напряжения чувств. Музыкально-образный мир первой части постигается в процессе восприятия отдельных звуковых мгновений, вспышек, чередующихся с погружениями в тишину. Вторая часть Симфонии — Вариации, основанные на смене различных эмоциональных состояний. Характерной особенностью звуковысотной организации II части оказывается тенденция структурализма, обуславливающая доминирование какого-либо структурного принципа над строгим порядком следования тонов в 12-тоновой серии.

Музыкальный неоклассицизм 20—30-х годов возник как стилистическая оппозиция экспрессионизму, как попытка обрести духовную опору в ретроспективных идеалах. В языковом отношении неоклассицизм опирался на формы музыкального высказывания, противостоящие искусству романтизма, почерпнутые главным образом из эпохи Барокко. В творчестве основоположника неоклассицизма Игоря Федоровича Стравинского (1882—1971) диалог с музыкальным «по-завчера» выражен наиболее отчетливо. В I и III частях созданного композитором в

1923—1924 годах Концерта для фортепиано, духовых контрабасов взаимодействуют наиболее характерные интонационные формулы XVII — первой половины XVIII века, свойственные той эпохе принципы формообразования, ритмическая полифония, вариантно-вариационное развертывание исходной тематической интонации, как характерные черты стиля Стравинского. В опере-оратории «Царь Эдип» (1926—1927) русский мастер одним из первых обращается к столь излюбленной композиторами-неоклассицистами античной теме. Стравинского привлекла сокрытая за сюжетом трагедии Софокла идея величия человеческого характера, подвергающегося жестоким испытаниям в борьбе с предначертаниями судьбы. Музыкальное содержание первого действия оперы-оратории разворачивается между двумя противоположными полюсами. Начинаясь с трагического повествования о бедствиях и гибели, действие завершается самым торжественным из приветствий оперы-оратории обращением к царице Иокасте. Функция сольных выступлений главных действующих лиц, прежде всего Эдипа, заключается в том, что они образуют логическую цепь вокальных сцен, в которых перед слушателями проходят суровые и величавые образы-маски античной трагедии.

На пути возвращения к прошлому у Стравинского оказалось много «спутников». Один из них — немецкий композитор Карл Орф (1895—1982), сценический концерт которого «Триумф Афродиты» (1951) создан с использованием стихов поэта последнего века Римской империи Гая Валерия Катутла (87—54 г.г. до н.э.), эпиграмм Сафо и фрагментов трагедии Еврипида «Ипполит». Первая часть «Триумфа Афродиты» - «Песнь девушек и юношей к вечерней звезде в ожидании невесты и жениха»: «Наконец-то долгожданная вечерняя звезда восходит! Пора вставать из-за щедро накрытых столов. Войдет невеста и зазвучит свадебная песнь: "Явись к нам, о Гименей"». Напряженное псалмодирование на звуке фа (речь корифея), поддержанное педалью оркестра прерывается внезапными взлетами затейливых колоратур солистов, и снова воцаряется неизменное фа. Длительная педаль все отчетливее осознается как доминантовый органнй пункт к тонике си-бемоль, когда впервые появляется определенный мелодический образ — песня девушек, подруг: «Ты как скромный цветок в заброшенном саду, что вдали от полей не ведает плуга...». Вторая часть, «Свадебный поезд и прибытие невесты с женихом», — торжественное вступление к третьей части, рисующее шумную любопытную толпу в ожидании «молодых». Третья часть «Невеста и жених» — одна из самых красочных в произведении. Расцвеченные затейливой мелизматикой реплики невесты и жениха чередуется с поэтичными хорами. Мелодическая простота хоров контрастирует с изысканным рисунком сольных партий.

Направленность развития европейской музыкальной культуры второй половины XX века во многом определила музыкальный авангард 50—60 годов. В истории музыкального авангарда 18 июня 1955 года занимает особое место. В этот день в Баден-Бадене (ФРГ) состоялась премьера девяти пьес Пьера Булеза (р. 1925) для контральто и шести инструменталистов под общим названием «Молоток без мастера» на стихи Рене Шара. Языковой основой произведения послужила серийная техника композиторов «Новой венской школы», обогащенная изысканной «полифонией тембров», сложнейшими полиритмическими узорами, воссоздаваемыми флейтой, альтом, вибратоном, ксилоримбой, гитарой и огромным набором ударных инструментов (литаврами, гонгами, тамтамом, колоколами, треугольниками, маракасом, бубном и др.). Общее звучание, особенно в начальных сугубо инструмен-

тальных пьесах напоминает индонезийский оркестр гамелан. В основу первой вокальной пьесы положен следующий сюрреалистический стих Рене Шара:

Красный фургон на краю гвоздя

И труп в корзине.

