

ПРИДНЕСТРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Т. Г. ШЕВЧЕНКО

Факультет государственного управления
и социально-гуманитарных наук

Кафедра культуры и музыкального искусства

Л. И. БУРДИЯН

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 2

Учебное пособие

Тирасполь
Издательство
Приднестровского
Университета

2026

УДК 78.03. 035/.036
ББК Ш 313(0) я 73
Б91

Рецензенты:

Н. В. Озаренская, доц. каф. музыкального образования, канд. искусствоведения

Ю. А. Коржинская, директор детской школы искусств им. С. В. Рахманинова, канд. искусствоведения

Бурдиян Л. И.

История зарубежной музыкальной культуры. Выпуск 2 : учебное пособие [Электронный ресурс]. – Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2026. – 64 с.

Системные требования: CPU (Intel/AMD) 1,5 ГГц / ОЗУ 2 Гб / HDD 450 Мб / 1024*768 / Windows 10 и новее / Microsoft Edge / Adobe Acrobat Reader 6 и новее.

Предлагаемый выпуск учебного пособия представляет материал, посвящённый истории зарубежной музыкальной культуры с конца XVIII до середины XIX века, представляет творчество выдающегося композитора Л. Бетховена в связи с развитием нового для начала XIX века направления, раскрывает художественный метод романтизма в контексте основных тенденций преобразования культуры общества данного периода, а также развития жанров и стилей в музыкальном искусстве. Пособие посвящено одному из разделов курса «История зарубежной музыкальной культуры» и может быть использовано при изучении «Истории музыкального образования», «Теории и истории музыкальных стилей», «Теории музыкального содержания», рекомендовано обучающимся бакалавриата и магистратуры по направлению «Педагогическое образование», профилю «Музыкальное образование», а также всем, интересующимся вопросами истории музыки.

УДК 78.03. 035/.036

ББК Ш 313(0) я 73

Рекомендовано Учебно-методическим советом ПГУ им. Т. Г. Шевченко

© Бурдиян Л. И., 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
Тема 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ. Л. БЕТХОВЕН	5
Тема 2. РОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ	41
ПРИЛОЖЕНИЯ	58
Приложение I. ЛИТЕРАТУРА	58
Приложение II. ТРЕБОВАНИЯ К АУДИОТЕСТИРОВАНИЮ. ...	61
Приложение III. ТЕМЫ ДОКЛАДОВ, РЕФЕРАТОВ	62
Приложение IV. ТЕМЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ НА СЕМИНАРАХ	63

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый второй выпуск учебного пособия «История зарубежной музыкальной культуры» содержит материал, посвящённый развитию музыкального искусства Западной Европы с конца XVIII до середины XIX века. В данном издании рассматриваются творчество Л. Бетховена и общие характеристики проявлений романтизма в музыке. Творчество выдающегося немецкого композитора представляется не только в основных жанровых сферах его музыки, но также в связи с развитием нового для начала XIX века направления. Художественный метод романтизма раскрывается в контексте основных тенденций преобразования культуры общества данного периода, а также развития жанров и стилей в музыкальном искусстве.

Цели и задачи предложенного издания обозначены во введении предыдущего первого выпуска планируемой серии пособий и соответствуют основной направленности всего проекта создания специальных учебных материалов по дисциплине «История зарубежной музыкальной культуры», предназначенных для студентов профиля «Музыкальное образование».

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЭПОХИ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ.
Л. БЕТХОВЕН**

1. Музыка Великой французской революции
2. Характеристика творчества Л. Бетховена
3. Героико-драматические образы в симфониях № 3, 5
4. Лирико-жанровый тип симфонии. «Пасторальная симфония»
5. Симфония № 9
6. Фортепианное и камерно-инструментальное творчество Л. Бетховена
7. Опера «Фиделио». Вокально-хоровые произведения Л. Бетховена

1.

В истории зарубежной музыки 1789 год – год свершения Великой французской революции – представляется исследователями как год коренного перелома в развитии мировоззренческой и эстетической направленности композиторского творчества. Данное знаменательное событие в мировой истории обозначило не только крах феодальных порядков и разрыв с привычными религиозными ценностями, но и выдвигание на первый план демократических лозунгов: «Свобода», «Равенство», «Братство». Если в прежние времена композитор при всей эмоциональности и искренности высказывания стремился, все же, в первую очередь, быть слугой «её величества» Музыки и соответствующих данному виду искусства идеалов Гармонии и Красоты, то отныне автор, чувствуя себя полноправным творцом собственного высказывания, видит произведение как особую форму своего разговора с публикой – разговора, мыслимого в качестве обращения к слушателю с неким идейно-осмысленным посланием. Беспрецедентным оказывается воздействие революционных событий во Франции конца 18 века и на всю художественную жизнь общества в целом.

Великая французская революция вносит изменения во многие сферы музыкальной культуры. Преобразовывается социальная функция искусства. Если в дореволюционные годы музыка являлась преимущественно достоянием королевских дворцов и аристократи-

ческих салонов, то после революции музыка становится достоянием всего народа, приобретает *гражданственно-демократический характер*. Музыкальное творчество трактуется как активное средство гражданского воспитания. Происходит демократизация музыкальных учреждений.

Большое распространение получают *массовые празднества на площадях*, связанные с музыкой и декоративным оформлением (в качестве их организатора наиболее ярко проявил себя известный художник Жак Луи Давид). Любая актуальная гражданская идея воплощалась в художественную форму с участием не только деятелей искусства, но и представителей народа. Торжественными праздничными мероприятиями отмечались крупные военные победы, чествование Вольтера и Руссо, прославление свободы и разума, праздники урожая. В соответствии с общей направленностью праздничного события создавалась целостная композиция представления, которую составляли симметрично расположенные хоровые коллективы, разного рода кортежи, факельные шествия, а также специально созданные декорации (трибуны, арки, пирамиды, колесницы, статуи) с непременным украшением гирляндами из цветов. Сценарии празднеств включали множество впечатляющих эффектов: колокольные звоны, выстрелы пушек. Несколько тысяч участников этих величественных театрализованных представлений были одеты в специальные эффектные костюмы. Ведущим поэтом революционных празднеств был М. Шенье. Главная идея представления воплощалась с помощью диалогов основных действующих лиц, роль которых часто поручали хоровым группам. Несмотря на простоту и насыщенность революционными лозунгами, тексты сценариев отличались высоким слогом, совершенством декламации и поэтических оборотов, - качествами, унаследованными во Франции от таких представителей классицистского театра, как П. Корнель и Ж. Расин. Однако, насыщенность праздничных постановок народными песнями, революционными гимнами, актуальными прокламациями сообщала новому массовому театрально-художественному представлению современный, демократический характер.

В первые дни революции был организован *духовой оркестр национальной гвардии* во главе с Б. Сарретом. В 1792 году при участии музыкантов оркестра открывается «Музыкальная школа национальной гвардии», в которой осуществляется обучение музыкантов. Через год школа была реорганизована в «Национальный музыкальный институт», а в 1795 году его переименовывают в *Парижскую консерваторию*. Так, первая консерватория во Фран-

ции рождается в огне и пламени революции. Ещё до образования консерватории, Национальный институт организовал собственное издательство. В период подготовки к празднествам члены института, а затем консерватории, обязаны были расходиться по парижским районам и разучивать с местным населением песни и гимны. Подобной деятельностью занимались такие композиторы революционной Франции как Луиджи Керубини, Этьенн Мегюль, Жан-Франсуа Лесюэр.

