**Экспрессионизм** в музыке сформировался в 1-м десятилетии 20 в.; ряд его элементов проявился в последних произведениях Г. Малера ("Песнь о земле", 1908; 9-я, 1909 и неоконченной 10-я симфонии) и операх. Р. Штрауса ("Саломея", 1905; "Электра", 1908). Однако В большей степени он связан с творчеством композиторов т. н. новой венской школы - А. Шёнберга (глава школы), А. Берга и А. Веберна. Шёнберг, начавший свой путь с произведений, близких позднему романтизму, пришёл к отрицанию романтических идеалов, сменившихся у него настроениями безотчётной тревоги, страха перед действительностью, пессимизмом и скепсисом. Представители контрастным состояниям (крайняя степень возбуждения или душевная прострация и безысходная угнетённость). Лишённая равновесия, обращенная по преимуществу к сфере подсознательного, таящегося в глубинах человеческой психики, экспрессионистская музыка чуждается определенных, ясно очерченных образов и законченных форм. Композиторы этого направления выработали круг особых средств музыкальной выразительности; они отказались от широкой напевной мелодики, ясных тональных устоев; принцип атональности (см. Атональная музыка) способствовал выражению зыбких душевных состояний и необъяснимого смутного беспокойства. Многие произведения отличаются лаконизмом, давая лишь намёки на какой-либо образ или душевное переживание (в цикле Веберна "5 пьес для оркестра", 1910, некоторые части длятся менее 1 мин.), Необходимость единого конструктивно-организующего начала, отвечающего общим принципам мышления композиторов новой венской школы и новым типам образности, привела Шёнберга в начале 20-х гг. к выработке оригинальной системы композиции, получившей название додекафонии. Произведения, написанные в додекафонной технике, основаны на различного рода повторениях т. н. серии (см. Серийная музыка)*,* что является, по мнению представителей этой школы, развитием принципов формообразования музыки барокко и раннего классицизма, Один из ранних типичных образцов Э. - монодрама Шёнберга "Ожидание" (1909); в ней господствует состояние гнетущего тревожного предчувствия, разрешающегося взрывом отчаяния и ужаса. Мир таинственных и страшных "ночных настроений" воплощён композитором в мелодраме "Лунный Пьеро" (1912). В творчестве Шёнберга и др. представителей Э. своеобразно преломлялись и социально-критические мотивы, особенно ярко выраженные у Берга. Его опера "Воццек" (1921), замысел которой созрел в годы 1-й мировой войны, проникнута глубоким состраданием к социально обездоленным, осуждением насилия и сытого самодовольства "власть имущих". Шёнберг создал произведения, обличающие ужасы нацистского террора ("Ода Наполеону", 1942; "Уцелевший из Варшавы", 1947). Однако эти сочинения лишены активного утверждающего начала, ненависть и гнев сочетаются в них с пессимизмом и обречённостью, Произведения Шёнберга, написанные после 2-й мировой войны, были последними яркими проявлениями Э. как направления, В творчестве Веберна Э. перерождается в иную стилистическую формацию, где господствует абстрактно-рационалистическое конструктивное начало. Поэтому именно Веберн был признан родоначальником послевоенного музыкального авангардизма.

**Атональная музыка** (греч. а — отрицательная частица; буквально — внетональная музыка), понятие, относящееся к музыке, не имеющей тональной организации звуков. Возникло в начале 1900-х гг. и было связано с творчеством композиторов новой венской школы (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн). Основной признак А. м. — отсутствие объединяющего соотношения тонов с главным центром лада — тоникой. Отсюда — аморфность музыкальной речи, распад структурных функций гармонии, диссонантный уровень звучания и т.п. Отсутствие ладо-гармонических ориентиров крайне затрудняет восприятие музыки, хотя отдельным крупным композиторам порой удавалось создать впечатляющие атональные сочинения. В этих произведениях использованы особо острые выразительные средства темброво-ритмического порядка, напряжённые сценической ситуации и поэтические тексты: монодрама «Ожидание» (1909) и сюита «Лунный Пьеро» (1912) Шёнберга, опера «Воццек» Берга (1921) и др.

В 1922 Шёнберг изобрёл метод композиции «с 12 соотнесёнными лишь между собой тонами» (получивший затем наименование додекафония), в задачу которого входило внесение в анархию А. м. строгого порядка. А. м. лежит в основе многих систем композиции, входящих в арсенал авангардизма. Эстетические принципы А. м. тесно связаны с экспрессионизмом. Метод, приёмы и элементы А. м. встречаются у композиторов различных направлений (Ч. Айве, Б. Бриттен, Б. Барток, А. Онеггер и др.).

**Венская классическая школа**, направление в музыке, сложившееся в Вене во 2-й половине 18 - 1-й четверти 19 вв. Основоположники В. к. ш. - И. Гайдн и В. А. Моцарт; высшие её достижения связаны с творчеством Л. Бетховена.

Художественный стиль классицизм (от лат. classicus - "образцовый")возник в XVII столетий во Франции. Основываясь на представлениях о закономерности, разумности мирового устройства, мастера этого стиля стремились к ясным и строгим формам, гармоничным образцам, воплощению высоких нравственных идеалов. Высшими, непревзойденными образцами художественного творчества они считали произведения античного искусства, поэтому разрабатывали античные сюжеты и образы. Классицизм во многом противостоял барокко с его страстностью, изменчивостью, противоречивостью, утверждая свои принципы в разных видах искусства, в том числе и в музыке.В опере XVIII в. классицизм представлен произведениями Кристофа Виллибальда Глюка, создавшего новую трактовку этого вида музыкальнодраматического искусства. Вершиной в развитии музыкального классицизма стало творчество Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта и Людвига ван Бетховена, работавших преимущественно в Вене и образовавших направление в музыкальной культуре второй половины XVIII - начала XIX столетия - венскую классическую шкалу.Классицизм в музыке во многом не похож на классицизм в литературе, театре или живописи. Б музыке невозможно опираться на античные традиции - они почти неизвестны. Кроме того, содержание музыкальных сочинений часто связано с миром чувств человека, которые не поддаются жёсткому контролю разума. Однако композиторы венской школы создали очень стройную и логичную систему правил построения произведения. Благодаря такой системе самые сложные чувства облекались в ясную и совершенную форму. Страдания и радости становились для композитора предметом размышления, а не переживания. И если в других видах искусства законы классицизма уже в начале XIX в. многим казались устаревшими, то в музыке система жанров, форм и правил гармонии, разработанная венской школой, сохраняет своё значение до сих пор.

**КРИСТОФ ВИЛЛИБАЛЬД ГЛЮК(1714-1787)**

С середины XVIII столетия на развитие европейской музыкальной культуры стал оказывать влияние классицизм. Произведение искусства должно было создаваться по строгим правилам и решать высокие нравственные проблемы. Итальянские операсериа и операбуффа этим требованиям не отвечали. По явление оперы, основанной на художественных принципах классицизма, связано с творчеством КристофаВиллибальда Глюка.

Композитор родился в австрийском городке Эрасбах (недалеко от границы с Чехией) в семье лесничего. Музыкальное образование он получил в Праге. пел в церковном хоре, под руководством известных чешских музыкантов изучал теорию. Позже, уже в Милане, Глюк по знакомился с итальянской музыкой. Здесь он брал уроки у известного композитора и органиста Джованни Баттисты Саммартини (около 1700-1775); именно Саммартини научил его блестяще владеть оркестром. В Италии Глюк сочинил свои первые оперы (они были написаны в жанре оперысериа). Во время пребывания в Лондоне (1745 г.) Глюк встретился с Генделем, и музыка немецкого мастера произвела на него огромное впечатление. В составе оперной труппы композитор посетил многие европейские города. Наконец в 1752 г. он обосновался в Вене, а в 1754 г. получил место придворного композитора.К тому времени Глюк был автором известных опер, имел опыт работы в театре, глубоко знал итальянскую, французскую и немецкую оперные традиции. Постепенно композитор пришёл к мысли, что оперу необходимо изменить. Первыми операми, созданными по новым правилам, стали "Орфей и Эвридика" (1762 г.), "Альцеста" (17б7 г.), "Парис и Елена" (1770 г.). Глюк написал их на тексты итальянского поэта и драматурга Раньери да Кальцабиджи (1714-1795). Это был первый пример сотрудничества автора музыки и либреттиста в процессе создания оперы. Прежде композиторы писали музыку на уже готовые и отдельно изданные либретто. Взгляды Глюка и Кальцабиджи на сюжет и развитие действия совпадали, что сделало их творческий союз плодотворным.

Для опер Глюк выбирал, как правило, античные сюжеты, в которых воспевался подвиг во имя любви и исполнения долга. Действующими лицами его произведений являлись обобщённые символические фигуры, олицетворявшие нравственные понятия - любовь, верность, само отверженность и т. д. В драматургии оперы ясно выражена связь с традициями античного театра - количество персонажей минимально, происходящее комментирует хор. Основное внимание композиторуделял слову. Он стремился к тому, чтобы музыка точно выражала дух и настроение поэтического текста. Важную роль в операх Глюка играют речитативы; они всегда звучат под аккомпанемент оркестра (в отличие от секко - речитативов опезы-сериа, которые сопровождались клавесином). Главная мелодическая линия проводится в ариях; композитор отказался от виртуозных приёмов и украшений, отвлекавших слушателей от содержания текста. Возросла роль оркестра - уже в увертюре были обозначены основные идеи.Произведения композитора получили признание в Вене, но полное понимание мастер надеялся найти в столице Франции, и в 1773 г. он от правился в Париж. Для французской сцены Глюк создал новые редакции "Орфея и Эвридики" и "Альцесты", написал такие оперы, как "Ифигения в Авлиде" (1774 г.; по трагедии французского поэта и драматурга Жана Расина) и "Ифигения в Тавриде" (1779 г.; по мотивам трагедии древнегреческого драматурга Еврипида). Оперы Глюка, имевшие в Париже большой успех, вызвали тем не менее ожесточённые споры. Общество разделилось на сторонников Глюка и его яростных противников. Композитора поддержали писатели и философы Дени Дидро, Жан Жак Руссо. Однако многие выступили против новшеств - они отстаивали традиционные принципы французской оперы в духе Люлли и Рамо и итальянской оперысериа. Противники Глюка даже вызвали в Париж в 1776 г. известного итальянского композитора Никколо Пиччинни и добились постановки его опер. Разгорелась так называемая "война глюкистов и пиччиннистов", вызвавшая много споров в парижском обществе. В произведениях Глюка привлекали ясность драматургического развития, цельность образов, классическая строгость и выразительность музыки, естественность и красота мелодий, благородство чувств героев. Творческие принципы композитора приобрели немало приверженцев, но ни один из них не обладал таким же ярким дарованием, поэтому опыт венского мастера можно считать уникальным и не имеющим прямого продолжения. Однако к идее о ведущей роли поэтического текста обращались многие музы канты, в частности немецкий компо зитор Рихард Вагнер.

**Опера** (итал. opera, буквально - сочинение, от лат. opera - труд, изделие, произведение), жанр музыкально-драматического искусства. Литературная основа О. (либретто) воплощается средствами музыкальной драматургии и в первую очередь в формах вокальной музыки.

О. - синтетический жанр, объединяющий в едином театральном действии различные виды искусств: драматургию, музыку, изобразительное искусство (декорации, костюмы), хореографию (балет). Исторически сложились определённые формы оперной музыки. При наличии некоторых общих закономерностей оперной драматургии все её компоненты в зависимости от типов О. толкуются различно. Разнообразны вокальные формы классической О. Характеры героев наиболее полно раскрываются в сольных номерах (ария, ариозо, ариетта, каватина, монолог, баллада,песня). Различные функции в О. имеет речитатив - музыкально-интонационное и ритмическое воспроизведение человеческой речи. Нередко он связывает (сюжетно и в музыкальном отношении) отдельные законченные номера; часто является действенным фактором музыкальной драматургии. В некоторых жанрах О.,преимущественно комедийных, вместо речитатива используется разговорная речь, обычно - в диалогах. Сценическому диалогу, сцене драматического спектакля в О. соответствует музыкальный ансамбль (дуэт, трио, квартет, квинтет и т.д.), специфика которого даёт возможность создавать конфликтные ситуации, показывать не только развитие действия, но и столкновение характеров, идей. Поэтому ансамбли зачастую появляются в кульминационных или заключительных моментах оперного действия. По-разному в О. трактуется хор. Он может быть фоном, не связанным с основной сюжетной линией; иногда своеобразным комментатором происходящего; его художественные возможности позволяют показать монументальные картины народной жизни, выявить взаимоотношения героя и масс (например, роль хора в народных музыкальных драмах М.П. Мусоргского "Борис Годунов" и "Хованщина"). В музыкальной драматургии О. большая роль отведена оркестру, симфонические средства выразительности служат более полному раскрытию образов. О. включает также самостоятельные оркестровые эпизоды - увертюру, антракт (вступление к отдельным актам). Ещё один компонент оперного спектакля - балет, хореографические сцены, где пластические образы сочетаются с музыкальными.

История О. тесно связана с развитием культуры и истории человеческого общества. Часто О. выступала в качестве своеобразного идеологического форпоста музыкального искусства, отражая острые проблемы современности - социального неравенства, борьбы за национальную независимость, патриотизма.

Истоки музыкального театра - в народных празднествах, игрищах. Уже в древне-греческих дионисийских играх, греческой трагедии велика роль музыки. Существенное место отводилось ей и в средне-вековых народных культовых ("священных") представлениях. Как самостоятельный жанр О. сформировалась на рубеже 16-17 вв. За несколько веков её существования сложилось множество национальных оперных школ, стилей, типов оперного произв. Во многих европейских национальных культурах в соответствии с гуманистическими идеями эпохи Возрождения вырабатывались принципы нового типа музыкально-драматического спектакля. Эти искания ранее всего увенчались успехом в классической стране Ренессанса - Италии. Группа философов, поэтов, музыкантов, художников (т. н. **"Флорентийская камерата**", 1580) проповедовала возрождение античной трагедии. Идеалом флорентийцев в музыке была простота, естественность высказывания; музыку в своих спектаклях они подчинили поэзии. В этом духе были написаны первые О. - "Дафна" (1597-98) и "Эвридика" (1600), музыка Я. Пери, текст О. Ринуччини. Следующая веха в истории О. - "Орфей" К. Монтеверди (1607). Художник огромного трагедийного дарования, он создал произведения, отличающиеся глубиной драматического выражения, мастерской лепкой характеров.

Во Франции оперная школа сложилась несколько позже (2-я половина 17 в.). О. её основоположника Ж. Б. Люлли ("Альцеста", 1674; "Армида", 1686) связаны с классицистским театром Ж. Расина и П. Корнеля. Люлли создал классический тип французской "лирической трагедии" (лирическая, т. е. музыкальная) - гармонично построенной монументальной композиции нз 5 актов с прологом, эпилогом-апофеозом и драматической кульминацией в конце 3-го акта; основой вокальной музыки являлся мелодизированный речитатив. Традиции Люлли в "лирической трагедии" продолжал Ж. Ф. Рамо.В 17 в. своеобразный оперный жанр сложился в Испании (сарсуэла); в Англии О. связана с именем композитора Г. Пёрселла ("Дидона и Эней", 1689). Первый немецкий оперный композитор - Г. Шюц ("Дафна", 1626). На рубеже 17-18 вв. в итальянской музыке большое значение приобрела неаполитанская оперная школа во главе с А. Скарлатти, основоположником нового типа О. - оперы-сериа (буквально - серьёзная О.). Героической, мифологической тематике, её возвышенному содержанию соответствовали эмоционально приподнятые арии, в которых певцы могли демонстрировать виртуозное вокальное искусство. Постепенно литературно-драматическое содержание стало лишь фоном для виртуозных арий солистов. С оперой-сериа связано творчество Г. Ф. Генделя. Драматизм, мелодическое и гармоническое богатство музыкального языка выделяют его произведения среди О. этого типа ("Юлий Цезарь в Египте", "Тамерлан", обе 1724; "Роделинда", 1725, и др.).

К середине 18 в. опера-сериа исчерпала свои художеств. возможности, она уже не отвечала эстетическим потребностям времени. На смену пришло новое, более демократическое искусство - комическая О. Наигранному пафосу отжившей классицистской О. противопоставляется комедийная тематика, выспренным статичным ариям - живая музыка. В разных странах сложились национальные разновидности комической О. В Италии - опера-буффа, выросшая из интермедий оперы-сериа и театральных комедий. Этот жанр утвердился в творчестве Дж. Б. Перголези ("Служанка-госпожа", 1733) и окончательно сформировался в операх Дж. Паизиелло ("Мельничиха", 1788) и Д. Чимарозы ("Тайный брак", 1792). В Англии - балладная опера ("Опера нищего", обработка мелодий Дж. Пепуша, 1728). В Испании - тонадилья ("Мнимый слуга" В. Гарсиа, 1804). Во Франции - комическая опера. В этом жанре писали Э. Дуни ("Влюблённый художник", 1757), Ф. А. Филидор ("Садовник и его господин", 1761), А. Э. Гретри ("Ричард Львиное сердце", 1789). В Австрии и Германии - зингшпиль ("Доктор и аптекарь" К. Диттерсдорфа, 1786; "Лотхен при дворе" И. А. Хиллера, 1766).

Выдающееся значение имела деятельность крупнейших реформаторов оперного искусства К. В. Глюка и В. А. Моцарта, отразивших в своём творчестве передовые идеи Просвещения. Глюк создал героическую музыкальную трагедию, в которой достиг органического единства всех музыкально-драматургических средств выразительности ("Орфей и Эвридика", 1762; "Альцеста", 1767, и др.). Моцарт, опираясь на достижения оперы-буффа и зингшпиля, дал высокие реалистические образцы комедии ("Свадьба Фигаро", 1786), драмы ("Дон Жуан", 1787), философские сказки ("Волшебная флейта", 1791).

Первые русские оперные спектакли появились в 70-х гг. 18 в. Это были комедии бытового плана ("Мельник - колдун, обманщик и сват" М. М. Соколовского, 1779; "Санкт-петербургский гостиный двор", в новой редакции под названием "Как поживёшь, так и прослывёшь" М. А. Матинского - В. А. Пашкевича, 1782; "Ямщики на подставе" Е. И. Фомина, 1787). Русская опера с самого начала формировалась как демократический жанр, основываясь на народной и бытовой музыке, в тесной связи с литературой своего времени.