Крестьянские кони в подкове.

Я мечтаю о голове на кончике моего перуанского ножа.

Отношение к музыкальному звуку как к глине, из которой можно лепить структуры любой конфигурации, как к физическому объекту, лишенному точной высотности, предопределило специфику сонорных композиций Дьердя Лигети (р. 1923). В «Приключениях» (1962) роль акустической «глины» играют три человеческих голоса, сопровождаемые 7 инструментами. Большой симфонический оркестр «Атмосфер» (1961) воссоздает такой тип музыкальной ткани, в которой отдельный, одиночный звук «тонет» в общей звуковой движущейся массе, утрачивает свою индивидуальность. В рамках сонористики, характерным примером которой являются «Атмосферы», мышление меняющимися формами звучания, целыми звукоблоками приходит на смену мышления тонами.

Примером использования алеаторики (от лат. *alea* — жребий), т.е. такого вида композиторской техники, при котором определенная часть процесса создания музыкального произведения (включая и его реализацию) подчинена более или менее управляемой случайности, может служить «Книга для оркестра» (1968) Витольда Лютославского (р. 1913). Это произведение в сжатой концентрированной форме воплощает все лучшие черты симфонизма Лютославского, органично сочетая традиционную (с точки зрения способов игры и дирижирования) и алеаторную техники. Фрагмент «Книги для оркестра», включенный в фонохрестоматию, свидетельствует о том, что композитор связывает алеаторную технику с менее значительными по содержанию моментами музыкального действия — с участками интерлюдийного, промежуточного характера. И, наоборот, в разделах, написанных в тактированной партитуре традиционным способом, композитор находит неисчислимо богатство оттенков выразительности, насыщая их разнообразным содержанием.

В III части Симфонии (1968) один из крупнейших представителей европейского авангарда Лючано Берио (р. 1925) использовал композиционный метод полистилистики, в основу которого положен принцип свободного оперирования чужими стилями, при котором тот или иной стиль становится средством, а в целом достигается стилевая многослойность произведения. Наряду с разностилевыми фрагментами, Берио использовал также в качестве символа реальности речь (произносимые чтецом отрывки из произведений литературы на разных европейских языках). Музыка и речь звучат одновременно, параллельно, как два сосуществующих звуковых пласта, не смешиваясь и никак не сталкиваясь.

Творчество Эндрю Ллойда Уэббера (р. 1948) и, в частности, его Реквием (1985) на канонический латинский текст представляет собой попытку органического объединения стилистики так называемых «легкой» и «серьезной» музыки. Обладая незаурядным мелодическим дарованием, о чем свидетельствуют темы разделов Requiem aeternam и Lacrymosa, Э. Л. Уэббер порою основывает развитие своих мелодий, как например, в разделе Benedictus, на ритмах и с использованием инструментария поп-музыки.

ФОНОХРЕСТОМАТИЯ ПО ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

Список музыкальных произведений

РАЗДЕЛ I

Культовая и светская музыка Средневековья и Возрождения

1. Григорианский хорал, 11 в.
2. Трубадур Рамбаут де Вакейрас. Эстампида “Kalenda maya”, 11 в.
3. Трувер Адам де ла Аль. Песня Марион из цикла «Игра о Робене и Марион», 12 в.
4. Два образца миннезанга (гномическая поэзия), 12 в.
5. Перотин. 4-х-голосный органум.
6. Летний канон.
7. Сальтарелло.
8. Гийом Дюфаи. “Agnus Dei” из мессы «Если бледно мое лицо».
9. Иоханесс Окегем. “Kyrie” из мессы «Вооруженный человек».
10. Иоганн Чикониа. Канон «Луч солнца».
11. Л. Палестрина. “Kyrie” из мессы “Hodie Christus natus est”.
12. Л. Палестрина. Мадригал.
13. Орландо Лассо. Песня “Ma tona mia cara”.
14. Два протестантских хорала.
15. К. Жаннекен. «Пение птиц» (фрагмент).
16. Пассеру. Шансон.
17. Джезуальдо ди Веноза. Мадригал.
18. Банкьери. Мадригальная комедия «Представление на масленицу».
19. Франческо ди Милано, Канцона и танец (лютя).
20. Н. Нигрино. Ричеркар (лютя, орган).
21. Английская народная лютневая музыка 16 века. Песня «Зеленые рукава».
22. Уильям Берд. Вариации па тему песни «Судьба» (клавесин).
23. Уильям Берд. «Флейта и барабан» из цикла «Битва» (клавесин).
24. Х. Изак. «В битве».
25. Г. Нэйзиндлер. Чакона (лютя).

РАЗДЕЛ II

Музыка 17-18 вв. Барокко. Классицизм.