Происходят изменения и в области *музыкального театра*. После ряда нововведений в Париже остались существовать три оперных театра: Национальный театр оперы (бывшая «Королевская академия музыки») и два театра комической оперы («Фейдо» и «Фавар»), явившиеся очагами нового оперного искусства, рожденного революцией (впоследствии оба слились в один Театр комической оперы).

Демократизируется и содержание произведений, создаваемых композиторами революционной Франции. Стремление создавать музыку трибун, масс отразилось на стиле того времени – *стиле революционного классицизма*, которому свойственно преломление ораторских приемов, декламационность, фанфарные интонации, маршевые ритмы. При этом господствует простая, но выразительная мелодия. Одним из создателей этого стиля является Франсуа Госсек, отразивший в своем творчестве новые жанры: революционно-патриотическую массовую песню, героический траурный марш, агитационные сценические произведения. Ф. Госсек явился и родоначальником французской симфонии. Опираясь на достижения французской оперы (прежде всего Рамо), он обновил и расширил состав симфонического оркестра: ввел тромбоны, серпент, а также увеличил медную и ударную группы инструментов в целом.

Демократизация музыкальной жизни преобразует и *жанровую иерархию*. На первый план выдвигается получивший большое распространение жанр *песни*. Многие песни создавались народом путем использования известных мелодий или мелодических оборотов. Таким образом кадрили «Народные колокола» Бекура была преобразована в знаменитую «Са ига» (Дело пойдет), а «Карманьола» включала многие известные мотивы. Однако наибольшую известность получила созданная Руже де Лилем «Марсельеза» – «Боевая песнь рейнской армии». В создании песен активно участвуют практически все композиторы революционной Франции: Ф. Госсек, Л. Керубини, Э. Мегюль, Ж.Ф. Лесюэр, А. Гретри. Другой областью авторской продуктивности явилось *кантатно-хоро-*

вое творчество. Произведения данной жанровой направленности создавались для огромных хоровых коллективов. Среди подобных сочинений, наибольшее распространение получили: «Песнь 14 июля» для хора и струнных инструментов, «Гимн Свободе» для смешанного хора и духового оркестра, «Пробудись народ» для хора Ф. Госсека; «Гимн Разуму», «Песнь возвращения» Э. Мегюля, «Гимн Свободе» И. Плейеля, «Песнь триумфов французской республики» Ж. Ф. Лесюэра.

Во времена революции была создана и особая жанровая разновидность оперы – «*опера спасения*». Её создателем явился *Луиджи Керубини* – автор опер «Лодоиска» (1791), «Элиза» (1794), «Водовоз» (1800). Сюжеты революционных опер были лишены злободневности. Однако, их идейно-эмоциональный строй был близок революции: борьба с тиранией («Лодоиска», «Водовоз»), идея самопожертвования («Элиза»). Обязательным для таких опер был возникающий в конце произведения *момент неожиданного спасения* положительных героев, интерпретируемый как торжество нравственного идеала. Сюжеты опер спасения были насыщены тревожными ситуациями, «ужасными» образами. При этом, героями музыкальных спектаклей были *обычные люди*. У Л. Керубини нет разграничений между комическим и трагическим оперными спектаклями. Он *возвеличивает «обыденное»* и насыщает бытовые эпизоды трагическим пафосом. Его *герои – носители передовых идей*. При этом, большие драматические арии-сцены чередуются у него с куплетами в стиле французского бытового романа; насыщенные психологическим содержанием ансамбли представлены на фоне жанрово-бытовой музыки; интонации традиционных оперных арий соседствуют с крестьянскими хороводами. Другим новаторством явилось использование в опере «Водовоз» двух новых драматургических приемов: 1) «*мелодрама*», проявляющаяся во вторжении разговорной речи, чередующейся с «репликами» оркестра (в моменты особого напряжения в действии), 2) *использование лейтмотивного принципа*, заключающегося в закреплении за каким-либо явлением, образом, идеей определенной темы, мотива, мелодии. Представляет интерес и стремление авторов опер спасения (Л. Керубини, А. Гретри) показать внутренние переживания человека, передать с помощью музыки образы природы, что обозначает путь к романтической опере.

Развитие *инструментальных жанров* было связано в эти годы с «выходом» музыки на улицы и площади Парижа. Появление больших ансамблей духовых инструментов стимулировало

создание произведений соответствующего маршевого характера («Похоронный марш» Ф. Госсека). Развивались и традиционные симфонические жанры: своими *увертюрами* к операм выделяется Л. Керубини (продолжавший традиции французской увертюры), обеспечивший связь между достижениями К. В. Глюка в данном жанре и последующим его развитием в творчестве Л. Бетховена; *симфонии*, кроме Ф. Госсека, создает и Э. Мегюль, предвосхитивший интонации и ритмы симфоний Л. Бетховена. В целом можно сказать, что новый стиль самовыражения, особые музыкально-выразительные средства, стремление к массовой публике, обозначившееся у композиторов революционной Франции – всё это оказало огромное воздействие на творчество Л. Бетховена и получило своеобразное преломление в произведениях таких романтиков как Г. Берлиоз и Дж. Мейербер.

2.

Людвиг ван Бетховен (1770-1827) родился в немецком городе Бонне, являвшемся в то время резиденцией кельнского курфюрста. Дед композитора был придворным капельмейстером. Многие черты его характера – гордость, независимость, удивительная работоспособность – впоследствии будут свойственны Людвигу. Отец композитора (Иоганн ван Бетховен), певец, скрипач и клавесинист из-за пагубного пристрастия к алкоголю был причиной страданий и невзгод всей семьи. К музыкальным способностям своего старшего сына (Людвига) он относился как к источнику материального достатка. Музыкальным обучением Людвига Иоганн ван Бетховен руководил бессистемно, приглашая разных учителей и сопровождая многочасовые занятия сына побоями и грубым принуждением.

Подлинным учителем композитора стал новый директор капеллы *К. Г. Нефе*, преподавший ему основы композиторского и исполнительского мастерства, воспитавший своего ученика в духе высоких просветительских традиций. Уже в 11 лет Людвиг становится помощником органиста в боннской капелле, а с 13 лет одновременно исполняет обязанности пианиста-концертмейстера боннского придворного театра. При этом, он часто выступает в домах местных аристократов, поражая слушателей своей неистовой эмоциональностью, фантазией и драматизмом представляемых образов. Во время своего недолгого пребывания в Вене (1787) Л. Бетховен произвел впечатление даже на самого В. А. Моцарта. Однако болезнь и смерть матери явились причиной возвращения молодого

музыканта в Бонн. В 18 лет он практически становится главой семьи и принимает ответственность за воспитание младших братьев, их материальное обеспечение и бытовые условия. Тем не менее Л. Бетховен настойчиво стремится к знаниям. С помощью своих старших друзей, а также посредством самообразования он готовится к поступлению в Боннский университет и в 1789 году становится вольнослушателем философского факультета данного учебного заведения. Кратковременное пребывание композитора в университете впоследствии сыграет большую роль в становлении его мировоззренческих и художественных идеалов. *Боннский период* жизни и творчества Л. Бетховена (1770-1792) связан с появлением нескольких десятков собственных сочинений композитора, среди которых небольшие пьесы и три сонаты для фортепиано, три фортепианных квартета и несколько ансамблей для разных составов, а также песни, две кантаты и балет.

Стремление Л. Бетховена покинуть Бонн вскоре увенчалось успехом благодаря встрече с Й. Гайдном, который в 1792 году по пути из Лондона в Вену ненадолго остановился в этом городе. Произведения молодого боннского музыканта вызвали интерес у знаменитого австрийского композитора.