Откликом на Великую французскую революцию явились монументально-драматические произведения агитационного плана ("Республиканская избранница, или Праздник добродетели", первоначальное название - "Праздник Разума", Гретри, 1794) и др. оперы героических жанров, в том числе "опера спасения" ("Лодоиска" Л. Керубини, 1791; "Пещера" Ж.Ф. Лесюэра, 1793). Драматургия её (название отражает специфическую сюжетную ситуацию, завершающуюся торжеством высоких гуманистических идей, победой "добра") строилась на сопоставлении контрастных образов и сцен. Выдающийся образец этого жанра в Германии - опера Л. Бетховена "Фиделио" (1805, 3-я редакция 1814). Комическая О. продолжала развиваться в творчестве Ф. Буальдьё ("Белая дама", 1825), Д. Ф. Обера ("Фра-Дьяволо", 1830). Типические черты итальянской комической О. нашли блестящее выражение в творчестве Дж. Россини ("Севильский цирюльник", 1816).

Начало и середина 19 в. связаны с утверждением романтизма в национальных оперных школах. В Германии основоположником романтической О. был К. М. Вебер ("Вольный стрелок", 1820), в романтическом плане выдержаны ранние оперы Р. Вагнера ("Риенци", 1840; "Летучий голландец", 1841). Во Франции романтический стиль воплотился в творчестве Дж. Мейербера, с именем которого связано развитие жанра т. н. большой оперы ("Роберт-Дьявол", 1830; "Гугеноты", 1835), в Италии - В. Беллини ("Сомнамбула", "Норма", обе 1831), Г. Доницетти ("Лючия ди Ламмермур", 1835), Дж. Верди в ранний период его деятельности ("Навуходоносор", 1841; "Ломбардцы в первом крестовом походе", 1842). Из рус. О. эпохи романтизма выделяется "Аскольдова могила" А. Н. Верстовского (1835).

19 в. - время становления и расцвета русской О. Главой русской классической О. был М. И. Глинка. Его О. - народно-патриотическая "Иван Сусанин" (1836) и сказочно-эпическая "Руслан и Людмила" (1842) - ярчайшие образцы реалистического оперного искусства. Первую в России социально-бытовую драму создал А. С. Даргомыжский ("Русалка", 1855).

Эпоха 60-х гг. вызвала дальнейший подъём русской О., связанный с деятельностью композиторов "Могучей кучки". Один за другим появляются шедевры оперной классики, обновляются старые жанры, создаются новые. Среди них - народной музыкальной драмы М. П. Мусоргского ("Борис Годунов", 1869, 2-я редакция 1872; "Хованщина", завершена Н. А. Римским-Корсаковым, 1883), где с небывалой силой зазвучала тема борьбы и страданий народа; эпическая опера А. П. Бородина "Князь Игорь" (завершена Римским-Корсаковым и А. К. Глазуновым, 1888); оперы Римского-Корсакова - сказочная "Снегурочка" (1881), О.-былина "Садко" (1896), О.-легенда "Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии" (1904), О.-сатира "Золотой петушок" (1907) и др. Одно из величайших явлений музыкального театра - оперное творчество П. И. Чайковского. Тонкий психологизм, глубокое раскрытие душевного мира человека отличают его О. ("Евгений Онегин", 1878; "Чародейка", 1887; "Пиковая дама", 1890). Он обращался и к историко-патриотическим темам ("Орлеанская дева", 1879; "Мазепа", 1883), и к народно-бытовым ("Черевички", 1885). Оперный репертуар обогатили также А. Г. Рубинштейн ("Демон", 1871), А. Н. Серов ("Вражья сила", 1871), С. И. Танеев ("Орестея", 1894), С. В. Рахманинов ("Алеко", 1892).

Классиком реалистического искусства в Италии был Дж. Верди - создатель разнообразных типов и жанров оперной драматургии ("Риголетто", 1851; "Травиата", 1853; "Анда", 1870; "Отелло", 1886; "Фальстаф", 1892). Для французского музыкального театра 2-й половины 19 в. характерен жанр лирической оперы, пришедший на смену большой опере и во многом ей противоположный: "Фауст" Ш. Гуно (1859), "Лакме" Л. Делиба (1883), "Манон" Ж. Массне (1884). Вершина оперного реализма во французской музыке 19 в. - "Кармен" Ж. Бизе (1874), яркость, эмоциональность образов, своеобразие музыкального языка которой ставят её в ряд лучших произведений мировой классики.

Немецкая опера 2-й половины 19 в. связана с именем Р. Вагнера, оказавшего большое воздействие на музыкальное искусство Европы. Вагнер, как и Глюк, ратовал за единство музыки и драмы. Основа его оперной драматургии - система лейтмотивов. Стремясь к сохранению целостности музыкального развития, он отказался от деления актов на отдельные номера. Особую роль в сложной, психологически утончённой О. отводил Вагнер оркестру. Однако скрупулёзное подчинение этим принципам привело к противоречиям в творчестве художника. Реформаторские оперы Вагнера - "Тристан и Изольда" (1859), тетралогия "Кольцо нибелунга" (1854-74), "Нюрнбергские мейстерзингеры" (1867), "Парсифаль" (1882).

В последнем десятилетии 19 в. в итальянской О. возникло новое направление - веризм. Среди веристских О. выделяются "Сельская честь" П. Масканьи (1890), "Паяцы" Р. Леонкавалло (1892). Веризм проявляется и в творчестве Дж. Пуччини ("Манон Леско", 1892; "Богема", 1895; "Тоска", 1899; "Чио-Чио-сан", 1904).

В результате освободительного движения в Восточной Европе в 19 в. складываются национальные оперные школы. На мировую арену выходят чешские, польские, венгерские О.: "Бранденбуржцы в Чехии" (1863) и "Проданная невеста" (1866) Б. Сметаны, "Галька" С. Монюшки (1847), "Ласло Хуньяди" (1844) и "Банк Бан" (1852) Ф. Эркеля.

Аналогичный процесс становления национальных оперных культур наблюдается у ряда народов дореволюционной России. Представителями этих школ являются: на Украине - С. С. Гулак-Артемовский ("Запорожец за Дунаем", 1863), Н. В. Лысенко ("Наталка Полтавка", 1889), в Грузии - М. А. Баланчивадзе ("Дареджан коварная", 1897), в Азербайджане - У. Гаджибеков ("Лейли и Меджнун", 1908), в Армении - А. Т. Тигранян ("Ануш", 1912) и др.

Музыкальные течения конца 19 - начала 20 вв. представлены и в оперном искусстве: импрессионизм - в операх К. Дебюсси ("Пеллеас и Мелизанда", 1902); экспрессионизм - Р. Штрауса ("Саломея". 1905; "Электра", 1908), А. Шёнберга ("Ожидание", 1909; "Счастливая рука", 1913), А. Берга ("Воццек", 1921), П. Хиндемита ("Кардильяк", 1926, новая редакция 1952). Тенденции неоклассической стилизации нашли отражение в ряде произведений И. Стравинского (О.-оратория "Царь Эдип", 1927). Существен вклад в развитие О. композиторов разных стран и направлений: Д. Мийо ("Бедный матрос", 1927; "Христофор Колумб", 1930), К. Орфа ("Луна", 1938; "Умница", 1942), М. де Фальи ("Жизнь коротка", 1905, пост. 1913), З. Кодая ("Хари Янош", пост. 1926), Л. Яначека ("Её падчерица", 1903), Дж. Энеску ("Эдип", 1932), П. Владигерова ("Царь Калоян", 1936) и др. Значительным явлением в О. 20 в. стала "Порги и Бесс" Дж. Гершвина (1935). Это - первое произведение американского композитора в музыкально-драматическом жанре, написанное ярким музыкальном языком, основанное на нар. музыке, затрагивающее остросоциальные проблемы.

Сложны пути О. в капиталистических странах. В неё проникли различные модернистские тенденции, искажающие и расшатывающие оперный жанр. Однако прогрессивные художники, сочетая достижения современной музыки с принципами реалистической О., продолжают создавать ценные произведения. К таким передовым явлениям относятся О. французского композитора Ф. Пуленка ("Человеческий голос", 1959), итальянского композитора Л. Даллапикколы ("Заключённый", 1948), итальянского композитора, живущего в США, Дж. К. Менотти ("Медиум", 1942; "Консул", 1950). Крупными достижениями современной английской О. являются произведения Б. Бриттена ("Питер Граймс", 1945; "Сон в летнюю ночь", 1960), А. Буша ("Уот Тайлер", 1950).

Особое место в истории развития О. занимает советское оперное искусство, сложившееся после Великой Октябрьской социалистической революции. Советские композиторы, опираясь на классические традиции и метод социалистического реализма, стремятся к правдивому изображению действительности и истории во всём их многообразии. Советский музыкальный театр складывался как многонациональный (в некоторых республиках - Узбекистане, Киргизии, Казахстане, Белоруссии, Башкирии - национальный музыкальный театр был создан впервые в годы Советской власти). Новым в советской О. было обращение к современным сюжетам. В 30-е гг. в операх И. И. Дзержинского ("Тихий Дон", 1934, пост. 1935), Т. Н. Хренникова ("В бурю", 1939, новая редакция 1952) и др. сформировался тип "песенной" О. (песня - основа музыкальной драматургии). К выдающимся достижениям советской О. принадлежат "Семен Котко" (1939) и "Война и мир" (1943, окончательная редакция 1952) С. С. Прокофьева, "Леди Макбет Мценского уезда" ("Катерина Измайлова", 1932, новая редакция 1962) Д. Д. Шостаковича. Появились яркие образцы национальной классики: "Даиси" 3. П. Палиашвили (1923), "Алмаст" А. А. Спендиарова (1928), "Кёр-Оглы" У. Гаджибекова (1936). В советской О. нашла отражение героическая борьба советского народа во время Великой Отечественной войны 1941-45: "Семья Тараса" Д. Б. Кабалевского (1947, 2-я редакция 1950), "Молодая гвардия" Ю. С. Мейтуса (1947, 2-я редакция 1950), "Повесть о настоящем человеке" Прокофьева (1948, пост. 1960) и др. Значительный вклад в советскую О. внесли композиторы Р. М. Глиэр, К. В. Молчанов, В. И. Мурадели,С. М. Слонимский, А. Н. Холминов, Ю. А. Шапорин, В. Я. Шебалин,Р. К. Щедрин и др., а также композиторы братских республик - Ф. Амиров,М. Ашрафи, С. А. Баласанян, Е. Г. Брусиловский, В. А. Власов, Д. Г. Гершфельд, Н. Г. Жиганов, А. К. Жубанов, М. О. Заринь, Э. А. Капп, Б. Н. Лятошинский,Г. И. Майборода, А. М. М. Магомаев,А. Малдыбаев, В. Мухатов, Д. Овезов, Ш. М. Мшвелидзе, В. Ю. Клова,Ш. Сайфиддинов, Ю. В. Семеняко, А. Л. Степанян, О. В. Тактакишвили,Е. К. Тикоцкий, В. Г. Фере, Л. А. Хамиди, А. Г. Шапошников и многие др. По пути социалистического реализма развивается оперное искусство европейских стран социализма. Среди композиторов этих стран - П. Дессау (ГДР), Л. Пипков (Болгария), Э. Сухонь (Чехословакия), Ш. Соколаи (Венгрия) и др.

 Джованни Пьерлуиджи да **Палестрина** (Palestrina) (около 1525, Палестрина, близ Рима, -2.2.1594, Рим), итальянский композитор, глава римской полифонической школы. В 1544-51 органист и капельмейстер главной церкви г. Палестрины. С 1551 работал в Риме (в частности, в папской капелле, в церкви Санта-Мария Маджоре, Сикстинской капелле). Творчество П. связано в основном с духовной хоровой музыкой а капелла. Создал яркие образцы прозрачной, не затмевающей слова, полифонии. Его музыку отличают равновесие полифонических и гармонических закономерностей, спокойное благозвучие целого. Искусству П. чужды драматизм, резкие контрасты (типичные для многих современников П.), оно носит умиротворённый, созерцательный характер. П. добился новой, более ясной и пластичной выразительности в полифонической музыке (преобразил характер вокальной полифонии благодаря выявлению её гармонических возможностей) и тем самым вместе с др. композиторами того времени подготовил стилевой перелом, наступивший на рубеже 16-17 вв. П. написал более 100 месс, около 180 мотетов, гимны, магнификаты, духовые и светские мадригалы.

В эпоху **Возрождения**. профессиональная музыка теряет характер чисто церковного искусства и испытывает влияние народной музыки, проникается новым гуманистическим мироощущением. Высокого уровня достигает искусство вокальной и вокально-инструментальной полифонии в творчестве представителей "Ars nova" ("Нового искусства") в Италии и Франции 14 в., в новых полифонических школах - английской (15 в.), нидерландской (15-16 вв.), римской, венецианской, французской, немецкой, польской, чешской и др. (16 в.). Появляются различные жанры светского музыкального искусства - фроттола и вилланелла в Италии, вильянсико в Испании, баллада в Англии, мадригал, возникший в Италии (Л. Маренцио, Я. Аркадельт, Джезуальдо ди Веноза), но получивший повсеместное распространение, французская многоголосная песня (К. Жанекен, К. Лежён). Светские гуманистические устремления проникают и в культовую музыку - у франко-фламандских мастеров (Жоскен Депре, Орландо Лассо), в искусстве композиторов венецианской школы (А. и Дж. Габриели). В период контрреформации ставился вопрос об изгнании многоголосия из религиозного культа, и только реформа главы римской школы Палестрины сохраняет полифонию для католической церкви - в "очищенном", "прояснённом" виде; вместе с тем в искусстве Палестрины нашли отражение и некоторые ценные завоевания светской музыки эпохи В. Складываются новые жанры инструментальной музыки, выдвигаются национальные школы исполнения на лютне, органе, вёрджинеле. В Италии расцветает искусство изготовления смычковых инструментов, обладающих богатыми выразительными возможностями; столкновение различных эстетических установок проявляется в "борьбе" двух типов смычковых инструментов - виолы, бытовавшей в аристократической среде, и скрипки - инструмента народного происхождения. Эпоха В. завершается появлением новых музыкальных жанров - сольной песни, кантаты, оратории и оперы, способствовавших постепенному утверждению гомофонного стиля.

**Неоклассицизм,** неоклассика, термин, принятый в советском искусствознании и отчасти литературоведении для обозначения различных по социальной направленности и идеологическому содержанию художественных явлений последней трети 19 - 20 вв., которым присуще обращение к традициям искусства античности, искусства эпохи Возрождения или классицизма (в музыке - также и эпохи барокко).

Термин "Н." широко употребляется также (в основном в зарубежном искусствознании) для обозначения классицизма в архитектуре и изобразительном искусстве 2-й половины 18 - 1-й трети 19 вв., в отличие от классицизма 17 - 1-й половины 18 вв.

Н. в музыке, возникновение которого было обусловлено теми же предпосылками, что и в др. искусствах, не представляет целостного направления; можно говорить лишь об отдельных его проявлениях у тех или иных композиторов. Непосредственно подошёл к Н. в своих последних произведениях М. Регер. Возглавил направление Н. в немецкой музыке П. Хиндемит. Определённую дань этому течению отдал в 1920-е гг. И. Ф. Стравинский (опера-оратория "Царь Эдип", 1927; балеты - "Пульчинелла" на темы Перголези, 1919, "Аполлон Мусагет" на темы Люлли, 1927, "Поцелуй феи" на темы Чайковского, 1928; "Симфония псалмов", 1930; октет, 1923; и др.); неоклассические тенденции ясно проступают также в отдельных относящихся к 20-м гг. сочинениях представителей французской "шестёрки" (Д. Мино, А. Онеггер, Ф. Пуленк и др.), О. Респиги и некоторых др. композиторов. Произведения неоклассического характера очень близки к стилизации; в то же время подражание старинной музыке сочетается в них с модернизацией музыкального языка, применением, наряду с архаическими, современных средств музыкальной выразительности. В целом неоклассические тенденции противоречивы в своей сущности. С одной стороны, в неоклассических произведениях возрождаются ясность, организованность, логика старых музыкальных стилей; с другой - Н. зачастую ведёт к холодному, формальному подражательству, к искусственному возрождению устаревших приёмов.

**Романтизм (**франц. romantisme), идейное и художественное направление в европейской и американской духовной культуре конца 18 - 1-й половины 19 вв. Французский romantisme ведёт родословную от испанского romance (так называли в средние века романсы испанские, а затем и рыцарский роман) через английский romantic (романтический), передаваемое по-французски romanesque, а затем romantique и означавшее в 18 в. "странное", "фантастическое", "живописное". В начале 19 в. слово "Р." становится термином для обозначения нового литературного направления, противоположного классицизму.

В музыке о Р. как творческом методе правомерно говорить только тогда, когда композитор конкретизирует музыкальные образы с помощью слова, сценического действия или же зрительных и смысловых ассоциаций, связанных с опорой на бытовые и синтетические (в т. ч. театральные) жанры. Реалистические тенденции (живые наглядные картины быта и природы, психологически конкретные зарисовки человеческих характеров) проявляются уже в эпоху Возрождения, получают развитие в музыке барокко и классицизма; в 18 в. они ярко выступают в таких демократических музыкально-театральных жанрах, как итальянская, французская и русская комическая опера, австрийский и немецкий зингшпиль. В 1-й половине 19 в. композиторы-романтики (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Ф. Лист) углубили характеристичность музыки, усилили её национальную и историческую конкретность. Во 2-й половине 19 в. Ж. Визе ("Кармен"), Дж. Верди ("Отелло", "Фальстаф"), частично Р. Вагнер ("Нюрнбергские мейстерзингеры") и др. авторы создают социально типизированные, психологически многогранные образы, что знаменует собой формирование в западно-европейской музыке Р. как самостоятельного творческого метода. Ещё ранее этот метод (в виде критического Р.) утвердился в русской музыке (романсы и "Русалка" А. С. Даргомыжского). В его подготовке огромную роль сыграли достижения М. И. Глинки в музыкальном изображении народной жизни ("Иван Сусанин" и др.). Вершинами Р. в музыке стали произведения композиторов "Могучей кучки" - М. П. Мусоргского, А. Г. Бородина, отчасти Н. А. Римского-Корсакова (сохранявшего черты романтизма) и П. И. Чайковского (также частично близкого романтизму), создавших правдивые и разносторонние музыкальные образы-типы, опирающиеся на характерные интонации и другие выразительные средства народной песни, бытовой музыки, речи и т.д. Эти достижения музыкального Р. послужили той основой, на которой начиная с 20-х гг. 20 в. в советской музыке (как и в творчестве некоторых зарубежных композиторов) происходит становление и развитие социалистического Р.