1. Г. Перселл (1659—1695). Сцена, речитатив и ария Дидоны («Плач Дидоны») из III д. оперы «Дидона и Эней» (исп. Е. Гороховская, меццо-сопрано, Ленинградский камерный оркестр, дир. В. Нестеров).
2. Г. Перселл (1659—1695) . Токката для клавира (исп. А. Любимов, клавесин).
3. Т. Альбиниони (1671—1750). Адажио (исп. Камерный оркестр Латвии, дир. Т. Лифшиц).

4. Ф. Куперен (1668—1733). Прелюдия из сюиты ре-минор для клавира (исп. А. Любимов, клавесин).
5. А. Вивальди (1678—1741), «Времена года» для скрипки, струнного оркестра и клавесина, Концерт № 4 «Зима» (исп. С. Стадлер, скрипка).
6. И. С. Бах (1685—1750). Хоральная прелюдия фа-минор (исп. Т. Декснис, орган).
7. И. С. Бах (1685—1750). Токката и фуга ре-минор (исп. Т. Декснис, орган).
8. И. С. Бах (1685—1750). Оратория «Страсти по Матфею», вступительный хор (исп. Мюнхенский Баховский хор, оркестр, солисты. Дир. К. Рихтер).
9. И. С. Бах (1685—1750). Оратория «Страсти по Матфею», ария альты (исп. Герта Теппер, альт. дир. К. Рихтер).
10. И. С. Бах (1685—1750). Ария из оркестровой сюиты № 3 (исп. Словацкий камерный оркестр, дир. Б. Вархал).
11. И. С. Бах (1685—1750). «Менуэт» и «Шутка» из оркестровой сюиты № 8 (исп. Словацкий камерный оркестр, дир. Б. Вархал).
12. И. С. Бах (1685—1750). Прелюдия и фуга соль-минор из I тома «Хорошо темперированного клавира» (исп. С. Рихтер, ф-но).
13. И. С. Бах (1685—1750). Концерт для клавира с оркестром № 1 ре-минор, 1 ч. (исп. Г. Гульд, ф-но).
14. Г. Ф. Гендель (1685—1759). Оратория «Мессия», ария и хор «Аллилуйя» (исп. Хор Лондонского симф. орк., дир. Э. Боулт).
15. К. В. Глюк (1714—1787). Мелодия из оперы «Орфей и Эвридика» (исп. С. Ворожцова, флейта).
16. К. В. Глюк (1714—1787), Ария Орфея из оперы «Орфей и Эвридика» «Потерял я Эвридику» (исп. М. Хорн, контральто, хор и оркестр театра «Ковент-Гарден», дир. Г. Шолти).
17. И. Гайдн (1738—1809). Симфония № 94, I ч. (исп. симф. оркестр, дир. Т. Бичем).
18. И. Гайдн (1738—1809). Соната для фортепиано фа-мажор, I ч. (исп. И. Комаров, ф-но).
19. Л. Боккерини (1743—1805). Менуэт (исп. симфонический оркестр Большого театра СССР, дир. Б. Хайкин).
20. В. А. Моцарт (1756—1791). Симфония № 40 соль-минор (исп. симфонический оркестр NBS, дир. А.Тосканини).
21. В. А. Моцарт. (1756—1791). Увертюра к опере «Дон Жуан» (исп. Берлинский филармонический оркестр, дир. В. Фуртвенглер).
22. В. А. Моцарт (1756—1791). Ария Дон Жуана («ария с шампанским») из оперы «Дон Жуан» (исп. Д. Фишер-Дискау, баритон).
23. В. А. Моцарт (1756—1791). Ария Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро», I д. (исп. Ч. Съеппи, баритон).
24. В. А. Моцарт (1756—1791). Опера «Волшебная флейта», финал, сцена Папагено и Папагены (исп. Д. Фишер-Дискау, баритон и Л. Отто, сопрано).
25. В. А. Моцарт (1756—1791). Финал сонаты ля-мажор для фортепиано «Рондо в турецком стиле» (исп. В. Камышев, ф-но).
26. В. А. Моцарт (1756—1791). Фантазия ре-минор (О. Бошнякович, ф-но).
27. В. А. Моцарт (1756—1791). «Реквием» 1,2,7 части (исп. хор, оркестр, дир. П. Шрайер).
28. В. А. Моцарт (1756—1791). Маленькая ночная серенада 1 и 4 части (исп. оркестр, дир. И. Ойстрах).

РАЗДЕЛ III

Музыка 19 века. Л. В. Бетховен. Романтизм.