Й. Гайдн советует Л. Бетховену переехать в Вену, и Людвиг, заручившись рекомендательными письмами к влиятельным особам, покидает Бонн. *Ранний Венский период* (1792-1802) обозначен для немецкого композитора прежде всего продолжением его музыкального обучения. Теоретическая подготовка, а также совершенствование композиторской техники Л. Бетховена происходит под руководством ряда педагогов – Гайдна, И. Шенка, И. Г. Альбрехтсбергера, А. Сальери. Однако наиболее весомым для становления его композиторского мастерства являются его неустанные самостоятельные поиски в реализации собственных композиторских замыслов. В процессе создания своих сочинений Л. Бетховен одновременно работает над множеством версий основных тем, разделов формы, вокальных партий, отбирая лучший, наиболее соответствующий творческому замыслу материал.

Постепенно Л. Бетховен становится известен не только в Вене, но и за ее пределами: в Праге, Берлине, Дрездене, Буда. Концерты немецкого музыканта в этих городах сопровождались огромным успехом. Его произведения, особый исполнительский стиль встречают восторженную поддержку многих молодых музыкантов и беспощадную критику поклонников традиционной итальянской и раннеклассической школы. Поведение Л. Бетховена по отношению

к титулованным аристократам отличалось небывалой (для представителей искусства того времени) независимостью суждений и демонстративным выражением своей подлинной оценки окружающих его людей. Творчество первого Венского периода отмечено рядом выдающихся произведений: девятнадцать фортепианных сонат (среди которых «Патетическая», «Лунная»), три концерта для фортепиано с оркестром, две симфонии, шесть струнных квартетов ор. 18, фортепианные и струнные трио.

Вместе с тем, данный период жизни связан также и с суровыми испытаниями, которые Л. Бетховену приходится преодолевать. С 1797 года у него появляются первые признаки прогрессирующей глухоты. Трагичность положения усиливается несчастливым итогом истории его любви к известной аристократке Джульетте Гвиччарди. Ужас надвигающейся полной глухоты, крушение надежд на личное счастье вызывают у Л. Бетховена мысли о самоубийстве. По совету врачей он уезжает в Гейлигенштадт, находящийся неподалеку от Вены. Здесь Л. Бетховен принимает рекомендованный ему курс лечения и составляет свое «Гейлигенштадтское завещание», адресованное братьям Карлу и Иоганну. Данный документ является памятником тяжелейшей драмы композитора и отличается необыкновенным трагизмом. Тем не менее, итог столь горестных размышлений свидетельствует о его необыкновенной силе духа. Л. Бетховен избирает в качестве своего «путеводителя» терпение и с горечью констатирует, что уже на двадцать восьмом году жизни должен стать философом, признавая при этом всю сложность осуществления такой жизненной стратегии для артиста.

Усиливающаяся глухота вынуждает композитора постепенно сократить количество концертных выступлений на публике, а в последние годы жизни вовсе отказаться от них. В итоге, все художественные поиски, темы и образы, волнующие Л. Бетховена, с максимальной полнотой выражаются в его произведениях. Период 1803-1812 годов знаменует собой *этап зрелого творчества* композитора. В эти годы он создает семь симфоний (со «Второй» до «Восьмой»), ряд увертюр (в том числе увертюру «Кориолан»), Четвертый и Пятый концерты для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, оперу «Фиделио», музыку к драме «Эгмонт» И. Гете, ряд выдающихся сочинений камерной инструментальной музыки (сонаты для фортепиано ор. 53 «Аврора», ор. 57 «Аппассионата», сонату для скрипки и фортепиано ор. 47 «Крейцерова», квартеты ор. 59, посвященные А. К. Разумовскому, ор. 95). В сочинениях Л. Бетховена данного периода вполне определились характерные признаки его зрелого стиля.

Популярность выдающегося немецкого композитора нарастает, его произведения издают в разных странах, он получает много творческих заказов и предложений. Тем не менее, материальные условия его существования остаются весьма неустойчивыми, что во многом оказывается причиной неустроенности его личной жизни. Попытки Л. Бетховена получить достойное место работы оказываются безуспешными. Разочарованный неудачами, он даже решает покинуть Вену. Однако австрийская знать, испугавшись перспективы быть скомпрометированной отъездом Л. Бетховена в глазах европейской публики, способствует назначению ежегодной пенсии композитору. При этом Л. Бетховен должен был пообещать, что не покинет пределы Австрии. Жизнь композитора, равно как и возможности представления его произведений в музыкально-исполнительской практике, осложнялись напряженностью политической обстановки – нескончаемыми наполеоновскими войнами, неоднократными оккупациями Вены. Отказ от концертных выступлений, трудности с получением пенсии, выплачиваемой нерегулярно, ограничение заработка авторскими гонорарами – все это грозило композитору надвигающейся нуждой и одиночеством.

Последний период жизни и творчества Л. Бетховена (1813-1827) начинается с неожиданного шумного успеха, пришедшего к композитору после падения наполеоновской империи. Венский конгресс (1813), на который съезжаются представители антинаполеоновской коалиции государств, сопровождался разного рода концертными и увеселительными мероприятиями. По предложению механика-изобретателя Мельцеля для сконструированного им «пангармоникума» Л. Бетховен написал пьесу на военную тематику «Битва при Виттории». В переложении для симфонического оркестра (усиленного двумя военными оркестрами и разного рода приспособлениями, воспроизводившими ружейную и пушечную пальбу), это оркестровое произведение было продемонстрировано публике и вызвало всеобщий восторг. Л. Бетховен вновь становится «модным» композитором, его приглашают на блестящие приемы и концерты. На его «академиях» присутствуют коронованные особы.

Однако внезапный успех не способен изменить республиканские убеждения и демократические симпатии композитора. Светской публике он, по-прежнему предпочитает круг близких друзей, артистов, литераторов, среди которых он мог искренне выражать свое возмущение возрождающимися аристократическими порядками. В 1813-1818 годах в его творчестве наступает кризис. Он сочиняет медленно и мало, в основном, в связи с какими-либо на-

мечающимися торжествами. Но даже в последний период творчества, характеризующийся проявлением депрессивных настроений у Л. Бетховена, ряд созданных им произведений отмечен совершенно оригинальными по замыслу и композиции чертами. Среди произведений, созданных композитором в последние десятилетия его жизни: вокальный цикл «К далекой возлюбленной», пять последних фортепианных сонат, поздние квартеты (ор. 127, 130, 131, 132, 135), «Девятая симфония» и «Торжественная месса».

Последние годы жизни Л. Бетховена связаны с суровыми жизненными испытаниями. Глухота способствует усиливающемуся одиночеству композитора. Его круг общения еще более сокращается. Непрактичность и беспомощность в житейских делах часто оказывались причиной материальных затруднений. Много сил Бетховен затрачивал на воспитание и материальное обеспечение своего племянника Карла. Во время поездки, связанной с завещанием в пользу племянника, Л. Бетховен простудился и после нескольких месяцев тяжелой болезни скончался.

Творческий облик Л. Бетховена формировался во времена становления новых идеалов и ценностных установок. Германия рубежа 18-19 веков определяется эпохой *Просвещения*. Представители немецкой философии, литературы и искусства отстаивали идеалы гуманизма, разума и свободы. Это прозвучало в произведениях драматургов «Бури и натиска»: «Натан Мудрый» Г. Лессинга, «Разбойники», «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Страдания юного Вертера» И. Гете. Л. Бетховен родственен бунтарскому пафосу драм Ф. Шиллера, ряд драматургических приемов немецкого писателя – острый конфликт между нравственным законом и противостоящими силами, достижение моральной победы через борьбу – отразились в его симфонизме. Источником вдохновения для Л. Бетховена была и поэзия И. Гете. Известно, что композитор мечтал о создании оперы «Фауст» и, встретившись с И. Гете в 1812 году, обсуждал с ним возможность совместной работы над либретто. Примечательны и научно-философские интересы Л. Бетховена. Он изучал И. Канта и замечания в его письмах и заметках свидетельствуют о том, что композитор разделял положение философа об общественной функции музыки. Большое влияние оказали на Л. Бетховена идеи французских энциклопедистов (Ж. Ж. Руссо, Д. Дидро, Ш. Монтескье), рассматривавших человека как дитя природы. Призывы Д. Дидро видеть природу в качестве главной модели искусства, низвести поэзию «из волшебных стран на обитаемую нами землю» перекликаются с эстетическими взглядами композитора.