**Йозеф Гайдн**1732—1809)Австрийский композитор. Первоначальное музыкальное образование получил у школьного учителя и регента И. М. Франка в Хайнбурге. В 1740—49 пел в хоре собора св. Стефана в Вене, совершенствовался в игре на клавире, скрипке, органе. В 1753— 56 работал аккомпаниатором у итальянского композитора и вокального педагога Н. Порпоры, изучал основы композиции. В 1759—61 дирижёр капеллы у чешского графа Морцина в имении Лукавице (близ Пльзеня), где написал первые симфонии ; в 1761—90 капельмейстер князей Эстерхази : до 1766 в Айзенштадте, затем в их резиденции (Эстерхаза), где создал большинство произведений . Годы 1791—92 и 1794—95 Гайдн провёл в Лондоне . В 1792 в Вене учеником Гайдна был Л. Бетховен.

Последние годы Гайдн жил в Вене. Почётный доктор Оксфордского университета (1791), член Шведской королевской музыкальной академии (1798), почётный гражданин г. Вена (1804), почётный член Музыкального общества г. Лайбах (ныне Любляна, 1804), филармонического общества в Петербурге (1808).

Гайдн — представитель венской клиссической школы. Способствовал формированию классических жанров (симфония, соната, концерт для инструмента с оркестром, квартет), форм (прежде всего сонатная форма и сонатно-симфонический цикл), принципов развития (мотивно-тематическая разработка), состава оркестра (так называемый двойной). Сочинения Гайдна характеризуют оптимистический тонус, многогранность содержания, стройность и соразмерность пропорций. Философская глубина сочетается в них с непритязательностью бытовых и юмористических образов. Гайдн опирался на достижения австрийских, немецких , итальянских, французских , чешских мастеров. В традициях венского бытового музицирования созданы многие дивертисменты и струнные трио, которые одновременно явились основой для кристаллизации классического жанра струнного квартета у Гайдна . Творчество Гайдна отличает широта фольклорных связей .

Квартеты и симфонии 50—60-х гг. ещё близки бытовым сюитным жанрам. В произведениях начала 70-х гг. заметны лирико-драматические тенденции, в чём сказались влияние К. Ф. Э. Баха и творческая близость Гайдна литературному течению «Буря и натиск» (Траурная симфония, Прощальная симфония, квартеты 1771—72 и др.). Переломными для его творчества явились так называемые Русские квартеты (1781; посвященные великому князю Павлу ) ; в них оформился классический инструментальный стиль, который достиг расцвета в «Парижских» (1785—86) и «Лондонских» (1791—95) симфониях. К концу 1790—началу 1800-х гг. относятся лучшие вокально-симфонические произведения Гайдна , среди них — оратории «Сотворение мира» (1798) и «Времена года» (1801). В Рорау (близ Вены) в 1959 открыт музей Гайдна.

оперы-24 оперы, в том числе:зингшпиль-Хромой бес (Der krumme Teufel, либретто И. Ф. Курц- Бернардон, по сюжету пьесы А. Р. Лесажа "Le Diable Boiteux", 1751?, поставлена 1752, "Кернтнертортеатр", Вена; под названием Новый хромой бес - Der neue krumme Teufel, пост, 1758, там же)….

Клод Дебюсси (1862—1918) Французский композитор, пианист, дирижёр, критик. Окончил Парижскую консерваторию (1884). Ученик А. Мармонтеля (фортепьяно), Э. Гиро (композиция). Как домашний пианист русской меценатки Н. Ф. фон Мекк - сопровождал её в путешествиях по Европе, в 1881 и 1882 посетил Россию. Выступал как дирижёр (в 1913 в Москве и Петербурге) и пианист с исполнением преимущественно собственных произведений , а также как музыкальный критик (с 1901).

Дебюсси — основоположник музыкального импрессионизма. В своём творчестве опирался на французские музыкальные традиции : музыка французских клавесинистов (Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо), лирическая опера и романс (Ш. Гуно, Ж. Массне). Значительным было воздействие русской музыки (М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков), а также французской символистской поэзии и импрессионистской живописи. Дебюсси воплотил в музыке мимолётные впечатления, тончайшие оттенки человеческих эмоций и явлений природы.

Своего рода манифестом музыкального импрессионизма считали современники «Прелюдию послеполуденному отдыху фавна» (по эклоге С. Малларме; 1894), в которой проявились характерные для музыки Дебюсси зыбкость настроений, утончённость, изысканность, прихотливость мелодики, колористичность гармонии. Одно из наиболее значительных созданий Дебюсси — опера «Пеллеас и Мелизанда» (по драме М. Метерлинка; 1902), в которой достигнуто полное слияние музыки с действием.

Дебюсси воссоздаёт сущность неясного, символически-туманного поэтического текста. Этому произведению наряду с общей импрессионистической окраской, символистской недосказанностью присущи тонкий психологизм, яркая эмоциональность в выражении чувств героев. Отзвуки этого произведения обнаруживаются в операх Дж. Пуччини, Б. Бартока, Ф. Пуленка, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева. Блеском и в то же время прозрачностью оркестровой палитры отмечены 3 эскиза «Море» (1905) — самое крупное симфоническое сочинение Дебюсси. Композитор обогатил средства музыкальной выразительности. Он создал импрессионистическую мелодику, отличающуюся гибкостью нюансов и в то же время расплывчатостью.

В некоторых произведениях — «Бергамасская сюита» для фортепьяно (1890), музыка к мистерии Г. Д'Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна» (1911), балет «Игры» (1912) и др. — проявляются черты, присущие впоследствии неоклассицизму, они демонстрируют дальнейшие поиски Дебюсси в области тембровых красок, колористических сопоставлений. Дебюсси создал новый пианистический стиль (этюды , прелюдии). Его 24 прелюдии для фортепьяно (1-я — 1910, 2-я — 1913), снабженные поэтическими названиями («Дельфийские танцовщицы», «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе», «Девушка с волосами цвета льна» и др.), создают образы мягких, порой нереальных пейзажей, имитируют пластику танцевальных движений, навевают поэтические видения, жанровые картины. Творчество Дебюсси , одного из крупнейших мастеров 20 в., оказало существенное влияние на композиторов многих стран.

 Сочинения: оперы- Родриг и Химена (1891-82, не окончена), Пеллеас и Мелизанда (лирическая драма по М. Метерлинку, 1893- 1902, поставлена 1902, театр "Опера комик", Париж);

балеты-Игры (Jeux, либретто В. Нижинского, 1912, поставлен 1913, театр Еписейских полей, Париж), Камма (Khamma, 1912, фортепианный клавир; оркестровка T. Кёклена, концертное исполнение 1924, Париж), Ящик с игрушками (La Boite a joujoux, детский балет, 1913, перепожение для 2 фортепиано, оркестровка А. Капле, около 1923);

**Гектор Берлиоз (1803 - 1869)**

Берлиоз вошел в историю как смелый художник, расширивший выразительные возможности музыкального искусства, как романтик, остро запечатлевший буйные духовные порывы своего времени, как композитор, тесно связавший музыку с другими видами искусств, как создатель программной симфонической музыки - этого завоевания романтической эпохи, утвердившегося в творчестве композиторов XIX века.
Будущий композитор Гектор родился 11 декабря 1803 года в Ла-Кот-Сент-Андре близ Гренобля. Его отец - врач Луи-Жозефа Берлиоз, был человеком свободомыслящим и независимым.
Он познакомил сына с теорией музыки, научил его играть на флейте и гитаре. Одним из первых сильных музыкальных впечатлений Берлиоза было пение женского хора в местном монастыре. Хотя интерес к музыке пробудился у Берлиоза сравнительно поздно - на двенадцатом году, он был необычайно сильным и вскоре перешел во всепоглощающую страсть. Отныне для него существовала только музыка. География, классики литературы отошли на задний план.
Берлиоз оказался типичным самоучкой: музыкальными знаниями он был обязан себе и книгам, которые находил в библиотеке отца. Здесь он познакомился с такими сложными трудами, как "Трактат о гармонии" Рамо, с книгами, требовавшими глубокой специальной подготовки.
Мальчик показывал все большие музыкальные успехи. Он свободно играл на флажолете, флейте и гитаре. Отец не разрешал ему обучаться игре на фортепиано, опасаясь, что этот инструмент увлечет его в область музыки далее, чем ему бы этого хотелось. Он считал, что профессия музыканта не подходит для его сына, и мечтал, что Гектор, подобно ему, будет медиком. На этой почве впоследствии между отцом и сыном возник конфликт. Молодой Берлиоз продолжал сочинять, а тем временем отец продолжал готовить сына к профессии медика. В 1821 году 18-летний Берлиоз успешно сдал экзамен на степень бакалавра в Гре-нобле. Оттуда он вместе с двоюродным братом уехал в Париж, чтобы поступить на медицинский факультет. Оба юноши поселились в Латинском квартале - центре студенческой жизни Парижа.
Свободное время Берлиоз проводил в библиотеке Парижской консерватории, изучая партитуры великих мастеров, прежде всего обожаемого им Глюка. Понимая, что без серьезной подготовки нельзя стать композитором, он начал заниматься изучением теорий композиции сначала с Жероно, а затем с Лесюэ-ром - профессором консерватории, автором нескольких опер и хоровых произведений.
По совету Лесюэра в 1826 году Берлиоз поступил в консерваторию. В течение следующих двух лет, по словам Берлиоза, его жизнь озаряли "три удара молнии": знакомство с творениями Шекспира, Гёте и Бетховена. Это дальнейшие ступени духовного созревания. Но была еще одна молния, не имеющая отношения к музыке.
В 1827 году Париж посетила новая английская драматическая труппа во главе со знаменитым трагиком Кемблем и актрисой Смитсон. Берлиоза необыкновенно взволновал талант и весь артистический облик Смитсон, он полюбил ее с первого взгляда. Молодой английской артистке, ирландке по происхождению, было в ту пору 27 лет. Современники отмечали искренность ее лирического таланта, глубокую эмоциональную отзывчивость. Сохранившиеся портреты, в особенности литография Девериа, воссоздают облик талантливой артистки, одухотворенное лицо, задумчивый взгляд.
Любовь к знаменитой актрисе, избалованной триумфом в Лондоне и Париже, заставила Берлиоза во что бы то ни стало добиваться творческого успеха. Между тем Гарриет Смитсон не обращала на него внимания, а слава к нему не приходила.
Легко воспламеняющийся, непрерывно находящийся в состоянии творческого возбуждения, Берлиоз сочиняет, переходя от одного замысла к другому: кантаты, песни ("Ирландские мелодии"), оркестровые увертюры и многое другое. С 1823 года он выступает в печати с острополемическими статьями и на долгие годы не расстается с пером журналиста. Так незаметно, но интенсивно он втянулся в художественную жизнь Парижа, сблизившись с лучшими представителями передовой интеллигенции: Гюго, Бальзаком, Дюма, Гейне, Листом, Шопеном и другими.
По-прежнему жизнь его не обеспечена. Он дал авторский концерт, который прошел с успехом. Но ему пришлось на свои деньги переписывать партии, приглашать солистов, оркестр и потому влезть в долги. Так будет продолжаться и впредь: подобно Бальзаку, ему никак не удается расплатиться с кредиторами! Официальные власти ни в чем не идут навстречу. Более того, консервативные музыкальные круги на каждом шагу чинят помехи. Например, три раза по окончании консерватории ему было отказано в получении государственной стипендии, которая выдавалась для поездки на три года в Италию (так называемая Римская премия). Лишь в 1830 году его удостоили высокой чести...
Берлиоз пишет в этот период и чисто симфонические произведения, и сочинения, в которых свободно соединяются вокальные и оркестровые эпизоды. Замыслы их всегда необычны и несут в себе заряд энергии. Неожиданные литературные и живописные ассоциации, резкие контрасты образных сопоставлений, внезапные смены состояний - все это передает в ярком, красочном звучании конфликтность душевного мира художника, наделенного пылким воображением.
5 декабря 1830 года состоялась премьера "Фантастической симфонии" - самого знаменитого сочинения Берлиоза. Это своего рода музыкальный роман со сложным психологическим подтекстом. В его основу положен сюжет, который вкратце так изложен композитором: "Молодой музыкант, с болезненной чувствительностью и горячим воображением, отравляется опиумом в припадке любовного отчаяния. Наркотическая доза, слишком слабая для того, чтобы причинить ему смерть, погружает его в тяжелый сон, во время которого ощущения, чувства и воспоминания претворяются в его больном мозгу в музыкальные мысли и образы. Сама же любимая женщина становится для него мелодией и как бы навязчивой идеей, которую он находит и слышит повсюду".
В приведенной программе, разъясняющей замысел симфонии, легко усматриваются и автобиографические черты - отзвуки пылкого увлечения Берлиоза Гарриет Смитсон.

Задолго до окончания срока пребывания в Италии, в 1832 году, Берлиоз вернулся в Париж. На концерте, который он дал, исполнялись Фантастическая симфония в новой редакции и монодрама "Лелио". Произошла новая встреча с Гарриет Смитсон. Жизнь актрисы в эту пору была трудной. Зрители, пресыщенные новыми театральными впечатлениями, перестали интересоваться спектаклями англичан, В результате несчастного случая актриса сломала ногу. Ее сценическая деятельность закончилась. Берлиоз проявил трогательную заботу о Смитсон. Год спустя она вышла замуж за Берлиоза. Молодому композитору приходилось работать по 12-15 часов, чтобы прокормить семью, урывая у ночи часы для творчества.
Забегая вперед скажем, что семейная жизнь не сложилась. Из-за отказа от сцены характер Смитсон ухудшился. Берлиоз ищет утешения на стороне, увлекается посредственной певицей испанкой Марией Ресио, которая сошлась с ним не столько по любви, сколько из корыстных побуждений: имя композитора тогда уже было широко известно.
Новым крупным произведением Берлиоза стала симфония "Гарольд в Италии" (1834), навеянная воспоминаниями об этой стране и увлечением Байроном. Симфония программна, но характер музыки менее субъективен, чем в Фантастической. Здесь композитор стремился не только передать личную драму героя, но и обрисовать окружающий его мир. Италия в этом произведении не только фон, оттеняющий переживания человека. Она живет своей жизнью, яркой и красочной.
Вообще, период между двумя революциями - 1830 и 1848 года - наиболее продуктивный в творческой деятельности Берлиоза. Постоянно находясь в гуще жизненных схваток, как журналист, дирижер, композитор, он становится художественным деятелем нового типа, который всеми доступными ему средствами отстаивает свои убеждения, страстно обличает косность и пошлость в искусстве, борется за утверждение высоких романтических идеалов. Но, легко загораясь, Берлиоз столь же быстро остывает. Он очень неустойчив в душевных порывах. Это во многом омрачает его отношения с людьми.
В 1838 году в Париже состоялась премьера оперы "Бенвенуто Челлини". Спектакль был исключен из репертуара после четвертого представления. Берлиоз долго не мог оправиться от этого удара! Ведь музыка оперы брызжет энергией и весельем, а оркестр увлекает своей яркой характеристичностью.
В 1839 году завершается работа над Третьей, самой обширной и наделенной ярчайшими контрастами симфонией - "Ромео и Джульетта" для оркестра, хира и солистов. Берлиоз и раньше привносил в свои инструментальные драмы элементы театрализации, но в этом произведении в богатой смене эпизодов, навеянных трагедией Шекспира, еще отчетливей проявились черты оперной выразительности. Он раскрыл тему чистой молодой любви, выросшей вопреки ненависти и злу и побеждающей их. Симфония Берлиоза - произведение глубоко гуманистическое, исполненное пламенной веры в торжество справедливости. Музыка совершенно свободна от ложного пафоса и неистового романтизма; пожалуй, это наиболее объективное создание композитора. Здесь утверждается победа жизни над смертью.
1840 год ознаменован исполнением Четвертой симфонии Берлиоза. Вместе с ранее написанным Реквиемом (1837) это непосредственные отголоски прогрессивных убеждений неистового романтика. Оба произведения посвящены памяти героев Июльской революции 1830 года, в которой композитор принял непосредственное участие, и предназначены для исполнения гигантскими исполнительскими составами на площадях, под открытым небом.
Берлиоз прославился и как выдающийся дирижер. С 1843 года начались его гастроли и за пределами Франции - в Германии, Австрии, Чехии, Венгрии, России, Англии. Всюду он имеет феноменальный успех, особенно в Петербурге и Москве (в 1847 году). Берлиоз - первый в истории исполнительского искусства гастролирующий дирижер, исполнявший наряду со своими произведениями и современных авторов. Как композитор, он вызывает разноречивые, часто полярные мнения.
Каждый концерт Берлиоза завоевывал его музыке новых слушателей. Печальным контрастом в этом отношении оставался Париж. Здесь ничто не изменилось: небольшая группа друзей, равнодушие буржуазных слушателей, враждебное отношение большинства критиков, злорадные усмешки музыкантов, безысходная нужда, тяжелый подневольный труд газетного поденщика. Большие надежды возлагал Берлиоз на первое исполнение только что законченной им в конце 1846 года драматической легенды "Осуждение Фауста". Единственным результатом концерта был новый долг в 10 000 франков, которые потребовалось уплатить исполнителям и за наем помещения. Между тем "Осуждение Фауста" - одно из самых зрелых произведений композитора. Равнодушие и непонимание, с которым оно было встречено, объясняется новизной музыки, разрывом с традицией. Жанровая природа "Осуждения Фауста" ставила в тупик не только рядовых слушателей, но и музыкантов.
Первоначальный замысел произведения восходит к 1828- 1829 годам, когда Берлиоз написал "Восемь сцен из "Фауста"". Однако с тех пор замысел претерпел значительные изменения и стал глубже. Эта драматизированная оратория, еще в большей мере, чем драматическая симфония "Ромео и Джульетта", сближается с театрально-сценическим жанром. И точно так же, как Байрон или Шекспир, в своем последнем произведении Берлиоз очень свободно трактует литературный источник - поэму Гёте, свободно добавляя ряд измышленных им сцен.
Закончился мятежный период в биографии Берлиоза. Остывает его буйный темперамент. Он не принял революцию 1848 года, но одновременно ему душно в тисках империи "жалкого племянника - великого дяди" (так Гюго прозвал Наполеона III). Что-то надломилось в Берлиозе. Правда, он по-прежнему деятелен как дирижер (в 1867-1868 годы вновь посетил Россию), как писатель о музыке (издает сборники статей, трудится над мемуарами), сочиняет, хотя уже не столь интенсивно.
Берлиоз перестал писать симфонии. Для. концертного исполнения предназначена лишь небольшая кантата "Детство Христа" (1854), отличающаяся музыкальной живописностью и оттенками настроений. В театре Берлиоз мечтает добиться решающего успеха. Увы, и на этот раз тщетно... Не имела успеха ни его опера в двух частях "Троянцы" (1856), в которой Берлиоз пытался возродить величавую патетику Глюка, ни изящная комедия "Беатриче и Бенедикт" (по пьесе Шекспира "Много шума из ничего", 1862). При всех своих достоинствах, этим произведениям все же не хватало эмоциональной силы, которая так впечатляет в сочинениях предшествующего периода. Судьба жестока к нему: умерла Смитсон, разбитая параличом. Скончалась и вторая жена - Ресио, погибает во время кораблекрушения единственный сын-моряк. Ухудшаются отношения и с друзьями. Берлиоза сломили болезни. В одиночестве он умирает 8 марта 1869 года.
Конечно, в это двадцатилетие не все окрашивалось столь безрадостным светом. Был и частичный успех, и формальное признание заслуг. Но величие Берлиоза не понято было современниками на его родине. Лишь позже, в 1870-х годах его провозгласили главой новой французской музыкальной школы.