1. Л. В. Бетховен (1770—1827), Симфония № 5, ч. 1 (исп. Симфонический оркестр Ленинградской филармонии, дир. А. Дмитриев).
2. Л. В. Бетховен (1770—1827). Симфония № 9, финал с хором (исп. хор, симфонический оркестр “Columbia”, дир. Б. Вальтер).
3. Л. В. Бетховен (1770—1827). Увертюра «Эгмонт» (исп. симфонический оркестр «Филармония», дир. О. Клемперер).
4. Л. В. Бетховен (1770—1827). Соната для фортепиано № 14, «Лунная».
5. Л. В. Бетховен (1770—1827). Соната для фортепиано № 8, «Патетическая» (исп. М. Гринберг, ф-но).
6. Л. В. Бетховен (1770—1827). «К Элизе» (исп. А. Фишер, ф-но).
7. Л. В. Бетховен (1770—1827). Рондо соль-мажор (исп. А. Фишер, ф-но).
8. Л. В. Бетховен (1770—1827). Соната № 23 для Фортепиано «Аппассионата» (исп. М. Гринберг, ф-но).
9. Н. Паганини (1782—1840). Концерт № 2 для скрипки с оркестром. Финал «Кампанелла» (исп. Ю. Ситковецкий, скрипка).
10. Н. Паганини (1782—1840). Каприс № 24, ля-минор для скрипки соло (исп. С. Стадлер, скрипка).
11. Н. Паганини (1782—1840). Каприс № 4, до-минор для скрипки соло (исп. С. Стадлер, скрипка).
12. Д. Россини (1792—1868). Увертюра к опере «Севильский цирюльник» (исп. Лондонский Филармонический оркестр, дир. К. Аббадо).
13. Д. Россини (1792—1868). Каватина Фигаро из I д. оперы «Севильский цирюльник» (исп. Г. Прей, баритон, орк. п/у О. Сюитнера).
14. Д. Россини (1792—1868). Каватина Розины из I д. оперы «Севильский цирюльник» (исп. Фьоренца Коссота, меццо-сопрано).
15. Д. Россини (1792—1868). Ария Базилио из I д. оперы «Севильский цирюльник» (исп. Н. Гяуров, бас).
16. Ф. Шуберт (1797—1828). Симфония № 8, «Неоконченная», I ч. (исп. Берлинский филармонический оркестр, дир. К. Бем).
17. Ф. Шуберт (1797—1828). «Аве, Мария» (исп. Р. Лоретти).
18. Ф. Шуберт (1797—1828). «Серенада» из вокального цикла «Лебединая песня» (исп. Д. Фишер-Дискау, баритон).
19. Ф. Шуберт (1797—1828). Музыкальный момент фа-минор (исп. Э. Гилельс, ф-но).
20. Ф. Шуберт (1797—1828). Экспромт ля-бемоль мажор (исп. А. Шнабель, ф-но).
21. Ф. Шуберт (1797—1828). Экспромт ми-бемоль мажор (исп. С. Рихтер, ф-но).
22. Ф. Мендельсон (1809—1847). Концерт для скрипки с оркестром в 3-х частях (исп. Я. Хейфец, скрипка).
23. Г. Берлиоз (1809—1869). Фантастическая симфония в 5-ти частях (исп. Нью-Йоркский филармонический оркестр, дир. Д. Митропулос).
24. Ф. Шопен (1810—1849). Соната для ф-но № 2, си-бемоль минор, в 4-х частях (исп. В. Бакк, ф-но).
25. Ф. Шопен (1810—1849). Полонез № 1, до-диез минор (исп. О. Бошнякович, ф-но).