Бетховен приветствует Великую французскую революцию. После взятия Бастилии он создал песню «Свободный человек», воспевающую бесстрашие борца за свободу. Сочувствие якобинским обществам, гневные выпады в адрес режима Меттерниха показывают, что *верность республиканским идеалам* Бетховен сохранял всю свою жизнь. Что касается музыки Великой французской революции, то её освоение композитором сыграло большую роль в формировании его собственного стиля. Вместе с тем, исследователи отмечают в его позднем творчестве удивительный синтез идеалов *греческого стоицизма* и стремления к обретению *христианского мироощущения*. «Сократ и Иисус служили мне образцами», - пишет он в своей разговорной тетради в январе 1820 года. Известно, что созданную в 1823 году «Торжественную мессу» Л. Бетховен видел итогом своего творческого пути, своего рода завещанием потомкам.

Бетховена отличает внимание к *художественным традициям* прошлых эпох. Он признавал, что «с детства стремился осмыслить то лучшее и мудрое, что создано каждой эпохой». Он преклонялся перед гением У. Шекспира. Среди его любимых книг – «Одиссея» и «Илиада» Гомера, «Жизнеописания» Плутарха. Представляет интерес и обращение Бетховена к музыкальному фольклору. Он создал серии обработок австрийских, английских, венгерских, датских, ирландских, испанских, итальянских, немецких, русских, украинских песен; использовал фольклор в жанрах классической традиции.

Идеи и образы музыки Л. Бетховена отличаются глубиной осмысления жизни, предельной обобщенностью и фундаментальностью личностных позиций. Проблема взаимоотношений *героя и народа* является основополагающей для содержания музыки композитора. Бетховен наделяет своего героя достоинствами философа и воителя, волей и умом мыслителя. Цель его жизни заключается в служении человечеству, завоевании свободы для него. Путь к её достижению труден и реализуется в борьбе с внешними враждебными силами и внутренними конфликтами, сомнениями. Преодоление этих препятствий требует предельного напряжения сил. Случается, что герой гибнет, но его гибель венчает победа, освобождение человечества. Близка Бетховену и тема *природы*, которую он трактует в соответствии с идеями Ж. Ж. Руссо, - природа понимается не как грозная непостижимая сила, а как источник жизни, животворное начало, фактор очищения, нравственного просветления человека. Покой и тишина природы помогают осмыслить себя и свой путь, собрать силы для дальнейшей борьбы. Картины природы овеяны у Бетховена и философскими раздумьями. Сфера *человеческих*

чувств представлена у Бетховена своеобразно. Его герою не чуждо ничто человеческое, но он не становится жертвой своих страстей: с одной стороны, его действия, борьбу за личное счастье направляет философская мысль, укрощающая стихийность эмоционально-чувственных реакций, с другой – стремление к высоким идеалам качественно преобразует, «одуховляет» чувственные проявления героя и придает его облику внутреннюю гармонию и просветленность.

Бетховен завершает классицистскую эпоху в музыке и открывает дорогу романтическому веку. Однако *стиль* Бетховена отличается необыкновенной индивидуализированностью. Его трудно представить в пределах общих понятий какого-либо исторического стиля. Более того, ни одно созданное им произведение не типизирует его творческие поиски. Неповторимость композитора проявляется и на уровне его конкретных сочинений. Безусловно, в творчестве Бетховена ощущается прочная связь с музыкальными традициями. Он начал с пути, проложенного Й. Гайдном и В. Моцартом. Им был воспринят и строй героико-трагических образов глюковской музыкальной драмы. Бетховен является и духовным наследником Г. Генделя, его светлых героических образов в ораториальном творчестве. Обнаруживается и влияние философской лирики И. С. Баха. Своеобразно воплощены у Бетховена протестантский хорал, традиционная бытовая немецкая песня, демократический зингшпиль и уличные венские серенады. Искусство Франции отразилось в воздействии на немецкого композитора опер Л. Керубини, музыки Великой французской революции. Однако новое мировоззрение, принципы Бетховена переплавили эти музыкальные истоки в новую форму таким образом, что их весьма трудно услышать в ней и ощутить.

Красота понималась Бетховенем не как совершенство формы, а как выражение высокой *идейности*. Подобно Г. Лессингу, выступавшему против украшательского стиля в поэзии и литературе, оставившего значение точной, лаконичной речи, Бетховен отвергает всё музыкально-декоративное. В его музыке исчезла орнаментика. Он стремится к иному, нетрадиционному для классицизма музыкальному языку. В основу мелодии он полагает речевой *декламационный* принцип. Он использует цезуры – знаки препинания, ферматы после патетических вопросов, ритмические сжатия и учащения при повторениях музыкальной мысли. Бетховен создает, тем самым, как бы «говорящий» музыкальный материал. Он ищет новые интонации: беспокойные и резкие. Звучание музыки у него стало «плотным», драматически контрастным (в противовес классицистской

прозрачности), темы приобрели небывалую лаконичность, суровую простоту. Ведущее значение для формирования такого музыкального языка сыграла музыка Великой французской революции. Но Бетховен развивает характерные для неё средства, достигая с их помощью удивительной многогранности и выразительности воплощаемых образов и идей.

Форма, в пределах которой мыслит Бетховен, – сонатно-симфонический цикл. Однако в сравнении с венскими классиками, эта форма была им значительно расширена и наполнена ярким драматическим содержанием. Бетховен усовершенствовал и форму вариаций: каждая из них у него имеет самостоятельное образное значение. Новаторским было и отношение к *оркестру*. Бетховен усилил выразительность всех оркестровых партий, придал самостоятельную роль инструментам, выполнявшим раньше аккомпанирующую функцию. Так, в финале Пятой симфонии впервые утверждается самостоятельное значение медной духовой группы. Одним из ведущих средств музыкального развития у Бетховена была *гармония*. Он широко использует модуляционную технику, но, несмотря на отдаленность переходов, притяжение основного тонального центра нигде не ослабляется. Бетховена характеризует и широкое использование средств *полифонии*.

Диапазон *жанров* творчества Бетховена многообразен. Он создал ряд хоровых произведений, среди которых «Торжественная месса», оратория «Христос на Масличной горе», несколько кантат, хоров. Вокальная лирика содержит около 80 песен, канонов, арий, ансамблей, в том числе: цикл «К далекой возлюбленной», песни на тексты И. Гете. Бетховен создавал и произведения для сцены: оперу «Фиделио», балет «Творения Прометея», музыку к драме И. Гете «Эгмонт». Однако, прежде всего, Бетховен известен своими яркими инструментальными произведениями. Его 32 фортепианные сонаты, более 20 циклов вариаций, около 60 пьес для фортепиано, а также 16 струнных квартетов, 10 сонат для скрипки и фортепиано, сонаты для виолончели и фортепиано, трио, квинтеты, другие камерные ансамбли для разных составов, принадлежат к мировой музыкальной классике. Определяющее значение для понимания творческого кредо Бетховена имеет его симфоническая музыка.

3.