**Вольфганг Амадей Моцарт (1756 — 1791)**

Австрийский композитор. Обладал феноменальным музыкальным слухом и памятью. Выступал как клавесинист-виртуоз , скрипач, органист, дирижер, блестяще импровизировал. Занятия музыкой начал под руководством отца — Л. Моцарта. Первые сочинения появились в 1761. С 5-летнего возраста с триумфом гастролировал в Германии, Австрии, Франции, Великобритании, Швейцарии, Италии. В 1765 в Лондоне исполнены его 1-е симфонии. В 1770 Моцарт некоторое время брал уроки у Дж. Б. Мартини и был избран членом Филармонии, академии в Болонье. В 1769—81 (с перерывами) состоял на придворной службе у архиепископа в Зальцбурге как концертмейстер, с 1779 как органист. В 1781 переехал в Вену, где создал оперы «Похищение из сераля». «Свадьба Фигаро»; выступал в концертах («академиях») . В 1787 в Праге Моцарт закончил оперу «Дон Жуан», тогда же получил назначение на должность «императорского и королевского камерного музыканта» при дворе Иосифа II. В 1788 создал 3 наиболее известные симфонии: Es-dur, g-moll, C-dur. В 1789 и 1790 выступал с концертами в Германии. В 1791 Моцарт написал оперу «Волшебная флейта»; работал над реквиемом (закончен Ф. К. Зюсмайром). Моцарт был одним из первых композиторов, избравших необеспеченную жизнь свободного художника.

Моцарт наряду с И. Гайдном и Л. Бетховеном является представивелем венской классической школы, одним из основоположников классического стиля в музыке, связанного с разработкой симфонизма как высшего типа музыкального мышления, законченной системы классических инструментальных жанров (симфония, соната, квартет), классических норм музыкального языка, его функциональной организации. В творчестве Моцарта универсальное значение получила идея динамичной гармонии как принципа видения мира, способа художественного преобразования реальности, Одновременно в нём нашли развитие качества новых для того времени психологической правдивости и естественности. Отражение гармонической целостности бытия, ясность, светоносность и красота сочетаются в музыке Моцарта с глубоким драматизмом. Возвышенное и обыденное, трагическое и комическое, величественное и грациозное, вечное и преходящее, общечеловеческое и индивидуально-неповторимое, национально-характерное предстают в сочинениях Моцарта в динамичном равновесии и единстве. В центре художественного мира Моцарта — человеческая личность, которую он раскрывает как лирик и одновременно как драматург, стремясь к художественному воссозданию объективной сущности человеческого характера. Драматургия Моцарта основана на раскрытии многоплановости контрастных музыкальных образов в процессе их взаимодействия.

В музыке Моцарта органично претворён художественный опыт разных эпох, национальных школ, традиций народного искусства. Большое воздействие оказали на Моцарта итальянские композиторы 18 в., представители мангеймской школы, а также старшие современники И. Гайдн, М. Гайдн, К. В. Глюк, И. К. и К. Ф. Э. Бахи. Моцарт ориентировался на созданную эпохой систему типизированных музыкальных образов, жанров, выразительных средств, подвергая их вместе с тем индивидуальному отбору и переосмыслению.

Стиль Моцарта отличается интонационной выразительностью, пластической гибкостью, кантиленностью, богатством, изобретательностью мелодии, взаимопроникновением вокальных и инструментальных начал. Моцарт внёс огромный вклад в развитие сонатной формы и сонатно-симфонического цикла. Моцарту свойственно обострённое чувство тонально-гармонической семантики, выразительных возможностей гармонии (использование минора, хроматизмов, прерванных оборотов и др.). Фактура произведений Моцарта отличается разнообразием сочетаний гомофонно-гармонического и полифонического склада, форм их синтеза. В области инструментовки классическая уравновешенность составов дополняется поиском различных тембровых комбинаций, персонифицированной трактовкой тембров.

Моцарт создал св. 600 произведений различных жанров. Важнейшая сфера его творчества — музыкальный театр. Творчество Моцарта составило эпоху в развитии оперы. Моцарт освоил практически все современные ему оперные жанры. Для его зрелых опер характерны органичное единство драматургии и музыкально-симфонических закономерностей, индивидуальность драматургии. Учитывая опыт Глюка, Моцарт создал свой тип героической драмы в «Идоменее», в «Свадьбе Фигаро» . На базе оперы-буффа пришел к реалистической музыкальной комедии характеров. Зингшпиль Моцарт превратил в философскую сказку-притчу, проникнутую просветительскими идеями («Волшебная флейта»). Многоплановостью контрастов, необычным синтезом оперно-жанровых форм отличается драматургия оперы «Дон Жуан».

Ведущие жанры инструментальной музыки Моцарта — симфонии, камерные ансамбли. концерты. Симфонии Моцарта довенского периода близки бытовой, развлекательной музыке того времени. В зрелые годы симфония приобретает у Моцарта значение концепционного жанра, складывается как произведение с индивидуализированной драматургией (симф. D-dur, Es-dur, g-moll. C-dur). Симфонии Моцарта — важный этап в истории мирового симфонизма. Среди камерно - инструментальных ансамблей выделяются по значению струнные квартеты и квинтеты, скрипичные и фортепьянные сонаты. Ориентируясь на достижения И. Гайдна, Моцарт разработал тип камерно - инструментального ансамбля, отличающийся утончённостью лирико-философской эмоции, развитым гомофонно-полифоническим складом, сложностью гармонии языка.

В клавирной музыке Моцарта отражены черты нового исполнительского стиля, связанного с переходом от клавесина к фортепьяно . Сочинения для клавира, главным образом концерты для фортепьяно с оркестром дают представление об исполнительском искусстве самого Моцарта с присущей ему блестящей виртуозностью и вместе с тем одухотворённостью, поэтичностью, изяществом.

Моцарту принадлежит большое число произведений других жанров, в т. ч. песен, арий, бытовой музыки для оркестров и ансамблей. Из поздних образцов наиболее известна «Маленькая ночная серенада» (1787). Хоровая музыка Моцарта включает мессы, литании, вечерни, оффертории, мотеты, кантаты. оратории и др.: среди выдающихся сочинений : мотет «Ave verum corpus», реквием.

 Сочинения:

оперы - духовный зингшпиль (сценическая оратория) Долг первой заповеди (Die Schuldigkeit des ersten Gebotes, 1-я часть коллективного сочинения, 1767, Зальцбург), школьная опера (латинская комедия) Аполлон и Гиацинт, или Превращение Гиацинта (Apollo et Hyacintus, seu Hyacinthi Metamorphosis, либретто P. Видля по "Метаморфозам" Овидия, 1767, Зальцбургский университет);

**Импрессионизм** (франц. impressionnisme, от impression - впечатление), направление в искусстве последней трети 19 - начале 20 вв. И. сложился во французской живописи конца 1860 - начала 1870-х гг. В пору его зрелости (1870-е - 1-я половина 1880-х гг.)

Применение термина "И." к музыке во многом условно - музыкальный И. не составляет прямой аналогии к И. в живописи и не совпадает с ним хронологически (время его расцвета - 90-е гг. 19 в. и 1-е десятилетие 20 в.). Главное в музыкальном И. - передача настроений, приобретающих значение символов, тонких психологических нюансов, тяготение к поэтической пейзажной программности. Ему свойственны также рафинированная фантастика, поэтизация старины, экзотика, интерес к тембровой и гармонической красочности. С основной линией И. в живописи его роднит восторженное отношение к жизни; моменты острых конфликтов, социальных противоречий в нём обходятся. Классическое выражение музыкальный И. нашёл в творчестве К. Дебюсси; черты его проявились и в музыке М. Равеля, П. Дюка, Ф. Шмитта, Ж. Ж. Роже-Дюкаса и др. французских композиторов.

Музыкальный И. унаследовал многие особенности искусства позднего романтизма и национальных музыкальных школ 19 в. ("Могучая кучка", Ф. Лист, Э. Григ и др.). В то же время чёткому рельефу контуров, сугубой материальности и перенасыщенности музыкальной палитры поздних романтиков импрессионисты противопоставили искусство сдержанных эмоций и прозрачной, скупой фактуры, беглую переменчивость образов.

Творчество композиторов-импрессионистов во многом обогатило выразитедьные средства музыки, особенно сферу гармонии, достигшей большой красоты и утончённости; усложнение аккордовых комплексов сочетается в ней с упрощением и архаизацией ладового мышления; в оркестровке преобладают чистые краски, капризные блики, ритмы зыбки и неуловимы. Красочность ладогармонических и тембровых средств выдвигается на первый план: усиливается выразительное значение каждого звука, аккорда, раскрываются неизвестные ранее возможности расширения ладовой сферы. Особую свежесть музыке импрессионистов придавало их частое обращение к песенно-танцевальным жанрам, к элементам музыкального языка народов Востока, Испании, ранних форм негритянского джаза.

В начале 20 в. музыкальный И. распространился за пределы Франции. Его оригинально развивали М. де Фалья в Испании, А. Казелла и О. Респиги в Италии. Самобытные черты присущи английскому музыкальному И. с его "северной" пейзажностью (Ф. Делиус) или пряной экзотикой (С. Скотт). В Польше экзотическую линию музыкального И. представлял К. Шимановский (до 1920), тяготевший к ультрарафинированным образам античности и Древнего Востока. Влияние эстетики И. на рубеже 20 в. испытали и некоторые русские композиторы, в частности А. Н. Скрябин, на которого воздействовал одновременно и символизм; в русле русского И., причудливо сочетавшегося с влиянием школы Н. А. Римского-Корсакова, начинал свой путь И. Ф. Стравинский, в последующие годы возглавивший антиимпрессионистскую тенденцию в западноевропейской музыке.

**Ференц Лист** (1811-1886)Очень яркая и многогранная романтическая личность 2-й половины 19-го века. Гениальный пианист и композитор. Новатор. Музыкальный критик, который написал много статей о музыке (“Письма странствующего бакалавра”, “Исследование музыки венгерских цыган”). Лист – педагог огромного масштаба. За жизнь у него было около 300 учеников из разных стран. Будучи бескорыстным по натуре, он посвятил большую часть своей жизни пропаганде других композиторов. Всего у Листа около 1200 произведений. Примерно половина из них – транскрипции и парафразы на темы других композиторов. Он поддерживал композиторов разных национальных школ: Шопена, Сметану, Грига, Шумана, Вагнера, Берлиоза, Бородина, Римского-Корсакова. Лист очень любил кучкистов.

Родился Лист в Венгрии. По национальности – венгр. Многие его произведения связаны с Венгрией. Элементы народных танцев и песен вошли в его произведения, обогащённые общеевропейскими достижениями, но есть и элементы венгерского фольклора. Произведения, связанные с Венгрией: кантата “Венгрия”, симфоническая поэма “Венгрия”, героический марш в венгерском стиле, несколько тетрадей национальных венгерских и рапсодий, а также ещё 19 венгерских рапсодий, “Венгерская коронационная месса”.

Лист был страстным пропагандистом идеи программности в музыке. Он воплотил в музыке образы произведений Данте, Петрарки, Гёте. Он передавал в музыке и содержание живописи Рафаэля (“Обручение”), скульптуры Микеланджело (“Мыслитель”). Лист – композитор-новатор. В связи с программностью он переосмыслил классические жанры и формы и создал свой новый жанр – симфоническая поэма. Симфоническая поэма – одночастное симфоническое произведение, которое сочетает в себе черты цикличности и других форм, например сонатной. У Листа 13 симфонических поэм. Метод развития материала в них монотематический (из одной темы вырастают другие). Музыка Листа отличается особой патетикой, приподнятостью, ораторским пафосом, т.к. он всегда пытался воздействовать на большую массу людей. Большинство его произведений – произведения для фортепиано. “Годы странствий” – это фортепианный цикл из программных пьес. В нем 3 части: “Год первый” – Швейцария, “Год второй” – Италия, “Год третий” - Рим.

Лист написал 13 симфонических поэм. Почти все они написаны в центральный Веймарский период. В этом жанре он обращается к шедеврам мировой литературы. У Листа есть симфонические поэмы - “Орфей”, “Гамлет”, “Тассо”, “Что слышно на горе?”, “Мазепа”, “Прелюды”.

Лист – создатель жанра симфоническая поэма. Это – одночастное произведение для симфонического оркестра, в котором сочетаются черты разных форм, например, сонатной и циклической формы. Это – программное произведение. Программность эта более обобщенная, а не сюжетно-описательная, как у Берлиоза. В центре всегда один герой - героическая личность. Заканчиваются симфонические поэмы обычно апофеозом. Наличие одного главного героя рождает принцип монотематизма. Все темы симфонической поэмы происходят из первой начальной темы. Преобразование тем часто жанровое. Например: менуэтные, маршеобразные, ноктюрновые и т.д.

“Прелюды” – симфоническая поэма. Программой служит стихотворение Ламартина с одноименным названием – “Прелюды”. Смысл в том, что земная жизнь человека является лишь прелюдией к основной – небесной жизни. Человек проходит через жизнь, встречая радости и невзгоды, и уходит на небо. Лист выразил в поэме этапы земной жизни человека.

**Морис Равель(1875—1937)**

Французский композитор. В 1889—1905 занимался в Парижской консерватории , в т. ч. у Ш. В. де Берио (фортепьяно), Г. Форе (композиция). Художник высокой культуры, Равель уделял особое внимание французской литературе (как классической, так и современной) и живописи (увлекался импрессионистами). Он проявлял большой интерес к фольклору (французскому, испанскому и др.). Существенное место в творчестве занимает испанская тематика (мать Равеля — испано-баскского происхождения ; его педагог Берио был почитателем испанского искусства). Многое воспринял Равель от музыки Э. Шабрие, Э. Сати, особенно К. Дебюсси, а также русских композиторов — А: П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и особенно М. П. Мусоргского (работал совместно с И. Ф. Стравинским над партитурой «Хованщины» для постановки оперы в Париже, оркестровал «Картинки с выставки», в опере «Испанский час» Равель , по его собственным словам, наследовал принципам «Женитьбы» Мусоргского).

Равель давал концерты как пианист и дирижёр, исполнял преимущественно свои сочинения (в 20-х гг. совершил концертное турне по странам Европы и Северной Америки), выступал с музыкально-критическими статьями. Во время 1-й мировой войны 1914—1918 вступил добровольцем в действующую армию. Война вызвала к жизни глубоко драматические произведения Равеля , в т. ч. фортепьянный концерт для левой руки, написанный по просьбе австрийского пианиста П. Витгепштейна, потерявшего на фронте правую руку; погибшим друзьям он посвятил фортепьянную сюиту «Гробница Куперена» (1917). В последние годы жизни из-за тяжёлой прогрессирующей болезни (опухоль мозга) прекратил творческую деятельность.

Ярчайший представитель мировой музыкальной культуры 1-й половины 20 в., Равель продолжил и развил искания Дебюсси в области импрессионистической звукописи, колористической гармонии и оркестровки, экзотической ритмики. Вместе с тем в ряде произведений проявились неоклассицистские тенденции. В творчестве Равеля представлены разнообразные жанры: «Испанская рапсодия» (1907), «Вальс» (1920), а также Болеро (1928) для оркестра — одна из вершин французского симфонизма 20 в., опера «Испанский час» (1907), опера-балет «Дитя и волшебство» (1925) и др. Равелю подвластна стихия танцевальных ритмов разных времён, что нашло отражение в «танцевальных» сочинениях — балет (хореография, симфония) «Дафнис и Хлоя» (на либретто М. М. Фокина, 1912), Болеро, «Благородные и сентиментальные вальсы» (для фортепьяно , 1911) и др., а также в таких произведениях , как Соната для скрипки и фортепьяно (2-я часть — блюз), опера «Дитя и волшебство» (фокстрот Чайника и Чашечки) и др. Творчество , открытия Равеля в области гармонии, ритма, лада, оркестровки привели к новым стилистическим течениям в музыкальном искусстве 20 в. В 1975 в Лионе открыт концертный зал «Аудиториум М. Равеля».

 Сочинения:

оперы-
Испанский час (L'heure espagnole, комическая опера, либретто М. Франк-Ноэна, 1907, поставлена 1911, театр "Опера комик", Париж), Дитя и волшебство (L'enfant et les sortilиges, лирическая фантазия, опера-балет, либретто Г. С. Колет, 1920-25, поставлена 1925, Монте-Карло);

балеты-
Дафнис и Хлоя (хореографическая симфония в 3 частях, либретто М. М. Фокина, 1907-12, поставлен 1912, театр "Шатле", Париж), Сон Флорины, или Матушка-гусыня (Ma mire l'оуе, на основе фортепианных пьес того же названия, либретто P., поставлен 1912 "Театр искусств", Париж), Аделаида, или Язык цветов (Adеlaide ou Le langage des fleurs, на основе фортепианного цикла Благородные и сентиментальные вальсы, либретто P., 1911, поставлен 1912, театр "Шатле", Париж).

**Франц Шуберт 1797 - 1828**

Шуберт относится к первым романтикам (заря романтизма). В его музыке ещё нет такого сгущённого психологизма, как у более поздних романтиков. Это композитор – лирик. Основа его музыки – внутренние переживания. Передаёт в музыке любовь и многие другие чувства. В последнем произведении главная тема – одиночество. Он охватил все жанры того времени. Внёс очень много нового. Лирическая природа его музыки предопределила его главный жанр творчества – песню. У него более 600 песен. Песенность повлияла на инструментальный жанр двумя путями:

Использование песенных тем в инструментальной музыке (песня “Скиталец” стала основой фортепианной фантазии, песня “Девушка и смерть” стала основой квартета).

Проникновение песенности в другие жанры.