26. Ф. Шопен (1810—1849). Полонез № 2, ми-бемоль минор (исп. О. Бошнякович, ф-но).
27. Ф. Шопен (1810—1849). Ноктюрн ре-бемоль мажор (исп. О. Бошнякович, ф-но).
28. Ф. Шопен (1810—1849). Ноктюрн до-минор (исп. О. Бошнякович, ф-но).
29. Ф. Шопен (1810—1849). Вальс № 7, до-диез минор (исп. И. Бунин, ф-но).
30. Ф. Шопен (1810—1849). Вальс № 10, си-минор (исп. Д. Алексеев, ф-но).
31. Ф. Шопен (1810—1849). Четыре этюда: №№ 3, 12, 23, 24 (исп. А. Гаврилов, ф-но).
32. Ф. Шопен (1810—1849). Четыре прелюдии: №№ 4, 7, 20, 24 (исп. Д. Алексеев, ф-но).
33. Ф. Шопен (1810—1849). Две мазурки: № 41, до-диез минор, № 25, си-минор (исп. О. Бошнякович, ф-но).
34. Ф. Шопен (1810—1849). I концерт для ф-но с оркестром, I ч. (исп. Е. Кисин, ф-но, оркестр Московской филармонии, дир. Д. Китаенко).
35. М. Огинский (1765—1833). Полонез «Прощание с родиной» (исп. симф. оркестр Большого театра СССР, дир. Б. Хайкин).
36. Р. Шуман (1810—1856). Концерт для ф-но с оркестром, I ч. (исп. С. Рихтер, ф-но, симф. оркестр, дир. Л. Матачич).
37. Р. Шуман (1810—1856). Из цикла «Фантастические пьесы»: «Вечером» (исп. М. Аргерих, ф-но).
38. Р. Шуман (1810—1856). Из цикла «Фантастические пьесы»: «Порыв» (исп. М. Аргерих, ф-но).
39. Р. Шуман (1810—1856). Из цикла «Фантастические пьесы»: «Ночью» (исп. М. Аргерих, ф-но).
40. Р. Шуман (1810—1856). 11 романсов из вокального цикла «Любовь поэта» на слова Г. Гейне: 1. В сиянии теплых майских дней. 2. Цветов венок душистый. 3. И розы и лилии. 4. Встречаю взор очей твоих. 5. В цветах бело-снежных лилий. 6. Над Рейна светлым простором. 7. Я не сержусь. 8. О, если б цветы угадали. 9. Напевом скрипка чарует. 10. Чуть только я песню слышу. 11. Ее он страстно любит (исп. Д. Фишер-Дискау, баритон, Д. Мур, ф-но).
41. Ф. Лист (1811—1886). Симфоническая поэма «Прелюды» (исп. симфонический оркестр, дир. К. Бем).
42. Ф. Лист (1811—1886). Ноктюрн «Грезы любви» (исп. Л. Власенко, ф-но).
43. Ф. Лист (1811—1886). Венгерская рапсодия № 2 (исп. Э. Гилельс, ф-но).
44. Ф. Лист (1811—1886). Из цикла «Годы странствий», Тарантелла (исп. Л. Берман, ф-но).
45. Д. Верди (1813—1901). Хор гостей и ария Виолетты из 1 д. оперы «Травиата» (исп. солисты, хор, оркестр п/у А. Тосканини).
46. Д. Верди (1813—1901). Песенка Герцога из 4 д. оперы «Риголетта» (исп. Н. Гедда, тенор).
47. Д. Верди (1813—1901). Сцена и ария Риголетто из 3 д. оперы «Риголетто» (исп. Э. Бастьянини, баритон, дир. Д. Гавадзени).
48. Д. Верди (1813—1901). “Lacrimosa” из Реквиема (исп. солисты, хор п/у Р. Шоу, симфонический оркестр NBC, дир. А. Тосканини).
49. Р. Вагнер (1813—1883). Вступление и смерть Изольды из оперы «Тристан и Изольда» (исп. Берлинский филармонический оркестр, дир. В. Фуртвенглер).