В творчестве Л. Бетховена получает развитие так называемый **симфонизм** – метод высоко обобщённого, философского отражения действительности в борьбе противоречивых начал. Сущность

симфонизма – в *качественном развитии образа*, когда к концу произведения основные темы качественно изменяются, а реприза представляет собой итог такого преобразования. Симфонизм не является прерогативой исключительно симфонической музыки и может обнаруживаться в жанрах разной направленности, связанных с всевозможными исполнительскими составами. Симфонизм – это метод музыкального мышления, утвердившийся в музыкальном искусстве во многом благодаря Л. Бетховену.

Почти все свои замыслы Бетховен выразил в *сонатной форме*, которая в бетховенской интерпретации максимально выражала симфонизм в музыкальном развитии. В сравнении с Й. Гайдном и В.А. Моцартом, Л. Бетховен преобразует сонатную форму по многим показателям: а) усиливается роль главной темы как стимула движения, его исходного ядра, б) устанавливается яркий контраст в соотношении главной и побочной партий, который представлен у Бетховена как выражение единства и борьбы противоположностей, при этом круг тональностей побочной партии расширяется, в) повышается роль связующих и заключительных партий, г) расширяются объёмы разработки, д) динамизируется реприза, е) общая кульминация переносится в код. Стремление к единой линии сквозного развития проявилось не только в сонатной форме, но и шире – в сонатно-симфоническом цикле.

К симфоническим жанрам у Бетховена относят его 9 симфоний, 11 увертюр, фантазию для фортепиано, хора и оркестра, а также концерты – 5 концертов для фортепиано с оркестром, концерт для скрипки с оркестром, концерт для фортепиано, хора и оркестра. *Концертные* сочинения сближаются у Бетховена с симфонией, о чём свидетельствуют глубина образов, взаимопроникновение партий солистов и оркестра, усиление динамики оркестрового звучания, подчинение виртуозности солирующей партии общему содержанию произведения. *Увертюры* Бетховена продолжают традиции увертюр 18 века (Глюка, Моцарта, Керубини). Наиболее ярко тип бетховенской увертюры представлен в таких его произведениях данного жанра как «Эгмонт», «Леонора № 2», «Леонора № 3», «Кориолан». Увертюра в этих сочинениях предстаёт как симфоническое, программное произведение, в котором предлагается обобщенное выражение главной идеи. Другая черта бетховенской увертюры – яркая театральность. При этом *экспозиционность* преобладает над разработочностью: композитор стремится показать прежде всего контраст образов. Впоследствии подобное отношение к жанру увертюры получает продолжение в программно-симфонических поисках романтиков.

Темы увертюры Л. Бетховена характеризуются особой образно-театральной яркостью, содержат в себе маршевые, танцевальные черты, а также интонации возгласа, мотивы жалобы, декламационно-речитативные обороты. При этом, контрастные элементы в них часто представлены в виде «диалога». Так, например, в *увертюре к драме И. В. Гете «Эгмонт»* образ испанских угнетателей воплощен тяжеловесным мотивом старинного испанского танца – сарабанды. Это *первая тема вступления*. Вступающий с ним в диалог образ страдания, народного горя, - *вторая тема вступления*, - довершает показ главного конфликта всего произведения, «завязки» драмы. Контрастность подчеркивается вторичным проведением этих двух тем. Основной раздел увертюры *Allegro* вовлекает основные образы в активное драматическое действие, завершающееся трагической кульминацией в репризе – гибелью героя. Стремительное движение, непрерывно нарастающая динамика неразрывно связывают экспозицию, разработку и репризу всей сонатной формы. Последующая затем оптимистическая *кода* представляет собой грандиозный, величественный гимн свободе, ради которой главный герой жертвует своей жизнью.

Жанру *симфонии* Бетховен первый придал *идейно-философский характер*. Как и у Й. Гайдна, в симфониях Бетховена предстаёт четырёхчастный цикл, в котором используется принцип мотивной разработки. Подобно В.А. Моцарту (позднего периода творчества) Бетховен насыщает музыкальный материал внутренними контрастами и использует при этом полифонические приёмы. Каждая симфония немецкого композитора представляет собой целостный, насыщенный глубиной мысли мир образов: симфонии № 2,3,5 выражают революционное, героическое начало; симфонии 4,6,7,8 представляют лирическую жанровую сферу, симфония № 9 подводит итог теме трагической борьбы и торжества оптимистического жизнеутверждающего мировосприятия.

Героико-драматическое начало с наибольшей полнотой отразилось впервые у Л. Бетховена в его **«Третьей симфонии»**, которая была закончена в 1804 году. Первоначально Л. Бетховен посвятил её Наполеону, олицетворявшему, по мнению композитора, идеал борца за свободу. Однако, узнав, что Наполеон провозгласил себя императором, Л. Бетховен отказывается от своего посвящения и называет симфонию *«Героической»* (Eroica). Тематизм третьей симфонии проявляет два новых качества.

1. Интонационная природа тем *«Героической»* связана с музыкой Великой французской революции, что отражается в претворе-

нии маршевых ритмов, фанфарных интонаций, ораторских приёмов.

2. Начальные темы содержат в себе источник контраста, который развивается в последующем музыкальном действии.

Так, *главную партию* называют «конспектом» драматургии первой части. Она трёхчастна, и кульминация в ней строится подобно кульминации разработки. *Аккордовая фанфара* первого мотива проявляется в обеих темах побочной партии, в связующей партии и в начале разработки. Интонация *нисходящей секунды*, выражающая конфликтное начало, используется во всех лирических темах. Из *диссонирующего интервала* (ре-до-диез) впоследствии будут образованы все резко диссонирующие аккорды. *Синкопы*, выражающие беспокойное начало, пронизывают музыкальный материал в наиболее напряженные моменты развёртывания музыкальной драматургии.

Симфонический цикл у Бетховена – это звенья единой развивающейся идейно-образной направленности: *от мрака через борьбу к победе*. Вся сонатная *экспозиция* строится как цепь последовательно нарастающих волн. Каждая из традиционных трёх партий: главная, побочная, заключительная, – превращаются как бы в самостоятельный развёрнутый раздел. Все они отличаются интонационной насыщенностью, внутренней конфликтностью и целеустремлённостью развития. При этом Бетховен широко использовал приёмы контрапунктического наслоения и полифонического развития, особенно *в разработке*, которая поражает своими гигантскими объёмами (около 600 тактов). Резким контрастом к мятежному развитию музыкального материала звучит певучая тема эпизода в далёкой тональности e-moll. *Реприза*, наступающая после напряжённой, динамичной разработки, отличается некоторой умиротворённостью. Однако *кода* (объединяющая 141 такт) представляет собой в сущности вторую разработку, возвращая развитие в русло исходных образов борьбы. К концу первой части волевое напряжение сменяется чувством победы и радости. Так, вместо упорядоченных форм классицистской трагедии, в третьей симфонии Бетховена приходит шекспировская драма с бурными и глубокими страстями.

Вторая часть героической симфонии – «Похоронный марш» принадлежит к числу самых выдающихся произведений в мировой философско-трагической лирике. Маршевые ритмы служат постоянным фоном и органично входят в главную тему, отличающуюся одновременно близостью к интонациям речи и мелодической выразительностью. Форма второй части – сложная трёхчастная с кон-

трастирующим средним эпизодом в До-мажоре. После такого просветления возвращение к скорбному настроению воспринимается с возросшей трагической силой. Реприза, отличающаяся большой протяженностью (в сравнении с первым и вторым разделом), является кульминацией всей части. Нарастание звучания оркестра, в которое включаются все регистры, создаёт сильный драматический эффект. В коде образы безутешной скорби усиливаются. Последние фрагменты темы вызывают ассоциации с интонациями рыдания.