 Шуберт – создатель лирико-драматической симфонии (неоконченной). Тематизм песенный, изложение песенное (неоконченная симфония: I-я часть – г.п., п.п.. II-я часть – п.п.), принцип развития – форма, как и у куплета, законченная. Это особенно заметно в симфониях и сонатах. Кроме лирической песенной симфонии он ещё создал эпическую симфонию (C-dur). Он – создатель нового жанра – вокальной баллады. Создатель романтической миниатюры (экспромты и музыкальные моменты). Создал вокальные циклы (у Бетховена был к этому подход). Творчество огромно: 16 опер, 22 фортепианных сонаты, 22 квартета, другие ансамбли, 9 симфоний, 9 увертюр, 8 экспромтов, 6 музыкальных моментов; музыка, связанная с бытовым музицированием – вальсы, ленглеры, марши, более 600 песен Вокальный циклЫ “Прекрасная мельничиха”, «Зимний путь», Шуберт написал 9 симфоний. При жизни ни одна из них не была исполнена. Он является основоположником лирико-романтической симфонии (неоконченная симфония) и лирико-эпической симфонии

**Роберт Александр Шуман1810 - 1856**

Относится ко 2-му поколению романтиков. Ещё острее чувствовал разницу между тонкой, чувствительной натурой художника и окружающим миром. Он всю жизнь восставал против мещанства. Это проявляется и в музыке. Музыка Шумана отличается особо острым психологизмом, глубоко проникает в состояние души человека. Он очень тонко отразил в музыке смену этих состояний. У него присутствует непосредственное соприкосновение страстного порыва и погружения в мир грёз. Во многом он отразил свойства своей натуры – двойственность.

Важное свойство музыки Шумана – фантазия, но это – не народная фантастика, а как бы мир его души, видения, грёзы, очень индивидуализированная. Это проявляется и в музыкальной критической деятельности. Он был очень одарён в области литературы. Писал романы, повести, а также статьи в жанре новеллы, пьесы, писем, диалогов и другие произведения. Героями этих статей были очень необычные персонажи. Он придумал для себя “Давидово братство” – общество. Его члены – давидсбюндлеры. Туда он включил Моцарта, Паганини, Шопена, а также Клару Вик (его жену), а также: Флорестан и Эвзебий. Флорестан и Эвзебий – это выдуманные имена (это – как бы две половины его личности, которые спорили между собой). Он использовал их, как псевдонимы. Маэстро Раро мирил мечтательного Эвзебия и бурного Флорестана.

Шуман поддерживал всё лучшее в искусстве. Он первый заговорил о Шопене, поддержал Берлиоза, писал статьи о Бетховене. Последней его статьёй была статья о Брамсе. В 1839 г. он отыскал симфонию Шуберта – C-dur и исполнил её, а в 50-м году стал одним

из организаторов Бетховенского общества. Творчество Шумана связано с немецкой романтической литературой. Его любимый поэт – Жанн Поль (настоящая фамилия – Рихтер). Под впечатлением от произведений этого писателя была написана пьеса – “Бабочки”. Любил поэта Гофмана. Под влиянием его произведений была написана “Крейслериана”. Большое влияние оказал Гейне. На его стихи были написаны вокальные циклы – “Круг песен” и “Любовь поэта”.

Шуман любил использовать в своих произведениях карнавал (потому, что есть смена персонажей). Музыкальный язык Шумана очень тонкий. Связь с народной музыкой не такая, как у Шуберта. Нет явного примера. Мелодии более декламационные. Усложняется гармонический язык. Фактура тонкая, мелодизированная и полифоническая. Ритм капризен, прихотлив.

Шуман написал много произведений: около 50 сборников пьес для фортепиано, вариации на тему Абегг, “Бабочки”, “Карнавал”, симфонии, этюды, “Танцы давидсбюндлеров”, фантастические пьесы, “Крейслериана”, “Венский карнавал”, новеллетты и др., 3 сонаты для фортепиано, фантазия, более 200 песен, вокальные циклы: “Любовь поэта”, “Круг песен” на Гейне, “Мирты”, “Круг песен” на стихи Эйхендорфа, “Любовь и жизнь женщины” на стихи Шамиссо, испанские любовные песни, песни из “Вильгельма Мейстера” (Гёте), 4 симфонии, концерты для фортепиано, виолончели и скрипки с оркестром, концерт Штюк для фортепиано с оркестром, концерт Штюк для 4-х валторн с оркестром, 3 струнных квартета, фортепианный квартет, фортепианный квинтет, 3 фортепианных трио, 2 сонаты для скрипки, другие камерные ансамбли, оратория “Рай и Перри”, опера “Геновева”, музыка к драматическим спектаклям, около 200 критических статей – избранные статьи о музыке и музыкантах.

**СКРЯБИН Александр Николаевич (**1871/72—1915) —русский композитор, пианист, педагог. Его отец был дипломатом, мать — пианисткой. Учился в Московском кадетском корпусе (1882—89). Музыкальное дарование проявилось рано. Брал уроки (фортепьяно) у Г. Э. Конюса, Н. С. Зверева. В 1892 окончил Московскую консерваторию по классу фортепьяно у В. И. Сафонова, занимался также у С. И. Танеева (контрапункт) и А. С. Аренского (композиция). Концертировал в России и за рубежом, был выдающимся исполнителем собственных сочинений . Существенную поддержку оказал ему М. П. Беляев (издавал сочинения молодого композитора, субсидировал его концертные поездки). В 1904—10 (с перерывом) жил и работал за рубежом (в европейских странах, гастролировал также в США). Занимался педагогической деятельностью : в 1898—1903 профессор (класс фортепьяно) Московской консерватории , одновременно преподавал в музыкальных классах Екатерининского института в Москве. Среди учеников: М. С. Неменова-Лунц, Е. А. Бекман-Щербина.

Скрябин — один из крупнейших представителей художественной культуры конца 19 — начала 20 вв. В творчестве представлены фортепьянные и симфонические жанры. В 90-х гг. созданы прелюдии, мазурки, этюды, экспромты, 1—3-я сонаты для фортепьяно , концерт для фортепьяно с оркестром, в 1900-х гг. — 3 симфонии, 4—10-я сонаты и поэмы для фортепьяно (в т. ч. «Трагическая», «Сатаническая», «К пламени»), а также такие симфонические произведения , как «Поэма экстаза» (1907), «Прометей» («Поэма огня», 1910) —этапное сочинение позднего периода творчества. Музыка Скрябина отразила бунтарский дух своего времени, предчувствие революционных перемен. В ней соединились волевой порыв, напряжённая динамическая экспрессия, героическое ликование, особая «полётность» и утончённая одухотворённая лирика. В творчестве Скрябин преодолел идейную противоречивость, свойственную его теоретическим философским концепциям (около 1900 Скрябин стал членом московского Философского общества, занимал субъективно-идеалистические позиции). Произведения Скрябина , воплотившие идею экстаза, дерзновенного, устремленного к неведомым космическим сферам порыва, идею преобразующей силы искусства (венцом таких творений, по мысли Скрябина , должна была стать «Мистерия», в которой объединяются все виды искусства — музыка, поэзия, танец, архитектура, а также свет), отличаются большой степенью художественного обобщения, силой эмоционального воздействия. В творчестве Скрябина своеобразно сочетаются позднеромантические традиции (воплощение образов идеальной мечты, пылкий, взволнованный характер высказывания, тяготение к синтезу искусств, предпочтение жанрам прелюдии и поэмы) с явлениями музыкального импрессионизма ( тонкий звуковой колорит), символизма (образы-символы: темы «воли», «самоутверждения», «борьбы», «томления», «мечты»), а также экспрессионизма. Скрябин — яркий новатор в области средств музыкальной выразительности и жанров, в поздних сочинениях основой гармонической организации становится доминантовая гармония (наиболее характерный тип аккорда—т. н. прометеевский аккорд ) . Он впервые в музыкальной практике ввёл в симфоническую партитуру специальную партию света («Прометей»), что связано с обращением к цветному слуху.

Творчество Скрябина оказало существенное воздействие на фортепьянную и симфоническую музыку 20 в. Получили дальнейшее развитие идеи синтеза музыки и света. В 1922 в помещении последней квартиры Скрябина в Москве организован музей.

**Сочинения:**

для оркестра -
3 симфонии (№ 1 E-dur, ор. 26 1899- 1900; № 2 c-moll, op. 29, 1901; .№ 3 Божественная поэма с-mоll, op. 43, 1903-04), Поэма экстаза (С-dur, ор. 54, 1905-1907), Прометей (Поэма огня, op. 50, 1909-10), пьесы для симфонического оркестра- Симфоническое Allegro (без ор., 1896-99, нe окончено, издано посмертно под названием Симфоническая поэма), Мечты (Reverie, ор. 24, 1898), скерцо (для струнного оркестра, без ор., 1899), Andante (для струнного оркестра без ор., 1899);

для фортепьно с оркестром -
концерт (fis-moll, op. 20, 1896-97), фантазия (без ор., 1888-89, издано посмертно);

для фортепьно-
10 сонат

**ШОПЕН (Chopin) Фридерик** (1810—49) — польский композитор, пианист. Первоначальное музыкальное образование получил у В. Живного, затем обучался под руководством Ю. Эльснера в Высшей музыкальной школе в Варшаве. На формирование мировоззрения композитора оказали влияние борьба за независимость Польши (восстание под рук. Т. Костюшко в 1794, в котором принимал участие отец композитора — Николай Шопен, выходец из Франции), а также идеи польского литературного романтизма (К. Бродзиньский, А. Мицкевич, Ю. Словацкий). Рано проявившаяся гениальность композитора и пианиста (первые полонезы издавались в 1817) развивалась в творчески насыщенной атмосфере предреволюционной Варшавы, где Шопен усваивал опыт польских композиторов (Ф. Островского, М. Шимановской, М. Огиньского и др.) и венской классической школы. В ранних произведениях органично использованы обработки народной мелодий (Большая фантазия на польские темы B-dur для фортепьяно с оркестром ), освоены жанры фортепьянных миниатюр (в т. ч. ноктюрн ), а также крупные формы (соната для фортепьно № 1, фортепьянные трио). Вершины раннего периода — 2 концерта для фортепьяно с оркестром. Шопен - виртуоз получил признание в Вене, где выступал с концертами в 1829 и 1830—31. После поражения польского восстания (1830—31) Шопен связанный с участниками восстания, не смог вернуться на родину и остался до конца жизни в Париже, куда прибыл осенью 1831. Париж обогатил его новыми впечатлениями литературной , художественной и музыкальной жизни (знакомство с Г. Гейне, Ж. Санд, А. Мюссе, О. Бальзаком, Э. Делакруа, В. Беллини, Г. Берлиозом, Ф. Листом, Ф. Мендельсоном и др.) Отказавшись от карьеры виртуоза (Шопен много выступал в открытых концертах только в первые годы жизни в Париже), он сосредоточил свои поиски в области композиторского творчества, создав в 1830—40-х гг. выдающиеся произведения в различных жанрах фортепьянной музыки. Их объединяет тема Родины, приобретающая то героико-драматический и трагедийный характер (этюд № 12, прелюдии а-moll и d-moll, скерцо № 1, баллада № 1, соната b-rnoll с траурным маршем, полонезы es-moll, fis-moll), то глубоко лирический (ноктюрны, мазурки), народно-жанровый (мазурки) или торжественно-триумфальный (полонезы A-dur, As-dur). В произведениях 1840-х гг. эти образы находят гармоничное единение (фантазия f -moll, соната h-moll и др.).

В 1835 и 1836 Шопен выезжал в Германию, в 1837 — в Лондон. Зиму 1838—39 провёл на острове Майорка (Испания). В последние годы жизнь Шопен осложнилась необеспеченным материальным положением, разрывом с Ж. Санд и тяжёлой болезнью. После кончины Шопена его сердце (по желанию композитора) было перевезено на родину, в Желязову-Волю.

Глубоко национальное и подлинно народное творчество Шопена — родоначальника польской музыкальной классики, выдающегося пианиста своего времени — уникальное явление в истории музыки. Ограничив себя почти исключительно рамками фортепьянной музыки, он сконцентрировал в ней разнообразнейшие и наиболее перспективные художественные тенденции времени. Художественный мир Шопена отличается универсализмом: глубочайшая психологичность и сокровенный лиризм сочетаются с постоянным ощущением объективной жизненной реальности, тонкость в передаче отдельных настроений — с крупным рельефом драматического развития, мечтательная созерцательность — с активной действенностью. Характерная особенность его музыкального языка — новаторский синтез. Композитор-романтик, Шопен в своих сочинениях развивал принципы бетховенского симфонического метода, а также (в миниатюрах) баховских импровизационных форм. В то же время его произведения отличает моцартовское совершенство пропорций. Мелодика Шопена соединила вокальность и инструментальность, песенность и танцевальность, кантиленное и речевое начала, претворила характерные черты польского народного мелоса и итальянского оперного бельканто. В ладово-гармонической сфере опора на диатонические лады соединилась с утончённой хроматикой, ладовая переменность — с развитой модуляционной (вт. ч. и энгармонической) техникой, предвосхитившей многие открытия в области гармонии Ф. Листа, Р. Вагнера, К. Дебюсси, А. Н. Скрябина. Шопен раскрыл богатейшие возможности фортепьянной фактуры, создав выразительные типы фигурационного тематизма , «поющей» гармонии. Фортепьянный стиль Шопена,тесно связанный с его исполнительским стилем, отличается всепроникающим мелодизмом, гибкостью и пластичностью, сочетанием крупного штриха с тончайшей отделкой деталей, поэтической одухотворённостью целого. Влияние разнообразнейших жанровых связей у Шопена сказалось на всех выразительных средствах (в т. ч. и на ритмике). Разные типы польских деревенских и городских танцев (мазурка , куявяк, оберек, полонез), вальс, хорал, марш, их жанровые признаки, появляясь в различных комбинациях, подтверждают глубинную жизненную основу музыки Шопена и придают ей особую многомерность и содержательную ёмкость. Жанры и формы фортепьянного творчества Шопена обобщают важнейшие тенденции музыкального романтизма. Равнозначное место занимают у Шопена и миниатюра, и крупная (одночастная или циклическая) форма. Он возродил на романтической основе жанр прелюдии, создал образцы художественного (концертного) этюда, облек в классически совершенную форму жанры ноктюрна и экспромта, а также опоэтизированных и драматизированных танцевальных жанров — мазурки, полонеза, вальса. Явился создателем жанра инструментальной баллады, черты которой проникли во многие его сочинения , превратил в самостоятельный жанр скерцо, создал замечательный образец романтической фантазии. В балладах, скерцо, фантазиях складывается одночастная смешанная (свободная) форма с чертами внутренней цикличности. Зрелые сонаты Шопена по своей концепционности и интенсивности развития равнозначны симфониям. Творчество Шопена оказало огромное влияние на многие поколения музыкантов. С 1927 в Варшаве каждые 5 лет проводятся международные конкурсы пианистов имени Шопена . В 1934 организован Институт Шопена . (с 1950—Общество им. Ф. Шопена). Общества Шопена существуют в ЧССР, ГДР, Австрии, до 2-й мировой войны 1939—45 существовало во Франции. В 1932 в Желязовой-Воле открыт Дом-музей Шопена , в 1985 — основана Международная федерация обществ Шопена

**ВЕРДИ (Verdi) Джузеппе (1813—1901)** —итальянский композитор. Родился в семье крестьянина-трактирщика. Учился у деревенского церковного органиста в Ронколе (провинция Парма), у Ф. Провези в Буссето, у В.Лавиньи в Милане. В 1835—38 жил в Буссето, возглавлял музыкальную жизнь города (устраивал концерты, занимался с оркестрантами и певцами, сочинял музыку). Уже в эти годы определилось призвание Верди как оперного композитора. В 1839 в Милане с успехом была поставлена его первая опера —«Оберто, граф Сан-Бонифачо» (написана в 1837). Известность композитору принесла опера «Навуходоносор» («Набукко», 1841), в которой нашли выражение волновавшие итальянскую публику национально-освободительные идеи) связанные с борьбой Италии за независимость. Оперы «Ломбардцы...» (1842), «Жанна д'Арк» (1845), «Аттила» (1846) и др. продолжили героико-патриотическую линию его творчества. Откликом на революционные события 1848 явилась опера «Битва при Леньяно» (её постановка в 1849 в Риме превратилась в народное торжество).

Уже в ранних сочинениях проявился интерес Верди к сюжетам большого идейного содержания, насыщенным драматизмом, яркой контрастностью, сильными чувствами, которые он находил в произведениях великих драматургов: оперы «Эрнани» (по драме В. Гюго, 1844), «Макбет» (по трагедии У. Шекспира, 1847), «Луиза Миллер» (по трагедии «Коварство и любовь» Шиллера, 1849) и др. Большой выразительности вокальной декламации и оркестрового письма достиг Верди в опере «Макбет», ставшей шагом к созданию музыкально-психологической драмы. Опера «Луиза Миллер» открыла новый этап творчества Верди : обращение к образам не исключительных личностей, а обыкновенных людей с их чувствами и переживаниями. В знаменитой триаде 1850-х гг. — операх "Риголетто" (по драме «Король забавляется» Гюго, 1851), «Трубадур» (по драме А.Гарсии Гутьерреса, 1853), «Травиата» (по драме «Дама с камелиями» А.Дюма-сына, 1853)—раскрылись лучшие черты музыкально-драматургического дарования композитора : глубокое постижение внутреннего мира героев; простота и выразительность музыкального языка ; песенность, идущая от итальянской народной музыки; стремление к напряжённой динамике развития; высокий гуманизм, направленный на обличение социальной несправедливости.

В операх 50—60-х гг. Верди вновь обращается, в связи с ростом национально-освободительного движения, к историко-героическим сюжетам, связывая воедино личную драму героев с общественно-политическими событиями: «Сицилийская вечерня» (1854, написана для Парижской оперы), «Симон Бокканегра» (1857), «Бал-маскарад» (1859), «Сила судьбы» (соч. 1861, по заказу петербургского Мариинского театра; в связи с постановкой оперы Верди дважды посетил Россию—1861, 1862). Эти произведения отличают сочетание динамизма и яркости массовых сцен с углублённым психологизмом, усиление оркестровой выразительности, повышение роли декламации в вокальных партиях. К наиболее значительным созданиям Верди принадлежат оперы «Дон Карлос» (по драме Шиллера, 1867, написана для Парижской оперы) и «Аида» (1870, по заказу египетского правительства в связи с открытием Суэцкого канала). Использованные в «Аиде» элементы жанра большой оперы — развитые ансамбли, развёрнутые массовые сцены, торжественные шествия, балеты — полностью подчинены раскрытию глубокого гуманистического содержания. Близок лучшим поздним операм, в частности «Аиде», Реквием (на смерть писателя-патриота А. Мандзони).

Вершинные творения Верди - музыкальная драма «Отелло» (1886) и комическая опера «Фальстаф» (1892). В «Отелло» Верди достиг полного слияния музыки с драматическим действием. Он отказался от традиционных арий, дуэтов (заменены монологами, диалогами , сценами, основанными на сквозном музыкальном развитии). Тот же принцип применен в «Фальстафе». Тем самым Верди реформировал комическую оперу на основе достижений реалистической музыкальной драмы 19 века.