50. Р. Вагнер (1813—1883). Полет Валькирий из оперы «Валькирия» (исп. Берлинский филармонический оркестр, дир. В. Фуртвенглер).
51. Р. Вагнер (1813—1883). Антракт к 3 д. оперы «Лоэнгрин» (исп. симф. оркестр, дир. Е. Светланов).
52. И. Брамс (1833—1877). Симфония № 3, 3 ч. Allegretto (исп. Венский филармонический орк. дир. К. Бем).
53. И. Брамс (1833—1877). Интермеццо ля-мажор, соч. 118 (исп. Г. Нейгауз, ф-но).
54. И. Брамс (1833—1877). Симфония № 4, 1 ч. (исп. Венский филармонический оркестр, дир. К. Бем).
55. И. Брамс (1833—1877). 3 венгерских танца: 1, 2, 4 (исп. Л. Коган, скрипка).
56. И. Брамс (1833—1877). Венгерский танец № 5 (исп. орк. п/у Е. Светланова).
57. И. Штраус (1825—1899). Вальс «На прекрасном голубом Дунае» (исп. Венский филармон. оркестр, дир. Л. Маазель).
58. И. Штраус (1825—1899). Юбилейный марш (исп. Венский филармон. оркестр, дир. Л. Маазель).
59. Ш. Гуно (1818—1893). Вальс из оперы «Фауст» (исп. оркестр Большого театра СССР, дир. Б. Хайкин).
60. Ш. Гуно (1818—1893). Куплеты Мефистофеля, серенада Мефистофеля из оперы «Фауст» (исп. Н. Гяуров, бас).
61. К. Сен-Санс (1835—1921). 2-й концерт для ф-но с оркестром. 2 и 3 части (исп. Э. Гилельс, ф-но, дир. А. Клюинтенс).
62. К. Сен-Санс (1835—1921). Интродукция и Рондо каприччиозо для скрипки с оркестром (исп. Я. Хейфец, скрипка).
63. К. Сен-Санс (1835—1921). «Лебедь» из сюиты «Карнавал животных» (исп. Ю. Лоевский, виолончель).
64. Ж. Бизе (1838—1875). Увертюра к опере «Кармен» (исп. симф. орк. п/у К. Бема).
65. Ж. Бизе (1838—1875). Хабанера Кармен из оперы «Кармен» (исп. Е. Образцова, меццо-сопрано).
66. Ж. Бизе (1838—1875). Куплеты Эскамильо /тореадора/ из оперы «Кармен» (исп. Н. Гяуров, бас).
67. Ж. Бизе (1838—1875). Антракт к 4 д. оперы «Кармен» (исп. Дрезденская государственная капелла, дир. К. Бен).
68. Ж. Бизе (1838—1875). «Фарандола» из 2-й сюиты «Арлезианка» (исп. симф. оркестр Московской филармонии, дир. Н. Аносов).
69. Э. Григ (1843—1907). Концерт для ф-но с оркестром (исп. С. Рихтер, ф-но, дир. Л. фон Матачич).
70. Э. Григ (1843—1907). «Танец Анитры» из сюиты «Пер Гюнт» (исп. симф. орк., дир. Н. Голованов).
71. Э. Григ (1843—1907). «В пещере горного короля» из сюиты «Пер Гюнт» (исп. симф. орк., дир. Н. Голованов).
72. Э. Григ (1843—1907). Песня Сольвейг из сюиты «Пер Гюнт» (исп. О. Басистюк, сопрано).
73. Э. Григ (1843—1907). Два романса: «Лебедь» (сл. Г. Ибсена), «Люблю тебя» (сл. Г. Х. Андерсена) (исп. Н. Гедда, тенор).
74. А. Дворжак (1841—1904). Симфония № 9, «Из Нового Света», 1 и 4 части (исп. симфонический оркестр NBC, дир. А. Тосканини).
75. А. Дворжак (1841—1904). Славянский танец № 5, ми-минор (исп. симфонический оркестр, дир. Е. Светланов).
76. П. Сарасате (1844—1908). «Цыганские напевы» для скрипки с оркестром (исп. Я. Хейфец, скрипка, дир. Стайнберг).
77. Ж. Массне (1844—1908). Элегия (исп. Ф. Шаляпин, бас).

78. Р. Леонкавалло (1857—1919). Опера «Паяцы», Пролог (исп. Г. Отс, баритон).
79. Р. Леонкавалло (1857—1919). Опера «Паяцы», Речитатив и ариозо Канио из 1 д. (исп. Л. Иманов, тенор).
80. Дж. Пуччини (1858—1924). Опера «Чио-Чио-Сан», монолог Чио-Чио-Сан из 1 д. (исп. М. Миглау, сопрано).
81. Дж. Пуччини (1858—1924). Опера «Богема», ария Рудольфа из 1 д. (исп. Л. Паваротти, тенор).
82. Дж. Пуччини (1858—1924). Опера «Богема», ария Тоски из 2 д. (исп. М. Каллас, дир. Виктор де Сабата).
83. Г. Малер (1860—1911). Симфония № 4, IV ч. (Солистка Э. Шварцкопф, сопрано, дир. Б. Вальтер).
84. Г. Малер (1860—1911). Симфония № 5, IV ч. (исп. симф. орк. Баварского радио, дир. Р. Кубелик).
85. Г. Малер (1860—1911). Из вокального цикла «Песни странствующего подмастерья». № 1. «Бел как снег твой свадебный наряд» (исп. Д. Фишер-Дискау, баритон).
86. Я. Сибелиус (1865—1957). Грустный вальс (дир. Е. Светланов).
87. Я. Сибелиус (1865—1957). Концерт для скрипки с оркестром, 1 часть (исп. Г. Шеринг, скрипка. Лондонский симф. оркестр, дир. Г. Рождественский).