Третья часть, скерцо с жанровым трио, воспринимается как интермедия перед картиной победы в финале. Тема скерцо построена на тонкой игре перекрёстных акцентов и повторных звуков. Тема трио как бы перебрасывает мост от героических фанфарных интонаций предшествующих частей к главной теме финала.

Четвёртая часть, финал – кульминация симфонии, выражение идеи общественного ликования. Финал основан на старинной форме *вариаций на остинатный бас*. Тема баса проходит в разных голосах и тональностях. Мелодия *контрданса*, наслаивающаяся на тему баса, подвергается образным изменениям, порой сталкиваясь с другими контрастными темами, в том числе, маршевой «венгерской» темой. Так, посредством вариационного преобразования темы финала, завоёвывается путь к всеобщему ликованию, а драматическая насыщенность, грандиозные формы четвёртой части уравновешивают напряжённость и трагизм первых двух частей.

В «*Пятой симфонии*» (1805-1808) героика и трагедия борьбы представлена в непримиримом столкновении человека с роком. В ней темы Л. Бетховена становятся еще более лаконичными, а развитие музыкального материала приобретает невиданную прежде целеустремленность. Воплощение конфликта героя и судьбы во времена классицистского театра являлось вполне распространенным приемом в драматургии. Однако, если прежде (например, у К. В. Глюка) победа героя наступала в результате вмешательства внешних сил, то у Л. Бетховена в Пятой симфонии человек сам одерживает победу в результате единоборства с роком. Весь четырехчастный цикл симфонии отличается не только неразрывным единством драматического развития, но и повторяющимся «лейтритмом» – тревожным резким «*мотивом судьбы*», как определяет тему главной партии *первой части* сам композитор. Данной теме не свойственно выражение собственно мелодического начала. «Мотив судьбы» в большей мере определяется ритмом и гармоническим тяготением. Пронизывая собой музыку всего сонатного Allegro, он звучит в кон-

страстной побочной партии, связующей, заключительной, в напряженной разработке и, соответственно, в динамической репризе.

Вторая часть, *Andante con moto*, представляет мир гражданской лирики Л. Бетховена. *Две темы*, на которых строятся вариации, объединяют неторопливая поступь, одна тональность, затактовый ход. Вторая тема, тем не менее, отличается усиливающейся героической окраской. В первой ее вариации вновь появляется «стук судьбы», усиливая внутреннюю конфликтность основных тем. Однако, впоследствии, начальный лирический образ в процессе своего развития также постепенно преобразуется в марш. В итоге обе темы сливаются в коде, завершая вторую часть героическим призывом. **Третья часть**, *Allegro*, формально определяемая, обычно, как скерцо, тем не менее, насыщена трагическими и взволнованными образами. Представленной в виде диалога сумрачной, тревожной *первой теме* «отвечает» *вторая* – резкая, преображенная «тема судьбы». Типичную для скерцо форму рондо Л. Бетховен драматизирует, насыщая ее активным, все более обостряющимся динамическим развитием. Определенный перелом в этой борьбе наступает в среднем разделе – мажорном фуигированном *трио* с его деревенской тяжеловесностью, народным юмором и непреодолимым оптимизмом. В сокращенной репризе, обе темы третьей части постепенно сближаются, звучат на *pianissimo* и вливаются в оригинальный по своей композиции и драматургической нагрузке *переход к финалу*. На фоне тихого звучания струнных вступают литавры с разрастающимся «стуком судьбы». Появляющиеся фрагменты трагической темы включают теперь и элементы некоторого просветления. И вдруг внезапно вторгаются аккорды торжественного мажорного **финала**, главная тема которого по стилю и образному строю близка фанфарным гимнам Великой французской революции. Впервые в симфонической литературе состав оркестра включает тромбоны (альтовый, теноровый, басовый), флейту-пикколо и контрафагот. Сонатная форма финала не содержит контрастов. Музыка характеризует высочайший героический подъем, а кода (*Presto*) в длительном звучании До-мажора утверждает окончательную победу.

4.

В «**Четвертой симфонии**» (1806) Л. Бетховен определяет новый, *лирико-жанровый тип* симфонии, продолжая традиции жанрово-танцевальной симфонической музыки Й. Гайдна. Однако, данное произведение немецкого композитора, все же, в большей мере предвосхищает романтиков, чем возвращает в мир классицистской

жанрово-бытовой симфонии. Подтверждением тому являются два лирических *Adagio*: *вступление* (своеобразный романтический «прелюд») и *вторая часть* (близкая жанру ноктюрна). Привлекаемые Л. Бетховеном в данных разделах композиционные приемы: романтическая «прелюдийность», тональные блуждания, темброво-колористические эффекты, сопоставление мажора и минора, романсовые мелодические обороты свидетельствуют о предвосхищении последним венским классиком последующих новаций романтиков. Эффект обновления музыкально-выразительной системы усиливается тонким поэтическим складом композиторского высказывания, господством лирических настроений, особой интимностью и камерностью эмоционально-образного содержания. Близкие симфонической музыке 18 века жанровые разделы (первая часть, менуэт, финал) лишь оттеняют устремленный в будущее общий колорит всей симфонии.

Шестая, «Пасторальная симфония» (1808), создавалась Л. Бетховеном одновременно с Пятой симфонией и оказалась единственным у него симфоническим произведением со специально выписанной авторской программой. Ее полное название гласит: «Пасторальная симфония, или Воспоминания о сельской жизни. Более выражение настроения, чем звуковая живопись». Если в Четвертой симфонии было представлено лирическое ощущение радости бытия, то «Пасторальная» воплощает тему «человек и природа». Широко распространенная в музыкальных произведениях 18 века (начиная с оперы «Деревенский колдун» Ж.Ж. Руссо и заканчивая ораторией «Времена года» Й. Гайдна), данная идейно-образная сфера представлена у Л. Бетховена весьма оригинально (в сравнении с его предшественниками).

Прежде всего, вызывает интерес тот факт, что композитор сопроводил каждую часть *авторскими заголовками*. Другим примечательным для аналогий с романтиками фактором является проявившийся в симфонии *поиск новых средств музыкальной выразительности*, порой явно перекликающихся с последующим в истории музыки стилевым направлением. Так, *первая часть* – «**Пробуждение бодрых чувств по прибытии в деревню**», - пронизана элементами *народной музыки*: квинтовый фон воспроизводит звучание волынки, развитие в разработке основано преимущественно на темброво-колористическом варьировании и повторности, вместо острой тональной напряженности (свойственной Л. Бетховену) используются красочные тональные сопоставления. В мечтательной *второй части* – «**Сцена у ручья**» – композитор

активно привлекает приемы *музыкальной изобразительности*: воспроизводит журчание ручья (с помощью двух солирующих виолончелей с сурдинами и педали валторн), птичий щебет. Три последующие части симфонии исполняются без перерыва и воспринимаются как единое построение в симфонии.

Третья часть – «*Веселое сборище крестьян*» – отличается жанровым характером и образно-изобразительными приемами. В ней композитор передает атмосферу народного деревенского праздника: переключки запевалы и хора, певцов и деревенского оркестра, притоптывания танцоров. Введение характерных черт народной музыки проявляется и в применении переменных ладов; в метрике, близкой ритмам австрийских крестьянских танцев (смена трех- и двудольного размеров). **Четвертая часть** – «*Сцена грозы*» – вносит настроения страха, смятения, ужаса перед стихией и также наполнена *звуковой изобразительностью* (в передаче звуков грома, дождевых капель, вспышек молний, дуновения ветра). Со звуков пастушьей свирели, в которых растворяется последний раскат грома, начинается **пятая часть** – «*Песнь пастухов*». Спокойствием, умиротворенностью и солнечным светом заканчивается вся симфония.