Творчество Верди — высшая точка развития итальянской оперы 19 века и одна из вершин оперного реализма в мировом музыкальном искусстве. Продолжая традиции своих предшественников и современников (Д,ж. Россини, Г.Доницетти, В.Беллини), осваивая опыт оперных школ (Ш. Гуно, Р. Вагнер) и опираясь на песенные истоки итальянской народной музыки, Верди создал свой стиль, для которого характерны яркая театральность, острота и выпуклость в обрисовке действующих лиц и ситуаций, непрерывность развития, гибкость вокальной декламации, мастерство ансамбля, усиление роли оркестра. Демократичность, глубокая человечность творчества Верди принесли ему большую популярность. Его оперы исполняются во всех оперных театрах мира.

**Сочинения:**

оперы-
Оберто, граф Сан-Бонифачо (Oberto, conte di san Bonifacio, 1833-37, поставлена 1839, театр "Ла Скала", Милан), Король на час (Un glorno di regno, позже под названием Мнимый Станислав, Il fintoStanislao, 1840, там же), Навуходоносор (Набукко, 1841, поставлена 1842, там же), Ломбардцы в первом крестовом походе (I Lombardi alla prima crociata, 1842, поставлена 1843, там же; 2-я редакция, под названием Иерусалим, 1847, театр "Гранд-Опера", Париж), Эрнани (1844, театр "Фениче", Венеция), Двое Фоскари (I due Foscari, 1844, театр "Арджентина", Рим), Жанна д'Арк (Giovanna d'Arco, 1845, театр "Ла Скала", Милан), Альзира (1845, театр "Сан Карло", Неаполь), Аттила (1846, театр "Фениче", Венеция), Макбет (1847, театр "Пергола", Флоренция; 2-я редакция, 1865, "Театр лирик", Париж), Разбойники (I Masnadieri, 1847, театр "Хеймар-кет", Лондон), Корсар (1848, театр "Гранде", Триест), Битва при Леньяно (La battaglia di Legnano, 1849, театр "Арджентина", Рим; с переработанным либретто, под названием Осада Гарлема, Assiedo di Harlem, 1861), Луиза Миллер (1849, театр "Сан Карло", Неаполь), Стиффе-лио (1850, театр "Гранде", Триест; 2-я редакция, под названием Гарольд, 1857, театр "Нуово", Римини), Риголетто (1851, театр "Фениче", Венеция), Трубадур (Il Trovatore, 1853, театр "Аполло", Рим), Травиата (1853, театр "Фениче", Венеция), Сицилийская вечерня (Les vepres siciliennes, французское либретто Э. Скриба и Ш. Дюверье, 1854, поставлена 1855, театр "Гранд-Опера", Париж; 2-я редакция под названием Джованна Гусман. Giovanna di Guzman, итальянское либретто Э. Кайми, 1856, Милан), Симон Бокканегра (либретто Ф. М. Пьяве, 1857, театр "Фениче", Венеция; 2-я редакция, либретто переработано А. Бойто, 1881, театр "Ла Скала", Милан), Бал-маскарад (Un ballo in maschera, 1859, театр "Аполло", Рим), Сила судьбы (La torza del destino, либретто Пиаве, 1862, Мариинский театр, Петербург, итальянская труппа; 2-я редакция, либретто переработано А. Гисланцони, 1869, театр "Ла Скала", Милан), Дон Карлос (французское либретто Ж. Мери и К. дю Локля, 1867, театр "Гранд-Опера", Париж; 2-я редакция, итальянское либретто, переработано А. Гисланцони, 1884, театр "Ла Скала", Милан), Аида (1870, поставлена 1871, театр "Опера", Каир), Отелло (1886, поставлена 1887, театр "Ла Скала", Милан), Фальстаф (1892)

**Веризм** (итал. verismo, от vero - правдивый), реалистическое направление в итальянской литературе, музыке и изобразительном искусстве конца 19 в., стремившееся отразить социальные и психологические конфликты новой национально-исторической действительности объединённой Италии, вступившей на путь капиталистического развития.

В литературе на В. оказали противоречивое влияние теория натурализма Э. Золя, критический реализм французской и русской литературы, а также идеи итальянского социалистического движения. Национальное своеобразие В. в глубоком сочувствии угнетённому трудовому народу, жизнь которого (главным образом крестьянства и бедняков провинции) явилась основным содержанием романов и новелл теоретиков В. - Дж. Верги, Л. Капуаны, а также Д. Чамполи, Р. Фучини, М. Серао и др. Веристы ввели в литературу народный язык, широко используя диалекты; создали бытовой театр (комедии Дж. Роветты, Дж. Джакозы); внесли новое содержание в поэзию (О. Гуэррини, псевдоним - Л. Стеккетти; А. Бойто). Однако веристы не видели общественной возможности устранения социальной несправедливости; отсюда в их творчестве мотивы обречённости, переоценка роли физиологии. Лучшие традиции В. развивает современная прогрессивная литература Италии.

В музыке В. получил известность в оперных произведениях. Однако характерные для литературы В. социальные мотивы разрабатывались в них редко. Героями своих произведений композиторы избирали сельских жителей, бедных горожан, представителей богемы и главное внимание сосредоточивали на житейских драмах, основанных, главным образом, на любовных коллизиях. Первые образцы веристской оперы - "Сельская честь" П. Масканьи (постановка 1890) и "Паяцы" Р. Леонкавалло (постановка 1892). Наиболее значительны достижения оперного В. в творчестве Дж. Пуччини ("Манон Леско", постановка 1893, "Богема", постановка 1896, "Тоска", постановка 1900, "Чио-Чио-сан", постановка 1904, "Девушка с Запада", постановка 1910, и др.). Успеху произведений В. способствовали театральная эффектность, мелодически-выразительная музыка, подчёркнутая эмоциональность. Однако натуралистические тенденции, мелодраматизм, поверхностная иллюстративность, преувеличенность экспрессии, пристрастие к однообразному мелодизированному речитативу снижали целостность образов. Родственные В. течения существовали во Франции (оперы А. Брюно, "Луиза" Г. Шарпантье), Германии (опера "Долина" Э. д'Альбера) и др. странах.

**"Могучая кучка",** творческое содружество русских композиторов, сложившееся в конце 50 - начале 60-х гг. 19 в.; известно также под названием "Новая русская музыкальная школа", Балакиревский кружок. В состав "М. к." входили М. А. Балакирев (глава и руководитель), А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, H. А. Римский-Корсаков, а некоторое время также H. H. Лодыженский, А. С. Гуссаковский, Н. В. Щербачёв. Творческая программа и эстетика "М. к." сложились под влиянием демократической идеологии 60-х гг., в особенности взглядов художественного критика В. В. Стасова, который дал кружку само наименование "М. к." (впервые встречается в его статье "Славянский концерт г. Балакирева", 1867). Будучи наследниками и продолжателями традиций М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, композиторы "М. к." искали вместе с тем новые формы для воплощения тем и образов из отечественной истории и современности, стремились приблизить музыку к насущным передовым запросам жизни. В операх Мусоргского ("Борис Годунов" и "Хованщина"), Бородина ("Князь Игорь"), Римского-Корсакова ("Псковитянка" и др.) отражены страницы русской истории, передана стихийная мощь народных движений, воплощены патриотические и социально-критические идеи. Образы народного быта, сказки и эпоса занимают большое место и в симфонических произведениях, носящих большей частью программный характер, и в камерном вокальном творчестве композиторов "М. к.". Члены "М. к." высоко ценили народную песню, которая была одной из важнейших основ музыкального языка их сочинений. "М. к." как сплочённая боевая группа перестала существовать в середине 70-х гг., но её идеи и творческие принципы оказали плодотворное воздействие на дальнейшее развитие русской музыки и формирование национальных школ у других народов СССР.

**Монтеверде Клаудио Джованни Антонио** (около 15.5.1567, Кремона, - 29.11.1643, Венеция), итальянский композитор. В 1590-1612 служил в капелле герцогов Гонзага в Мантуе (музыкант, певец, капельмейстер), с 1613 руководил капеллой собора Сан-Марко в Венеции. Писал преимущественно полифоническую хоровую музыку. В 1587-1638 опубликовал 8 книг мадригалов. Развивая полифонические традиции 16 в., уже в мадригалах М. стремился к лирико-драматической выразительности, постепенно обновив характер жанра. С 1607 основное место в его творчестве заняла опера. Сохранились лишь первая - "Орфей" (1607, Мантуя) и 2 последние - "Возвращение Улисса на родину" (1640, Болонья), "Коронация Поппеи" (1642, Венеция). М. придал этому новому тогда жанру ("сказка на музыке", "драма на музыке") подлинно драматическое значение, развив и углубив все его музыкально-выразительные средства. М. - создатель т. н. "взволнованного стиля" в музыке. Оказал большое влияние на современников (особенно композиторов венецианской школы).

**Антонио Вивальди (1678—1741)**

Итальянский композитор, скрипач, дирижёр, педагог. Учился у своего отца Джеван Баттисты Вивальди— скрипача собора Сан-Марко в Венеции, возможно также у Дж.Легренци. В 1703—25 педагог, затем дирижёр оркестра и руководитель концертов, а также директор (с 1713) женской консерватории «Пьета» (в 1735 вновь недолго был капельмейстером). Сочинял музыку для многочисленных светских и духовных концертов консерватории. Одновременно писал оперы для театров Венеции (участвовал в их постановке). Как скрипач-виртуоз концертировал в Италии и др. странах. Последние годы провёл в Вене.

В творчестве Вивальди высшего расцвета достиг concerto grosso. Опираясь на достижения А. Корелли, Вивальди установил для concerto grosso З-частную циклическую форму, выделил виртуозную партию солиста. Он создал жанр сольного инструментального концерта, способствовал развитию виртуозной скрипичной техники. Музыкальный стиль Вивальди отличают мелодичность щедрость, динамичность и экспрессивность звучания, прозрачность оркаски письма, классическая стройность в сочетании с эмоциональным богатством. Концерты Вивальди послужили образцами концертнрго жанра для многих композиторов, в т. ч. И. С. Баха (переложил около 20 скрипичных концертов Вивальди для клавесина и органа). Цикл «Времена года» — один из ранних образцов программной оркестровой музыки. Существен вклад Вивальди в развитие инструментовки (он первым применил габои, валторны, фаготы и др. инструменты как самостоятельные , а не дублирующие). Инструментальный концерт Вивальди явился этапом на пути формирования классической симфонии. В Сиене создан Итальянский институт имени Вивальди (возглавлял Ф. Малипьеро).

Cочинения:

оперы (27)-
в том числе Роланд - мнимый безумный (Orlando fiato pozzo, 1714, театр "Сант-Анджело", Венеция), Нерон, ставший Цезарем (Nerone fatto Cesare, 1715, там же), Коронация Дария (L'incoronazione di Daria, 1716, там же), Обман, торжествующий в любви (L'inganno trionfante in amore, 1725, там же), Фарначе (1727, там же, позднее также под названием Фарначе, правитель Понта), Кунегонда (1727, там же), Олимпиада (1734, там же), Гризельда (1735, театр "Сан-Самуэле", Венеция), Аристид (1735, там же), Оракул в Мессении (1738, театр "Сант-Анджело", Венеция), Ферасп (1739, там же);

оратории-
Моисей, бог фараона (Moyses Deus Pharaonis, 1714), Торжествующая Юдифь (Juditha Triumphans devicta Holo-fernis barbarie, 1716), Поклонение волхвов (L'Adorazione delli tre Re Magi, 1722);

светские кантаты (56)-
в том числе 37 для голоса с бассо континуо, 14 для голоса со струн, оркестром большая кантата Глориа и Гименей (1725);

серенады для 1-4 голосов-
в том числе Празднующая Сена (La Senna festeg-giante, 1729);

культовая музыка (около 55 произведений)-
в том числе Stabat Mater, мотеты, псалмы и др.;

инструментальные. произведения-
76 сонат (с бассо континуо), в том числе 30 для скрипки, 19 для 2 скрипок, 10 для виолончели, 1 для скрипки и виолончели, 2 для лютни и скрипки, 2 для гобоя; 465 концертов, в том числе 49 кончерти гросси, 331 для одного инструмента с бассо континуо (228 для скрипки, 27 для виолончели, 6 для виоль д'амур, 13 для поперечной, 3 для продольной флейт, 12 для гобоя, 38 для фагота, 1 для мандолины) 38 для 2 инструментов с бассо континуо (25 для скрипки, 2 для виолончели, 3 для скрипки и виолончели, 2 для валторн, 1 для мандолин), 32 для 3 и более инструментов с бассо континуо.

БАРОККО!

Музыка Италии

 В музыкальном искусстве XVIIв. начинается как бы с решительного перелома, с бескомпромиссной борьбы против полифонии строгого стиля. В это время было провозглашено рождение нового стиля - монодии с сопровождением, гибко следующим за поэтическим словом. В результате, динамичнее становится музыкальный язык, обновляется музыкальное искусство, порождающее новые творческие искания.

ОПЕРА

 Новые исторические условия и социальная атмосфера, новые черты мировоззрения сильным образом повлияли на судьбы и характер музыкального искусства. Музыка ощутила на себе напряженный, тревожный, неустойчивый, патетический дух времени. На пороге новой эпохи остро прозвучало требование драматической выразительности в музыке: флорентийцы создали оперу. Именно возникновение оперы в Италии открывает эпоху XVIIв. в истории музыкального развития Западной Европы. Будучи новым синтетическим жанром, она была призвана воплотить идеал “нового стиля”. Появление данного жанра было длительно и многосторонне подготовлено в художественной атмосфере Возрождения: увлечение образцами древнегреческой трагедии, пасторальные драмы, духовная опера Кавальери, мадригальная комедия (Веке “Тик-так-ток”), комедия масок, драматические спектакли, интермедии... Выдающимся оперным композитором был Клаудио Монтеверди, который углубил драматическую сущность нового жанра, обогатил полифонической традицией, средствами музыки показал многообразие человеческих характеров. В основу его опер положена драматическая мелодия (concitato - взволнованный стиль), сплавлявшая речевые интонации, декламацию и вокал. Монтеверди включил в оперу симфонические эпизоды (увертюры), детально разрабатывал оркестровку, вводил новые технические приемы для большей выразительности: тремоло, пиццикато. Таким образом, Монтеверди явился смелым новатором, далеко опередивший современное ему музыкальное искусство. Его произведения:

Оперы: “Орфей” 1607г., текст А.Стриджо, “Ариадна” 1608г., текст Ринуччини,“Коронация Поппеи” 1642г. и др.

интермедии “Балет неблагодарных”, “Музыкальные шутки”, ...

С середины XVIIв. намечается определенная колея развития оперного жанра, устанавливаются типы, разновидности, образуются школы:

1) Венецианская. Фр. Ковали, Марк А.Чести, Фр. Сократти, А. Сартарио, Дж. Лоренцо, Д.Фрески,...

Характерно:

а) античный, мифологический, исторический сюжет в свободной трактовке;

б) захватывающее действие, любовные интриги; в) введение комических эпизодов; г) опора на арии, мелодии близки бытовым, народным;

д) утрачивается виртуозность; е) изменяется функция речитативов - только связки между ариями; ж) большая роль оркестра. Увертюры программны, тематически связаны с оперой; з) утверждаются оперные декорации (Торелли).

2) Неаполитанская, во главе с А.Скарлатти. В его творчестве откристаллизовался жанр оперы-serio (серьезной оперы). Черты:

а) Сюжет исторический, легендарный, античный, мифологический;

б) стержень - любовная интрига; в) герои условны, главное не характер, а эмоции, данные в контрастах и противоречиях; г) главенствующее значение

13

музыки; д) текст носит обобщающий характер; е)вырабатываются пределенные типы арий, их функции: ария-жалоба, ария мести (гнева), героическая ария, пасторальная, бравурная,... ж) большая роль принадлежит оркестру. Индивидуализируются партии струнных и духовых, утверждается трехчастная увертюра - simfonia: 1ч-быстрая, 2ч - кантиленная, 3ч - моторная.

ОРАТОРИЯ

 Параллельно опере развивается крупный вокальный жанр оратории, более камерный кантаты. Главным принципом оратории становится раскрытие только музыкальными средствами драматического содержания. Постепенно итальянская оратория вытесняет ораторию с латинским текстом. Сольное пение вытесняется хоровым. Текст оратории сближается оперным либретто. Проявляется стремление к типизации арий и ансамблей. Достигнув зрелости, итальянская оратория проникает в другие страны: Англию, Австрию (Гендель, Гайдн).

 Кантата в XVIIв. складывалась как жанр по преимуществу светский, постепенно приближаясь к оперной композиции в камерных масштабах. Кристаллизация жанра связана с именами Дж. Кариссими, А. Страделла. Постепенно определяются разновидности кантат: лирическая (камерная), праздничная (более масштабная).

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ

 История инструментальной музыки XVIIв. - это история создания инструментальных ансамблей с ведущей ролью скрипки. Постепенно

определяются ведущие типы ансамблей (трио), выдвигаются солирующие инструменты. В середине века образуется соната, как цикл нового типа.

Это породило:

1) поиск нового тематизма, образной определенности, конкретности;

2) расширение рамок композиции, самоопределение частей;

3) контрастность динамики и лирики в макро- и микромасштабах.

Постепенно соната из контрастно-составной формы превращается в цикл.

 Развивается и жанр сюиты. Постепенно создается тип концерта - grosso. Представители: Арканджело Корелли. Характерно: отсутствие тематических контрастов в пределах частей; сопоставление solo и tutti для активизации музыкальной ткани; ясный и открытый образный мир.

 Антонио Вивальди. Черты: отсутствие в большинстве произведений программы, но яркий тематизм, конкретность музыкального языка. Мелодии близки фольклорному песенному, танцевальному пласту, оперным интонациям. Вырабатывается определенный тип трехчастной композиции:

1ч - быстро; рондо, разработочный характер; 2ч - медленно, лирический центр; 3ч - быстро.

 В области органной музыки ведущее место принадлежит Фрескобальди. Основные черты стиля: смешение полифонических форм, тяготение к “взволнованному стилю”, жанровое разнообразие, тематическая индивидуализация.

 Таким образом, художественная и музыкальная жизнь Италии была многоплановой и разнообразной.

Музыка Германии

 Необычайно насыщенной была музыка Германии, предоставленная разнообразными жанрами и давшая миру такого гения, как И.С. Бах.

 Среди вокальных жанров наиболее крупные произведение - вокальные оратории Генриха Шюца (пассионы). Происхождение формы связано со средневековыми традициями прочтения определенных глав Евангелия на страстной неделе. Постепенно пассионы становятся творениями композитора. Основные черты:

1) лаконичность и строгость музыкальной драматургии; 2) декламация зависит от церковной традиции произнесения текста; 3) вводятся элементы напевности (в кульминациях); 4) обрамление хорами.