РАЗДЕЛ IV

Музыка XX века

1. К. Дебюсси (1862—1918). Прелюдия к «Послеполудню фавна» (исп. симф. оркестр Будапештского филармонического общества, дир. Я. Шандор).
2. К. Дебюсси (1862—1918). 3 прелюдии для ф-но: «Паруса» (№ 2), «Ветер на равнине» (№ 3), «Холмы Анакапри» (№ 5) (исп. С. Рихтер, ф-но).
3. К. Дебюсси (1862—1918). «Празднества», из цикла «Ноктюрны» (исп. симф. оркестр, дир. Е. Светланов).
4. М. Равель (1875—1937). «Болеро» (исп. симф. оркестр, дир. Е. Светланов).
5. М. Равель (1875—1937). «Павана усопшей инфанте» (исп. симф. оркестр, дир. Е. Светланов).
6. М. Равель (1875—1937). «Игра воды» (исп. Э. Гилельс, ф-но).
7. Б. Барток (1881- 1945). Музыка для струнных, ударных и челесты, 1 и 2 части (исп. симф. оркестр Ленинградской филармонии, дир. Е. Мравинский).
8. И. Стравинский (1882—1971). Концерт для фортепиано, духовых инструментов и контрабасов, 1 и 3 части (исп. М. Юдина, ф-но, симф. оркестр, дир. Г. Рождественский).
9. И. Стравинский (1882—1971). «Царь Эдип», опера-оратория по трагедии Софокла, 1 д. (исп. солисты, хор, симф. оркестр п/у В. Гнедаша).
10. К. Орф (1895—1982). «Триумф Афродиты», сценический концерт 1, 2, 3 части (исп. солисты, хор, симф. оркестр Лейпцигского радио, дир. Г. Кегель).
11. Д. Гершвин (1898—1937). Рапсодия в блюзовых тонах («Голубая рапсодия») для ф-но с оркестром (исп. Д. Алексеев, ф-но, симф. оркестр, дир. В. Дударова).

12. А. Шенберг (1874—1951). 3 пьесы, соч. 16 (1, 3, 4) (исп. Берлинский филармонический оркестр, дир. Г. Хербиг).
13. А. Берг (1885—1935). Камерный концерт для ф-но и скрипки с 13 духовыми инструментами, Финал (исп. С. Рихтер, ф-но, камерный ансамбль Московской консерватории, дир. Ю. Николаевский).
14. А. Онеггер (1892—1955). “Pacific 231” (исп. Лондонский симф. оркестр, дир. Г. Шерхен).
15. А. Веберн (1883—1945). Симфония, соч. 21 (исп. симф. оркестр, дир. П. Булез).
16. О. Мессиан (р. 1908). Симфония «Турангалила», 1 ч. (оркестр Французского радио, дир. М. Леру).
17. П. Булез (р. 1925). «Молоток без мастера», фрагмент.
18. Д. Лигети (р. 1923). «Авантюры».
19. Д. Лигети (р. 1923). «Атмосферы».
20. В. Лютославский (р. 1913). «Книга для оркестра», фрагмент.
21. Л. Берио (р. 1925). Симфония, 3-я часть.
22. Э. Л. Уэббер (р. 1948). Реквием. 1. Requiem. Kyrie. 2. Lacrymoza. 3. Benedictus.

УКАЗАТЕЛЬ РАСПОЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Кассета №:	П р о и з в е д е н и я
1	Раздел I, NN 1-25.
2	Раздел II, NN 1-12.
3	Раздел II, NN 13-23.
4	Раздел II, NN 24; раздел III, NN 1-3.
5	Раздел III, NN 4-11.
6	Раздел III, NN 12-22.
7	Раздел III, NN 23-25.
8	Раздел III, NN 26-35.
9	Раздел III, NN 36-44.
10	Раздел III, NN 45-53.
11	Раздел III, NN 54-65.
12	Раздел III, NN 66-75.
13	Раздел III, NN 76-87.
14	Раздел IV, NN 1-8.
15	Раздел IV, NN 9-13.
16	Раздел IV, NN 14-22.

ПРОГРАММА

«Фантастической симфонии» Г. Берлиоза (раздел III, № 23, кассета 7)

«Молодой музыкант с болезненной чувствительностью и с пылким воображением, безнадежно влюбленный, в припадке отчаяния отравляется опиумом. Доза, принятая им, недостаточна, чтобы вызвать смерть, и погружает его в тяжелый сон. В его больном мозгу возникают самые странные видения; ощущения, чувства, воспоминания претворяются в музыкальные мысли и образы. Сама любимая женщина стала мелодией, как бы навязчивой идеей, которую он встречает и слышит всюду.

I. Мечтания, страсти.

Он вспоминает сначала тот душевный недуг, те необъяснимые страсти и печали, те внезапные радости, которые он испытал, прежде чем увидел ту, которую он любит, потом всепоглощающую любовь, нахлынувшую на него внезапно, лихорадочные тревоги, припадки бурной ревности, возвращение нежности, утешение в религии...

II. Бал.

Он встречает любимую на балу, в шуме блестящего празднества.

III. Сцена в полях.

Однажды летним вечером он слышит перекликающийся наигрыш двух пастухов. Эти звуки, окружающая природа, шелест слегка колышимых ветром листьев, проблески надежды, недавно осенившей его, — все вселяет в его сердце непривычный покой, а его мысли принимают светлый оттенок... Но она вновь появилась; его сердце сжимается, его волнуют мрачные предчувствия — верна ли она... Один из пастухов возобновляет свою наивную мелодию, другой не отвечает более. Солнце садится... отдаленный раскат грома... одиночество... молчание..