«Пасторальная симфония» оказала большое влияние на композиторов последующего поколения. Ее традиции продолжили: Г. Берлиоз в своей «Фантастической симфонии», Дж. Россини в увертюре к опере «Вильгельм Телль», Ф. Мендельсон, Р. Шуман в симфониях. Однако, сам Л. Бетховен к подобному варианту многочастной программной симфонии более никогда не возвращался.

5.

Девятая симфония является показательной для творческого процесса Л. Бетховена. Обычно композитор долго работал над своими произведениями. Первые наброски девятой симфонии появились в 1809 году – за 15 лет до завершения произведения (1824). Идея музыкального воплощения оды Ф. Шиллера возникла у Л. Бетховена ещё в девятнадцать лет. Основная концепция симфонии – всеобщее, всечеловеческое стремление к свободе. Драматургия симфонии воплощает эту идею в свойственном Бетховену движении «от мрака к свету». Финал представляет собой смысловой итог всего сонатно-симфонического цикла. Стремясь воплотить задуманное содержание, композитор изменяет сам жанр симфонии. Он вводит слово, звучание человеческих голосов в инструментальную музыку. Последовательность продвижения к просветлению и свободе обе-

спечивает и перестановка частей. Бетховен поместил медленную часть между скерцо (второй частью) и финалом.

Главная тема первой части зарождается в вибрирующем движении струнных на интервале квинты. Её мелодический рисунок выражает чувство непреклонного сопротивления. Интонационный источник главной партии – три мотива: а) движение по тонам тонического трезвучия, б) мотив жалобы, в) маршевая барабанная дробь. Эти интонации пронизывают и материал других частей симфонии, объединяя их содержание в единое целое. *Побочная партия* также состоит из ряда кратких мотивов, объединяющихся в первую побочную и вторую побочную партии. Эти темы вносят некоторую лирику в материал симфонии. Однако, в целом, тематический комплекс побочной содержит и другие, более воинственные интонации. Разработка основывается на мотивах главной партии. Полифоническое развитие, насыщающее разработку, переходит и в репризу, отличающуюся динамикой и мощью. Трагический итог первой части – масштабная кода.

Многие исследователи считают, что первой части симфонии свойственны беспорядочность, хаос. Однако, мотивное разнообразие, представленное в данном разделе произведения, скрепляют мерный ритм шага и динамически развивающаяся драматургия. По словам А. Н. Серова, «первая часть – глубочайшее философское воплощение в звуках тёмных страниц истории человечества, страниц вечной борьбы, вечных сомнений, вечного уныния, вечной печали, среди которых радость, счастье мелькают мимолётным, как молния, проблеском».

Вторая часть – энергичное скерцо. Известно, что Бетховен намеревался писать 10 симфонию, в которую хотел ввести образы вакхических празднеств. Аналогичная образная сфера воплощена и в скерцо девятой симфонии. Начальный ритмический мотив выполняет роль некоего эпиграфа. От него берёт начало основная тема, и на его фоне звучит вторая тема скерцо. Представляет интерес форма второй части. Крайние разделы написаны в сонатной форме (вторая жанровая тема выполняет роль побочной партии). Середина – пасторальное трио – в простой трёхчастной форме. В нём как бы намечается путь к жизнеутверждающему финалу – тема трио близка теме радости в финале.

Третья часть, Adagio, по форме представляет собой двойные вариации. Первая тема отличается философским содержанием и духовной глубиной. Вторая тема – медленный танец. В вариациях изменениям подвергается только первая тема, вторая остаётся не-

изменной. Это как бы образ далёкой мечты. В коде третьей части в лирическую музыку вторгается короткий призывный мотив, предвещающий образную сферу четвёртой части.

Финал состоит из двух крупных разделов. *Первый раздел* представляет собой переход к оде Ф. Шиллера. Его открывает так называемая «фанфара ужаса» (по выражению Р. Вагнера). Затем звучат фрагменты предшествующих тем. Но инструментальный речитатив виолончелей прерывает этот поток. После некоторых поисков появляется сама *тема радости*, которая обобщает интонации былых тем. Постепенно, тема финала звучит всё более мощно. Однако внезапно Бетховен прерывает её развитие.

Второй раздел финала вновь начинается с «фанфары ужаса». Однако здесь вступают человеческие голоса. Знакомый речитатив звучит со словами, сочинёнными Бетховеном: «О, братья, не надо этих звуков, дайте нам услышать более приятные, более радостные». С этого момента начинается грандиозная хоровая ода «К радости». Форма громадного хорового раздела четвёртой части уникальна в симфонической литературе: она отличается исключительной сложностью, объединяя в себе черты вариаций, рондо, фуги и сонаты. Наиболее ярко воспринимается вариационное развитие, тема последовательно преобразуется, поочерёдно принимая характер какого-либо народного жанра: марша, песни, хорового гимна, танца, и т.д. Рондообразный эффект создаётся с помощью вариаций, которые наиболее близки исходному варианту темы радости и могут трактоваться как рефрены рондо. Самое значительное самостоятельное тематическое образование – *новый эпизод* философско-возвышенного склада, близкий по характеру генделевским темам и старинной хоровой церковной музыке. В конце эта тема и «тема радости» образуют *двойную фугу* – кульминацию всей оды.

Известно, что Шиллер, по требованию цензуры, вынужден был заменить исходное название «Ода к свободе» на «Оду к радости». Многие слушатели воспринимали бетховенскую интерпретацию Шиллера в первоначальном значении его оды, посвящённой свободе. По интонационному составу тема радости Бетховена близка так называемым «компанейским песням» предреволюционной и революционной поры, которым было свойственно движение ровными длительностями в умеренно быстром темпе. К этому жанру обращались и композиторы революционной Франции: А. Гретри, Э. Мегюль, Л. Керубини.

Значение девятой симфонии Бетховена в истории музыки исключительно велико. Данное произведение открывает путь сим-

фониям, вбирающим элементы оратории и кантаты. Данную традицию симфонической музыки продолжают Г. Берлиоз, Г. Малер. Кроме того, психологическая глубина образов, драматизм, огромные масштабы, слияние эпоса и драмы, героики и философии – всё это предвосхищает будущее симфонического жанра.

6.

В творчестве многих композиторов обнаруживается какой-либо жанр или отдел музыкального наследия, который отражает наиболее смелые замыслы и поиски автора. Такой сферой самовыражения была для Бетховена **фортепианная соната**. Если симфонии появлялись у него как итог и обобщение длительного периода исканий, то фортепианные сонаты непосредственно отражали всё многообразие текущих дерзаний и экспериментов композитора. Будучи выдающимся виртуозом, Л. Бетховен даже импровизировал на фортепиано в сонатной форме. Фортепианную сонату можно назвать *лабораторией его стиля*. Однако, при этом, необычность и смелость сонат Бетховена не связаны с чертами незавершённости и экспериментальной незрелости. Каждое его произведение в данном жанре представляет собой целостное законченное художественное сочинение, во многом, неповторимое, даже в сравнении с другими произведениями данной группы.