 Опера наиболее продуктивно развивалась в Гамбурге. Характерно:

 1) духовные, мифологические, исторические, бытовые, злободневные сюжеты; 2) комедийная трактовка; 3) театральные эффекты; 4)натуралистические подробности; 5) сочный, грубый язык, диалект.

Среди представителей: Георг Телеман, Рихард Кайзер.

 В инструментальной музыке XVIIв. орган занимал почетное место. В первых поколения немецких композиторов-органистов наиболее интересными были фигуры Шайдта (1587-1654) и Иоганна Фробергера (1616-1667). Их значение велико для истории полифонических форм на пути к фуге и обработок для хорала. Фробергер сблизил органную и клавесинную музыку (импровизационность, патетичность, виртуозность, подвижность, тонкая разработка деталей). Среди непосредственных предшественников Баха можно назвать Иоганна Адама, Георга Бема, Иоганна Пахельбеля, Дитриха Букстельхуде. Крупные и оригинальные художники, они представляют как бы разные стороны предбаховского органного искусства: Пахельбель - “классическую” линию, Букстельхуде - “барочную”. Для творчества Букстельхуде характерна раскинутость композиции, свобода фантазии, склонность к патетике, драматизму, ораторским интонациям.

 Иоганн Себастьян Бах.

 Особенность исторического положения заключается в том, что он был самым передовым художником своего времени. Трагическое историческое положение Германии (крестьянская война, тридцатилетняя война, Вестфальский мир, окончательно закрепивший раздробленность страны) дало Баху наилучшую возможность почувствовать трагические противоречия своего времени. Бах поднимается до высокого обобщения духовной жизни, искусства на новом историческом этапе в концепциях общечеловеческого значения. Социальная природа его музыки народная, “певец крестьянских и городских низов” (Розеншильд), церковная. Бах апеллирует не только к эмоциям, но и прежде всего к разуму, интеллекту. Могучее, кристально ясное интеллектуальное начало - один из устоев его искусства. Его идеал - мир светлый и разумный. Для Баха характерна эмоциональность и импровизационность, скорбность, трагичность, пафос, высшая трагедийная концепция в пассионах, предельная возможность обобщения в мессе.

Черты стиля:

 1) мелодия - опора на риторику, на сложившиеся формы, на схемы и символы церковной музыки, на народные мелодии; 2) предельная концентрация и мелодическая нагота тем; 3) ритм разнообразен. Бах непревзойденный мастер разнородных и в то же время органичных ритмических сплавов и контрастов, переключений и сопоставлений (“Хроматическая фантазия и фуга”, “Органная фантазия” g-moll).

 Бах работал во всех жанрах (кроме оперы) и везде достиг небывалых вершин.

Оратории

 Ораториальные жанры наиболее значительная область творчества: пассионы - возвышенно-философское воплощение евангельской темы. Идея страстей трактована гуманистически - нравственно. Его герой смиренно, бестрепетно и непреклонно идет на жертвенный подвиг. Следуя традициям, Бах в рамках цикла свободно объединяет повествовательный речитатив, церковный хорал четырехголосного склада, хоры, арии, ариозо. Все это синтезировано с богатой оркестровкой, тонко, изобретательно и поэтически расцвеченной по тембровому колориту, с развитыми концентирующими соло и органом.

Мессы

 Мессы. Бах отходит от обрядовой традиции, развернув освященный церковью шестичастный цикл в монументальную композицию из двадцати четырех номеров, объединенных в четыре части. В Мессе не запечатлены картины жизни, повествования. Сфера Мессы - человеческие идеалы в их эстетически и этически обобщенном выражении. Впервые идея восхождения от страданий к радости получила обобщенную форму. Две образные сферы - страдания и действия, радости - в развитии стремятся в противоположных направлениях, композиция построена как цикл циклов, в основе которого находится избранный круг музыкальных образов. Это значит, что содержание глубоко и многообразно, как часть баховской картины мира.

Инструментальная музыка

 Большинство инструментальной музыки - произведения чисто светские (исключение - музыка для органа). В инструментальной музыке протекает процесс взаимодействия и взаимообогащения различных областей, жанров, типов изложения. Центральное место занимает музыка для клавира и органа.

 Клавир - творческая лаборатория. Бах раздвинул рамки репертуара, предъявляя предельные требования к инструменту. Клавирный стиль отличается энергичным и величавым, сдержанным и уравновешенным эмоциональным строем, богатством и разнообразием фактуры, интонационной насыщенностью. Бах ввел новые приемы игры. Произведения: пьесы для начинающих (маленькие прелюдии, фугетты), прелюдии и фуги (ХТК), сюиты, концерты (Итальянский), токкаты, фантазии (свободная импровизация, патетически приподнятый тон, виртуозная фактура), “Искусство фуги” (создал классическую фугу).

 Великая роль в творчестве Баха принадлежит органу. Органный стиль наложил отпечаток на все инструментальное мышление композитора. Именно органу принадлежит жанр, связывающий инструментальную музыку с духовными кантатами и пассионами - обработки хоралов (более 150). Органные сочинения тяготели к отстоявшимся формам,

традиционным жанрам, которым Бах дал качественно новую интерпретацию: прелюдия и фуга (разграничил две композиционные сферы, усовершенствовал их, воссоединив в новом синтезе).

 Писал Бах и для других инструментов: виолончельные сюиты, камерные ансамбли, сюиты для оркестра, концерты, сыгравшие огромную роль для дальнейшего музыкального развития.

 Огромное наследие Баха оказывает нравственное воздействие. Он шагнул далеко за рамки одного стиля, одной эпохи.

Музыка Испании

 Путь испанской музыки был своеобразен. В XVIIв. не выдвинулась своя оперная школа, но стремление к театральной определенности проявилось достаточно рано. Помимо крупных драматических произведений с традиционным участием музыки, развивались театрализованные песни (tonas, tonadas), сложилась сарсуэла - музыкально-театральный жанр (от названия королевского замка). Музыке придавалась ведущая психологическая роль. В XVIIIв. значение жанра заслоняется нахлынувшей итальянской оперой.

 Таким образом, находясь в экономическом и политическом упадке, Испания переживала свой “золотой век” в художественной культуре.

Музыкальная жизнь Англии

 XVIIв оказался противоречивым и для музыкального искусства Англии. Творческое наследие английской музыки было богатым и разнообразным: традиция многоголосья, разработка полифонических форм, расцвет мадригала... Но непосредственного исторического продолжения многое из ранее достигнутого не получило. Движение творческой мысли тормозилось и прерывалось в силу особых исторических обстоятельств. В сложных условиях выдвинулась в Англии фигура гениального музыканта Генри Персела (1658-1695гг.). Им написаны произведения в различных жанрах, некоторые его песни стали “народными”, он развил духовные хоровые песнопения (“антемы”). Но главной областью творчества была музыка для театра (опера, музыка к 152 спектаклям...). Явился родоначальником и завершителем национальной оперной школы. Характерно:

 1) опора на глубинные музыкальные традиции Возрождения;

 2) соединение национальной почвенности, смелой опоры на народно-жанровые образцы со свободным проявлением авторской индивидуальности;3) концентрация музыкальной образности;

4) драматизм и трагизм в мировосприятии; 5) принцип единовременного контраста в образах, интонациях, гармонии, ритмах; 6) композиция крупного плана с большой цельностью частей.

В области английской инструментальной музыки происходило складывание клавирной школы (верждинелисты - по названию инструмента). Представители: Берд, Булл, Морни, Гиббонс... Наибольший интерес из их творчества представляют вариации на тему танцев и песен.

Георг Фридрих Гендель

 Мастером крупнейшего масштаба эпохи стал Георг Фридрих Гендель - крупнейший полифонист, тяготеющий к синтетическим вокально-инструментальным формам. Его творчество - это эпическое величие, воображение, многоплановость контрастов, направленность вширь и во вне духовного мира, действенность и картинность творчества. Неоднозначно решается вопрос о национальной принадлежности искусства Генделя: сложился как музыкант в Германии, с 1704 по 1740г. писал итальянские оперы, в 1717 переселился в Лондон. Его творчество стало поистине интернациональным.

Инструментальная музыка

 Инструментальная музыка - показательная для стиля композитора, связана с вокальными произведениями, именно образы, картинно-изобразительные свойства музыки со словом воздействуют на тематизм, общий облик пьес, отдельных частей. В целом характерны блеск, пафос, густота звучания, праздничная торжественность, полнозвучность, контрасты светотени, темперамент, импровизационные разливы.

 Наиболее характерен для творческого облика жанр concerto grosso и концерта вообще (для органа, для оркестра...). Гендель допускал свободный состав концертного цикла, не придерживался принципа “быстро-медленно”. Его концерты (в том числе и для органа) - чисто светские произведения, с включением танцевальных частей. В общем тонусе преобладают праздничность, энергичность, контрастность, импровизационность.

 Работал Гендель и в других жанрах инструментальной музыки: сонатах (трио-сонатах), фантазиях, каприччо, вариациях, писал развлекательную музыку (двойные концерты, “Музыка на воде”).

 Все же ведущую область творчества занимают синтетические жанры: опера, оратория.

Оперы

 В течение тридцати лет работал Гендель над оперными произведениями, написанными в стиле итальянской оперы (исключая первые три, написанные для Гамберга), но не ограничиваясь рамками оперы seria. Его интересуют разнообразные сюжеты: исторические, мифологические, эпос, сказки. Основным стержнем становится идеал героического самопожертвования. Конфликт традиционен. 2 лагеря, 2 нации, конфликт в душе героя (борьба между чувством и долгом). Вокальные формы близки инструментальному складу. Гендель объединяет речитатив и арию в сцене

сквозного действия. Часто выделяет инструментальные номера. Его оркестр выразителен, красочен, блестящ, динамичен. Увертюра французского типа весьма импозантна, величественна, полна мощи.

3. Оратории

 Большое значение имеет Гендель как великий реформатор ораторий, привнесший новый социально-патриотический пафос. Хоровая полифония Генделя неизменно выразительна, действенна, контрастна, изобразительно-картинна, образно-конкретна. Трактует хор как действенную, живописную, драматическую краску. Основной формой сольного пения остается ария, которая не всегда персонифицируется. Очень важна партия оркестра, дифференцированная, детализированная. Герой его ораторий - гиперболический образ, слитый с народной массой. В результате и библейский сюжет объединяется с народной трактовкой. Основные типы: героические драмы (“Самсон”, “Саул”), героические дифирамбы

(“Мессия”), оратории-обличения (“Валтасар”), лирические (пасторали, сказки, идиллии, утопии).

 В отличие от Баха, ближайшие поколения не забыли Генделя: его слава продолжала расти в XVIIIв, его произведения исполнялись в Европе. Его музыка и поныне не устарела, воспринимается как вечно живое наследие.

Музыка барокко (выводы)

 Таким образом, барокко живет в музыкальном обиходе, в интонациях и ритмах легкой музыки, в пресловутом “под музыку Вивальди”, в школьных нормах музыкального языка. Живы и развиваются своими путями жанры, рожденные эпохой барокко: фуга, опера, кантата, прелюдия, соната, концерт, ария, вариации... Музыка барокко - огромная область исполнительской практики: от Баха и Генделя в программах органных концертов, от клавирной музыки, кантат, камерных произведений Вивальди, Корелли до оперы Телемана. Многочисленны ансамбли старинной музыки. Настоящий бум искусствоведческих и музыковедческих публикаций, продолжающийся более ста лет (с появлением в 1888г. работы Г.Вельфлина “Ренессанс и барокко”). Отголоски стиля барокко - “необарокко” - в музыке поздних романтиков: Брамса, Регера, Стравинского, Шостаковича, Шнитке, в архитектуре Гауди. Эпоха барокко задает вопросы, обращенные к небу, к человечеству, в никуда (недаром, риторический вопрос - излюбленная фигура барочной риторики).

 “Что смерть благочестивым”

 (фон Хоффмансвальгау),

 “Что молодость, почет, искусность, блеск наград?”

Антиномии эпохи сосуществуют и в музыке:

 1) жанрово-танцевальное, вплоть до звукоизобразительной программности (“Времена года” Вивальди) и духовное, обращенное к религиозным идеям (кантаты Баха, другие его произведения, кантаты Букстельхуде);

2) мажор и минор (заслуга барокко в выделении этих двух противоположных ладов);

3) гигантские композиции (“Страсти”, Мессы, оратории...) и лаконичные номера;

4) чередование разнохарактерных частей (в сюитах, концертах, операх);

 5) двойственность отношения к художественному пространству, ясность, рациональность и одновременно иррациональность, размытость. Пространство барокко в музыке имеет вертикальные ориентиры; главные виды движения в нем - подъем к небу или спуск в ад. В теории музыкальной риторики это выражается фигурами подъема и спуска (a-moll прелюдия из IIт ХТК: блуждание по лабиринтам пространства, по искривленным лабиринтам нечистой совести грешников. Фуга - как приговор, как грозный жест Верховного Судии на Страшном Суде, указывающий вниз, после чего стремительное падение, крушение). Таким образом, мир физический оказывается внутри человека. Человек и мир - одно. “Остановись, человек! Небеса в тебе! Если ты ищешь Бога в другом месте, его там нет!” (Ангелиус Силезиус);

 6) время, отражающее непостоянство, изменчивость мира. Характерная деталь музыки барокко - отсчет мгновений, неизменно пульсирующий ритм, который часто сочетается с извилистым ритмическим рисунком. Музыка барокко создала и особый тип контраста: время текущее, изменяющееся (время человеческой жизни) и время застывшее (время вечности): контраст темпов в многочастных произведениях; жанры вариаций на неизменный бас, хоральные прелюдии...;

 7) хаос - порядок. Из пестрого разнообразия барочных жанров заметно выделяется жанр прелюдии (фантазии, токкаты) и фуги. Он не вышел за пределы эпохи, в то время как остальные жанры жили и изменялись еще несколько столетий. Суть цикла в противопоставлении двух принципов мышления: импровизация, непостоянство мира и человека в 1 части и размеренность, упорядоченность, регулярность, монотонность во второй.

В эстетике барокко музыка определялась через точные науки с целью:

1) служения Богу; 2) украшения человеческой жизни.

 “Музыкальная композиция - это математическая наука, посредством которой составляется и наносится на бумагу приятная и чистая слаженность звуков, которая после этого может быть спета или сыграна, с тем, чтобы ею в первую очередь подвигнуть людей к усердному благоговению перед Богом и затем, чтобы ею услаждать и давать удовольствие слуху и душе” Вальтер

Литература барокко

 Стиль барокко нашел свое выражение и в литературе. И если архитектура, скульптура и живопись стремились к единению, то и в литературе можно наблюдать аналогичные явления: лирика стремится к монументальности, величественности. В то же время для нее характерна детализация, орнаментика (Драйден “Пиршество Александра, или сила гармонии” 1697г.)

Среди двора фонтан, наполненный до края,

Кристальная струя звенит, не угасая

На влажный алебастр, спадая с вышины

Есть сто чудовищ там - фонтана украшенье -

Необычайно тел причудливых сплетенье,

Как ваза, светлый круг бассейна вознесен,

Под ним из камня столб - подставкой служит он. Жорж де Скюдери

“Аларих, или побежденный Рим” 1654

К стилю барокко можно отнести и позднее творчество Мильтона, его поэмы на библейские сюжеты: ”Потерянный рай”, “Возвращение в рай”, “Самсон-борец”,... Для его творчества характерно:

 масштабность поэмы;

 сочетание чувственной, материальной стихии с высокой духовностью;

 рельефные образы;

 нагромождение деталей;

 господство идеи о двойственности и противоречивости жизни, борьбе добра и зла.

 В то же время происходит возрождение героики, особенно во французском романе:

 1) Мадлен де Скюдери “Артамен или великий Сир” (1649-1653). Отличительные черты: громоздкость, многословность, подробность и живописность описаний; риторическая величественность речи героев;

2) “Мещанский роман” (1666г.) Антуана Фюретьера;

 3) “Симплициссимус” (1668г.) Гриммельсхаузена. Характерно: расплывчатость на множество эпизодов, сочетание символики и натурализма. “В каждой конкретной до осязаемости, подчеркнутой до натурализма сцене присутствует некое отвлечение от реальности в ее непосредственной данности... Условно не только изображение обстановки, но и самого героя. Он - ... назидательный пример, иллюстрирующий этические и философские положения автора” (Морозов)

Термин

 В XVII в. не было создано теории искусства. Сам термин появился позже. Существует несколько версий происхождения термина: 1) от итальянского “baruecco” - жемчужина неправильной формы;

2) “baroco” - одна из форм схоластического (религиозно-догматического) силлогизма (рассуждения, в котором две посылки объединены общим термином);

3) от итальянского “barocco” - грубый, неуклюжий, фальшивый.

В XVIIIв. термин приобретает значение отрицательной эстетической оценки. Барочным обозначалось все неестественное, произвольное, преувеличенное.

В 50е годы XIXв. начинается рассмотрение барокко как исторического стиля, закономерного этапа в развитии искусства позднего возрождения.

В 80е годы XIXв. происходит настоящее “открытие” барокко: работы Гурлита, Вельфлина, Юсти. За барокко признали право на существование как особого художественного явления.

В 20е годы XXв. происходит кризис капиталистического мировоззрения. Пробуждается интерес к местным, национальным вариантам барокко. Дается периодизация, устанавливаются исторические границы.

**История музыки**

В эпоху средневековья в Европе складывается музыкальная культура нового типа - феодальная, объединяющая профессиональное искусство, любительское музицирование и фольклор. В соответствии с господством церкви во всех областях духовной жизни основу профессионального музыкального искусства составляет деятельность музыкантов в храмах и монастырях. Светское профессиональное искусство представлено поначалу лишь певцами, создающими и исполняющими эпические сказания при дворе, в домах знати, среди воинов и т. д. (барды, скальды и др.). Со временем развиваются любительские и полупрофессиональные формы музицирования рыцарства: во Франции - искусство трубадуров и труверов, в Германии - миннезингеров, а также городских ремесленников. Культивируются всевозможные роды, жанры и формы песен. Входят в быт новые музыкальные инструменты, в том числе пришедшие с Востока (виола, лютня и т. д.), возникают ансамбли (нестабильных составов). В крестьянской среде расцветает фольклор. Действуют также "народные профессионалы": сказители, странствующие синтетические артисты (жонглёры, мимы, менестрели, шпильманы, скоморохи). М. вновь почти целиком ограничивает себя прикладными и духовно-практическими функциями. Творчество выступает в единстве с исполнительством (как правило, в одном лице) и с восприятием. И в содержании М., и в её форме господствует коллективность; индивидуальное начало подчиняется общему, не выделяясь из него (музыкант-мастер - лучший представитель общины). Во всём царят строгая традиционность и каноничность. Закреплению, сохранению и распространению традиций и эталонов (но в то же время и их постепенному обновлению) способствовал переход от невм, лишь приблизительно обозначавших характер мелодического движения, к линейной нотации (Гвидо д'Ареццо, 11 в.), позволившей точно фиксировать высоту тонов.