IV. Шествие на казнь.

Ему снится, что он убил ту, которую он любил, что он осужден на смерть и его ведут на казнь под звуки марша — то мрачного и сурового, то блестящего и торжественного. Глухой шум тяжелых шагов внезапно сменяется резкими ударами. Наконец, навязчивая идея вновь появляется как последняя мысль о любви, прерванная роковым ударом.

V. Сон в ночь шабаша.

Он видит себя на шабаше, посреди страшной толпы теней, колдунов и чудовищ, собравшихся на его похороны. Странные шумы, стоны, взрывы сбега, отдаленные крики, которым как будто отвечают другие... Мелодия-любимая возникает еще раз, но она потеряла свой благородный и скромный характер; теперь это отвратительный плясовой напев, пошлый и крикливый. Это она идет на шабаш... радостный рев ее встречает... она присоединяется к дьявольской оргии... похоронный звон, шутовская пародия на “Dies irae”, хоровод шабаша, “Dies irae” и хоровод шабаша вместе».

О Г Л А В Л Е Н И Е

	стр.
Предисловие	3
Аннотации и комментарии к произведениям, включенным в фонохрестоматию:	
Раздел I. Музыка средневековья и Возрождения	4
Раздел II. Музыка XVII-XVIII веков. Барокко. Классицизм	8
Раздел III. Музыка XIX века. Бетховен. Романтизм	20
Раздел IV. Музыка XX века	25
Список музыкальных произведений.....	33
Указатель расположения музыкальных произведений	40
Программа «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.....	41

ДОНЕЦКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ

Год основания — 1991.

Учредитель:

Донецкое отделение Всеукраинского музыкального союза.

ДонГИ ведет подготовку студентов по специальностям:

- «Русский язык и литература,
- «Музыкальное воспитание».

Студентам обеих специальностей дается дополнительная квалификация – «Преподаватель мировой художественной культуры».

Обучение ведется по экспериментальной программе высшего образования, разработанной специалистами ДонГИ совместно с преподавателями Донецкого государственного университета и Донецкой государственной консерватории имени С. С. Прокофьева.

Форма обучения — очно-заочная. Аудиторные занятия проводятся по субботним и воскресным дням, что дает студентам возможность совмещать работу и обучение. В другие дни недели ДонГИ проводит для студентов дополнительные занятия.

Обучение платное (\$ 13-15 в месяц со студента). Малоимущим предоставляются льготы по оплате за обучение. Льготы по оплате предоставляются также за успехи в учебе.

При ДонГИ работает гуманитарный лицей для школьников 9-11 классов, организуются группы переподготовки учителей по квалификации «Преподаватель мировой художественной культуры».

ДонГИ заключены соглашения о сотрудничестве с Институтом литературы им. Т. Г. Шевченко АН Украины, Международным университетом «Киево-Могилянская Академия», Колледжем Вашингтона и Джефферсона (штат Пенсильвания, США), Донецким государственным университетом, Донецкой государственной консерваторией имени С. С. Прокофьева, Российским государственным гуманитарным университетом, средними школами г. Донецка.

Учеными ДонГИ, совместно со специалистами Института литературы им. Т. Г. Шевченко АН Украины, разработана экспериментальная программа по русской, украинской и мировой словесности для школ Украины с русским языком обучения: началась публикация серии учебников, соответствующих указанной программе. Уже сегодня по учебникам для 5 и 6 класса, подготовленным при участии специалистов ДонГИ, работают более 50 школ в Украине и более 500 школ в России.

ДОНГИ ПРЕДЛАГАЕТ УЧИТЕЛЯМ ШКОЛ, ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ ВУЗОВ,
АБИТУРИЕНТАМ И СТУДЕНТАМ ГУМАНИТАРНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ:

1. Учебное пособие «Введение в историю европейской культуры». В пособии тезисно излагаются основные сведения обо всех этапах развития европейской культуры (от периода фольклорного сознания до культуры XX века). Сведения о культуре каждого периода дополняются схемой анализа одного или нескольких литературных произведений этой эпохи. Прилагается также краткое введение в теорию культуры и введение в анализ литературного произведения.

2. Комплекты слайдов по истории европейского, русского и мирового изобразительного искусства.

3. Учебные пособия по изучению старославянского языка.

4. Проведение консультаций, лекционных курсов, семинаров для учителей гуманитарных специальностей.

ТЕЛЕФОНЫ ДЛЯ СПРАВОК: 92-31-88 (в будние дни после 16.00.
по субботам и воскресеньям в течении дня)
99-17-66,
92-66-06
92-13-38.