Постепенно, хотя и медленно, обогащаются содержание М., её жанры, формы, средства выразительности. В Западной Европе с 6-7 вв. складывается строго регламентированная система одноголосной (монодической; см. Одноголосые, Монодия) церковной М. на основе диатонических ладов (григорианский хорал), объединяющая речитацию (псалмодия) и пение (гимны). На рубеже 1-го и 2-го тыс. зарождается многоголосие. Формируются новые вокальные (хоровые) и вокально-инструментальные (хор и орган) жанры: органум, мотет, кондукт, затем месса. Во Франции в 12 в. образуется первая композиторская (творческая) школа при соборе Парижской богоматери (Леонин, Перотин). На рубеже Возрождения (стиль арс нова во Франции и Италии, 14 в.) в профессиональной М. одноголосие вытесняется многоголосием. Усиливается значение светских жанров, в том числе песенных (Гильом де Машо).

В Восточной Европе и Закавказье развиваются свои музыкальные культуры с самостоятельными системами ладов, жанров и форм. В Византии, Болгарии, Киевской Руси, позднее в Новгороде расцветает культовое знаменное пение (см. Знаменный распев), также основанное на диатонических ладах (система гласов), но ограничивающееся чисто вокальными жанрами (тропари, стихиры, гимны и др.) и использующее особую систему нотации (крюки).

В это же время на Востоке (Арабский халифат, страны Средней Азии, Иран, Индия, Китай, Япония) формируется феодальная музыкальная культура особого типа. Её признаки: распространение светского профессионализма, приобретающего виртуозный характер; ограничение устной традицией и монодическими формами, достигающими, однако, высокой изощрённости в отношении мелодики и ритмики; создание устойчивых национальных и межнациональных систем музыкального мышления, объединяющих определённые виды ладов, жанров, интонационных и композиционных структур (мугамы, макамы, раги и др.).

В эпоху Возрождения (14-16 вв.) в Западной и Центральной Европе феодальная музыкальная культура начинает превращаться в буржуазную. На основе идеологии гуманизма расцветает светское искусство. М. в значительной степени освобождается от обязательного практического назначения. На первый план выдвигаются её эстетические и познавательные функции, способность отражать внутренний мир человека и окружающую действительность. В М. выделяется индивидуальное начало. Она обретает большую свободу от власти традиционных канонических установлений. Восприятие постепенно отделяется от творчества и исполнительства, формируется публика как самостоятельный компонент музыкальной культуры. Расцветает инструментальное любительство (лютня). Развивается бытовое вокальное музицирование. Для него создаются простые многоголосные песни - вилланеллы и фротоллы (Италия), шансоны (Франция), а также более сложные для исполнения и нередко изысканные по стилю (с чертами хроматики) четырёх- или пятиголосные мадригалы (Лука Маренцио, Карло Джезуальдо ди Веноза). В Германии активно действуют полупрофессиональные музыкальные объединения горожан-ремесленников - цехи мейстерзингеров, где создаются многочисленные песни (Ганс Сакс). Возникают гимны массовых социальных, национальных и религиозных движений: гуситский гимн (Чехия), лютеранский хорал (Реформация и Крестьянская война 16 в. в Германии), гугенотский псалом (Франция).

В профессиональной М. достигает вершины хоровое многоголосие а капелла (полифония "строгого стиля"), диатонического склада, в жанрах мессы, мотета или светской многоголосной песни, с использованием сложных имитационных форм (канон). Основные композиторские школы: франко-фламандская, или нидерландская школа (Гийом Дюфаи, Иоханнес Окегем, Якоб Обрехт, Жоскен Депре, Орландо Лассо), римская (Палестрина), венецианская (Андреа и Джованни Габриели). Выдвигаются мастера хорового творчества в Польше, Чехии. Обретает самостоятельность инструментальная М., в которой также развивается имитационное многоголосие. Оживляется научная мысль о М., создаются музыкально-теоретические трактаты (Глареан в Швейцарии, Дж. Царлино и В. Галилеи в Италии).

В ту же эпоху в России после освобождения от монголо-татарского ига расцветает народная М., в профессиональной М. достигает подъёма знаменное пение, развёртывается творческая деятельность композиторов-"распевщиков" (Фёдор Христианин), зарождается оригинальное многоголосие ("строчное"), функционируют крупные музыкальные коллективы (хор "государевых певчих дьяков", 16 в.).

Процесс перехода в Европе от музыкальной культуры феодального типа к буржуазной продолжается в 17 и 1-й половине 18 вв. Окончательно определяется господство светской М. (хотя в Германии и некоторых др. странах большое значение сохраняет церковная М.). Её содержание охватывает широкий круг тем и образов, в том числе философских, исторических, современных гражданских. Интенсивно развёртывается публичная музыкальная жизнь. Её очаги - постоянные музыкальные учреждения открытого характера: оперные театры, филармонические (концертные) общества. Приобретают современную форму струнные смычковые инструменты (скрипка, виолончель и др.), создаётся первое фортепиано (1709, Б. Кристофори, Италия). Развивается нотопечатание, Расширяется музыкальное образование (консерватории в Италии). Из музыкальной науки выделяется музыкальная критика (И. Маттезон, Германия, начало 18 в.).

В развитии композиторского творчества этот период ознаменован скрещивающимися воздействиями таких художественных стилей, как барокко (итальянская и немецкая инструментальная и хоровая М.), классицизм (итальянская и французская опера), рококо (французская инструментальная М.), и постепенным переходом от сложившихся ранее жанров, стилей и форм к новым, сохранившим господствующее положение в европейской М. вплоть до наших дней. Среди вокально-инструментальных жанров рядом с продолжающими развиваться "страстями" (Германия - Г. Шюц, И. С. Бах) и мессой возникают и быстро выдвигаются на ведущее место опера (Италия - К. Монтеверди, А. Скарлатти; Франция - Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо; Англия - Г. Пёрселл), оратория (Италия - Дж. Кариссими; Германия и Англия - Г. Ф. Гендель) и кантата (Бах). Зарождаются новые инструментальные жанры: оркестровый и сольный концерт (А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, Бах, Гендель), камерный ансамбль и сольная соната старинного типа (Дж. Витали, А. Корелли, Д. Скарлатти). Развивается М. для органа (Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, Бах, Гендель), клавесина (Англия - У. Бёрд, Дж. Булл, Г. Пёрселл; Франция - Ф. Куперен, Рамо). Новый облик обретает сюита, которая объединяет бытовые танцы эпохи. В конце периода начинается формирование современной симфонии и сонаты, а также балета как самостоятельного жанра. Параллельно с достигающей расцвета имитационной полифонией "свободного стиля" (вершина и итог её развития, как и всей М. барокко, - творчество Баха) утверждается на базе тех же ладов (мажор и минор) вызревавший ещё ранее, внутри полифонии и в бытовой танцевальной М., гомофонно-гармонический склад (см. Гомофония), кристаллизуются гармонические функции (см. Функции ладовые) и основанная на них мелодика нового типа. Одновременно с полифоническими формами (пассакалья, чакона, фуга) складываются некоторые гомофонные: рондо, старая сонатная форма.

В странах, где в это время происходит (или завершается) процесс образования единых наций (Италия, Франция, Англия, отчасти Германия), формируются национальные музыкальные культуры буржуазного типа. Среди них главенствующую роль сохраняет итальянская.

В России достигает подъёма многоголосие в культовой М. (партесное пение конца 17 в. - хоровые концерты). Одновременно в период реформ Петра I начинается развитие светской профессиональной (панегирические канты) и городской бытовой М. (лирические канты, псалмы).

Развитие европейской М. с середины 18 до начала 19 вв. протекает под воздействием идей Просвещения, а затем и Великой французской революции, не только породившей новую массово-бытовую М. (марши, героические песни, в том числе "Марсельеза", М. массовых празднеств и революционных обрядов), но и нашедшей отклик в др. музыкальных жанрах. Главенствующее место занимает буржуазный (просветительский) классицизм, утверждающий идеи разума, равенства людей, служения обществу, высокие этические идеалы. Во французской М. высшим выражением этих устремлений явилось оперное творчество К. В. Глюка, в австро-немецкой - симфоническое, оперное и камерное творчество представителей венской классической школы И. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена; последний наиболее полно и глубоко воплотил героику борьбы за свободу и братство народов.

Происходят значительные сдвиги во всех областях профессиональной музыки. Глюк и Моцарт каждый по-своему реформируют оперный жанр, стремясь преодолеть закостенелую условность аристократической "серьёзной" оперы. Бурно развиваются национальные разновидности демократического жанра комической оперы (Италия - Дж. Перголези, Франция - Ж. Ж. Руссо, П. Монсиньи, А. Гретри, Австрия - Гайдн, Моцарт, Россия - В. А. Пашкевич, Е. И. Фомин). Обособляется в качестве самостоятельного жанра балет (Глюк, Бетховен). В творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена закрепляется и получает классическое воплощение жанр симфонии в его современном понимании (4-частный цикл), складывается классический тип большой сонаты и камерно-инструментального ансамбля, вырабатывается форма сонатного аллегро и формируется новый, диалектический метод музыкального мышления - симфонизм, достигший вершины в творчестве Бетховена.

В М. славянских народов (Россия, Польша, Чехия) продолжается развитие вокальных жанров (хоровой концерт в России - М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский; бытовой романс), появляются первые отечественные оперы, подготавливается почва для создания национальной музыкальной классики.

Во всей европейской профессиональной М. полифонические стили полностью вытесняются гомофонно-гармоническим; окончательно складывается функциональная система гармонии.

В 19 в. в большинстве стран Европы и в Северной Америке завершается образование музыкальной культуры "классического" буржуазного типа. Этот процесс протекает под воздействием активной демократизации всей общественной и музыкальной жизни и преодоления сословных перегородок. Из аристократических салонов, придворных театров и капелл, небольших концертных залов, предназначенных для замкнутого круга привилегированной публики, М. выходит в обширные помещения (а то и на площади), открытые для доступа демократических слушателей. Возникает много новых музыкальных театров, концертных учреждений, просветительских организаций, нотных издательств, музыкальных учебных заведений, включая консерватории. Появляются музыкальные журналы и газеты. Процесс исполнительства окончательно отделяется от творчества как самостоятельный вид музыкальной деятельности, представленный громадным количеством коллективов и солистов. Размежевание профессионального творчества с исполнительством и обращение к массовой аудитории способствуют их бурному развитию. Вместе с тем растет коммерциализация музыкальной жизни, против чего борются прогрессивные музыканты. М. всё активнее участвует в общественно-политической жизни. Развивается общедемократическая, а затем и рабочая революционная песня. Её лучшие образцы ("Интернационал", "Красное знамя", "Варшавянка") приобретают международное значение.

Расцветают молодые национальные композиторские школы (нового типа): русская (основоположник М. И. Глинка), польская (Ф. Шопен, С. Монюшко), чешская (Б. Сметана, А. Дворжак), венгерская (Ф. Эркель, Ф. Лист), норвежская (Э. Григ), испанская (И. Альбенис, Э. Гранадос).

В творчестве композиторов ряда европейских стран в 1-й половине 19 в. утверждается романтизм (немецкая и австрийская М. - Э. Т. А. Гофман, К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, французская - Г. Берлиоз, венгерская - Лист, польская - Шопен). Его характерные черты в М.: индивидуализация и драматизация лирики, более конкретное воплощение национального на основе песен разных народов, усиление роли вокального, песенного начала, а также красочности (в гармонии и оркестровке), более свободная трактовка традиционных жанров и форм и создание новых (симфоническая поэма), стремление к синтезу М. с др. искусствами. Развиваются программная М.(на основе сюжетов и тем из народного эпоса, литературы, живописи и т. д.), инструментальная миниатюра (прелюдия, музыкальный момент, экспромт и т. п.) и цикл миниатюр программного характера, романс и камерно-вокальный цикл, "большая опера" декоративного типа на легендарные и исторические темы (Франция - Дж. Мейербер). В Италии достигает вершины опера - комическая (Дж. Россини), лирическая (В. Беллини, Г. Доницетти), героическая (ранний Дж. Верди). В России формируется собственная национальная музыкальная классика, приобретающая мировое значение, складываются оригинальные типы народно-исторической и эпической оперы, а также симфоническая М. на народные темы (Глинка), расцветает романс, в котором постепенно вызревают черты психологического и бытового реализма (А. С. Даргомыжский).

В середине и 2-й половине 19 в. некоторые европейские композиторы продолжают романтическое направление в опере (Р. Вагнер), симфонии (А. Брукнер, Дворжак), программной инструментальной М. (Лист, Григ), романсе (Х. Вольф) или же стремятся объединить стилевые принципы романтизма и классицизма (И. Брамс). Сохраняя связь с романтической традицией, оригинальными путями идут итальянская опера (её вершина - творчество Верди), французская опера (Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Массне) и балет (Л. Делиб), польская и чешская опера (Монюшко, Сметана). В творчестве ряда западноевропейских композиторов (Верди, Бизе, Вольф и др.) усиливаются тенденции реализма. Особенно отчётливо и широко они проявляются в русской М. этого периода, идейно связанной с демократическим общественным движением и передовой литературой (поздний Даргомыжский; композиторы "Могучей кучки" - М. А. Балакирев, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков и Ц. А. Кюи; П. И. Чайковский). На основе русской народной песни, а также народной М. Востока русские композиторы (Мусоргский, Бородин, отчасти Римский-Корсаков) вырабатывают новые мелодические, ритмические и гармонические средства, значительно обогащающие европейскую ладовую систему.

В конце 19 - начале 20 вв. в европейской М. вновь наступает переходный период, соответствующий началу империализма. Этот период отмечен кризисом ряда идейных и стилевых течений предшествующей эпохи и тенденциями как к обновлению классических традиций, так и к разрыву с ними, чреватому утратой большой общественной тематики, ростом индивидуализма и эстетства (модернизм). В Германии и Австрии завершается линия романтического симфонизма (Г. Малер, Р. Штраус) и зарождается музыкальный экспрессионизм (А. Шёнберг). Развиваются и др. новые течения: во Франции - импрессионизм (К. Дебюсси, М. Равель), в Италии - веризм (оперы П. Масканьи, Р. Леонкавалло, отчасти Дж. Пуччини). В России продолжаются и частично развиваются традиции "кучкистов" и Чайковского (С. И. Танеев, А. К. Глазунов, А. К. Лядов, С. В. Рахманинов), одновременно возникают и новые явления: символизм (А. Н. Скрябин), модернизация народной сказочности и "варварской" старины (ранние И. Ф. Стравинский и С. С. Прокофьев). Закладываются основы национальной музыкальной классики на Украине (Н. В. Лысенко, Н. Д. Леонтович), в Грузии (З. П. Палиашвили), Армении (Комитас, А. А. Спендиаров), Азербайджане (У. Гаджибеков), Эстонии (А. Капп), Латвии (Я. Витол), Литве (М. Чюрлёнис), Финляндии (Я. Сибелиус).

Классическая европейская система музыкального мышления, основанная на мажороминорной функциональной гармонии, претерпевает в творчестве ряда композиторов глубокие изменения. Некоторые авторы, сохраняя принцип тональной М., расширяют её базу использованием натуральных (диатонических) и искусственных ладов (Дебюсси, Стравинский), насыщают её обильными альтерациями (Скрябин). Другие вообще отказываются от этого принципа, переходя к атональной музыке (Шёнберг, американец Ч. Айвс). Ослаблением гармонических связей стимулируется возрождение теоретического и творческого интереса к полифонии (Россия - Танеев, Германия - М. Регер).

С середины 19 в. в Западной Европе формируется новый музыкально-театральный жанр - оперетта (Франция - Ф. Эрве, Ж. Оффенбах, Ш. Лекок, Р. Планкет, Австрия - Ф. Зуппе, К. Миллёкер, И. Штраус-сын, венгерские композиторы, представители "неовенской" школы, - Ф. Легар и И. Кальман), в профессиональном творчестве выделяется самостоятельная линия "лёгкой" (бытовой, танцевальной) М., рождается развлекательная эстрадная М. как самостоятельная отрасль музыкальной жизни.

В конце 1910-х гг. буржуазная музыкальная культура вступила в новый период своей истории. На её развитие сильнейшим образом влияют такие социальные факторы, как вовлечение многомиллионных масс в политическую и общественную жизнь, мощный рост массовых освободительных движений, возникновение социалистического строя. Значительное воздействие на судьбы М. оказал также научно-технический прогресс, который привёл к появлению новых средств коммуникации: кино, радио, телевидения, грамзаписи. В результате М. получила глобальное распространение. Музыкальная жизнь в развитых капиталистических странах приобрела внешне бурный, нередко лихорадочный характер. Её приметами стали быстрая смена мод, калейдоскоп искусственно вызываемых сенсаций, рекламная шумиха.

Музыкальная культура в этих странах ещё явственнее раскололась на две культуры: буржуазную (элитарную и псевдомассовую) и демократическую (включающую социалистические элементы). Создана целая "индустрия" лёгкой М., приносящая её хозяевам огромные прибыли; М. используется в новой для неё рекламной функции. Демократическая музыкальная культура представлена деятельностью многих прогрессивных музыкантов, борющихся за содержательное искусство, утверждающее идеи гуманизма и народности. Образцами такой культуры служат, помимо произведений музыкально-театральных и концертных жанров, многочисленные песни революционного движения и антифашистской борьбы 20-40-х гг. (Германия - Х. Эйслер), современные политические "песни протеста".

Композиторское творчество в капиталистических странах 20 в. отличается небывалым разнообразием и пестротой стилевых течений. Среди них - экспрессионизм ("нововенская школа" - Шёнберг и его ученики А. Берг и А. Веберн, итальянец Л. Даллапиккола; выработала строго регламентированную систему атональной М. - додекафонию), неоклассицизм (Стравинский 20-50-х гг.; Германия - П. Хиндемит; Италия - О. Респиги, Ф. Малипьеро, А. Казелла). Влияние названных течений испытали и др. крупные композиторы, в целом, однако, сумевшие преодолеть их ограниченность благодаря связи с демократическими и реалистическими тенденциями эпохи и с народным творчеством (Венгрия - Б. Барток, З. Кодай; Франция - А. Онеггер, Ф. Пуленк, Д. Мийо; Германия - К. Орф; Польша - К. Шимановский; Чехословакия - Л. Яначек, Б. Мартину; Румыния - Дж. Энеску; Англия - Б. Бриттен).