Подобно Ф. Э. Баху, Л. Бетховен трактовал фортепианную сонату как жанр, способный отразить всё *многообразие идейно-образной и эмоционально-чувственной палитры современности*. В сонатах Бетховена представлен широкий диапазон настроений: от мягкой пасторали до патетической торжественности, от лирических излиятий до революционного апофеоза, от высоты философских мыслей до народных жанровых образов, от трагедии до шутки. Более того, фортепианная соната опережала по новизне представленных замыслов произведения Бетховена в других жанрах. Если в области симфонии и камерно-инструментальных сочинений он проявлял себя как приверженец классицистской школы 18 века, то в фортепианных сонатах проявился тот драматический стиль, многогранность и психологическая глубина мировосприятия, которые *обращены к будущему веку*. Ведь «Патетическая» соната была написана до Первой симфонии, а «Лунная» – до Второй. Около двадцати сонат предшествовало появлению «Героической» симфонии, а знаменитая «Аппассионата» (двадцать третья соната) – её ровесница.

Своеобразна *хронология* фортепианного сонатного творчества Бетховена. Появление выдающихся произведений в симфониче-

ской и камерно-инструментальной музыке после «Героической» симфонии, - симфонии № 4, 5, 6, квартеты № 7, 8, 9, увертюры «Кориолан», «Леонора» № 2, 3, скрипичный концерт, - сопровождалось практически полным молчанием в области фортепианной сонаты. С 1806 по 1815 годы Бетховен создал всего лишь четыре сонаты для фортепиано (№ 24, 25, 26, 27). В 1815 году сонатой № 28 Бетховен открывает свой поздний фортепианный стиль, воплощая найденные в нём приёмы и средства выражения в произведениях других жанров. Завершает творческий путь композитора в данной области соната № 32, после которой появились Девятая симфония, «Торжественная месса» и поздние квартеты.

Свой путь в области фортепианной сонаты Бетховен начинал с классицистского стиля игры, во многом ориентированного на возможности клавесина, а закончил музыкой для современного рояля с его огромным звуковым диапазоном и новыми выразительными возможностями. Оригинальный *виртуозный стиль*, разработанный Бетховеном, связан с ощущением широкого воздушного пространства, достигаемого сопоставлением далёких регистров, с массивными аккордами, уплотнённой насыщенной многоплановой фактурой; с темброво-инструментальными приёмами, разнообразным использованием эффектов педали. Можно сказать, что Бетховенская соната больше похожа на симфонию для фортепиано.

С точки зрения *особенностей сонатной формы*, произведения Бетховена в жанре фортепианной сонаты отличаются предельной индивидуализацией её основных параметров. Разная степень насыщенности тематическим материалом, его многообразие или единство, большая или меньшая степень лаконичности, пространности изложения тем, их завершённости или недосказанности, уравновешенности или динамичности, - всё это характеризует Бетховенский цикл 32 сонат. При этом композитор акцентирует различные внутренние разделы. Видоизменениям подвергается и драматургическая логика. Разнообразны и приёмы развития: видоизменённые повторения, мотивная разработка, тональное развитие, остинатное движение, полифонизация, рондообразность. Порой Бетховен отклоняется от традиционных тональных соотношений, но всегда сонатный цикл у него предстаёт целостным организмом. Бетховен преломляет и разные *жанровые традиции*, трактуя некоторые части в духе симфонии или квартета; вариаций или увертюры, концерта; похоронного марша или скерцо; ранней клавесинной музыки или фуги.

Камерно-инструментальное творчество Л. Бетховена включает: 10 сонат для скрипки и фортепиано, 5 сонат для виолончели

и фортепиано, трио, квинтеты, другие камерные ансамбли для разных составов, в том числе септет (ор.20). Однако наиболее выдающееся место среди произведений данной группы принадлежит его шестнадцати *квартетам*. Для такого состава исполнителей им была написана также «Большая fuga» (ор. 133), которая должна была служить финалом Тринадцатого квартета (ор. 130). Однако, впоследствии Бетховен выделил данное произведение в самостоятельный опус.

Первым композитором, разработавшим новое психологическое направление в ансамблевой музыке, был Моцарт. Его квартеты 1783 года близки бетховенским. Гайдн в своих последних квартетах, сочинённых в 1795 году, продолжил традиции, заложенные в данном жанре Моцартом. *Разрыв с развлекательно-дивертисментным характером ансамблевой музыки*, использование полифонических средств развития, выработка тонких камерных приёмов письма – все эти новые черты, проявившиеся у предшественников Бетховена, усиливаются в его творчестве. В его первых шести квартетах чувствуется большая эмоциональная насыщенность и содержательная глубина. Однако, в целом, эти ранние образцы жанра в творчестве Бетховена пока ещё не выходят за рамки квартетной музыки конца 18 века.

Рождение нового стиля знаменует появление в 1806 – 1807 годах *квартетов № 7, 8, 9, посвящённых русскому послу в Вене, графу Разумовскому*. В данных произведениях композитор использовал темы русских народных песен, взятых им из сборника Львова-Прача «Ах, талант, мой талант» (финал Седьмого квартета) и известную мелодию «Славы» (трио из скерцо Восьмого квартета). Углублённость психологической стороны содержания, *сложная композиция, образы сосредоточенного размышления* (в отличие от действенного характера, господствующего в симфонической музыке Бетховена), *многотемность и мелодическая насыщенность, ритмическая многоплановость и разнообразие*, богатство и смелость модуляций, *использование полифонической манеры письма*, тонкая детализация интонационного состава тем и всего развития музыкального материала – всё это явилось новаторским для квартетной музыки того времени. При этом *каждый из четырёх инструментов* достигает у Бетховена максимальной самостоятельности и использует огромный звуковой диапазон, что формирует особый тип «квартетной полифонии». Медленные лирические части часто образуют эмоциональный центр всего произведения. Свойственная им свобода формы обычно уравнивается стройной структурой народно-жанровых финалов.

После Одиннадцатого квартета, Бетховен не обращался к квартетному жанру четырнадцать лет. Лишь после появления последних фортепианных сонат, Девятой симфонии, «Торжественной мессы» композитор вновь возвращается к квартетной музыке и пишет *последние пять квартетов* (между 1824 и 1826 годами). В них проявляется небывалая композиционная сложность, поиски новых стилистических путей развития жанра, следы смелых экспериментов. Полифоническое письмо проявляется не только в фуигированных формах, но и в виде своеобразных полимелодических приёмов изложения. Большую роль играет здесь вариационный принцип, на котором, как правило, основываются медленные части. Диапазон выразительных средств чрезвычайно широк: одни квартеты уводят к стилю Палестрины, в то время как другие предвосхищают музыку конца 19 века.

7.

Л. Бетховен неоднократно обращался к жанрам, определяемым обычно в качестве «музыки для сцены». В начале 19 века в Вене была осуществлена постановка его балета «Творения Прометея» (1800-1801). В 1810 году он пишет музыку к трагедии И. В. Гете «Эгмонт» (всего девять номеров). Оперу «Фиделио» (1805-1814) Л. Бетховен создал по заказу Венского театра. В качестве сюжета композитор использовал подлинные события, представленные французским писателем времен революции, Ж. Н. Буйи в его драме «Леонора». Занимавший в 1793 году должность департаментского комиссара в Туре, Ж. Н. Буйи оказал содействие некоей туренской даме, стремившейся спасти своего мужа, ставшего жертвой личной мести губернатора. Исследователи находят аналогии и с комедией В. Шекспира «Цимбелин», главная героиня которой переодевается в мужскую одежду и называет себя Фиделе. Работа над оперой заняла длительный период: Л. Бетховен неоднократно переделывал ее, привлекая разные варианты либретто, создавая новые редакции увертюры. Однако, несмотря на все усилия композитора, «Фиделио» долгое время, в силу разных причин, не имел успеха у публики. Лишь в третьей редакции в 20-е годы 19 века опера Л. Бетховена (находившегося тогда в зените своей славы) находит признание у слушателей.

Неудачная сценическая судьба этого музыкально-театрального сочинения во многом объясняется необыкновенной смелостью авторского замысла в трактовке жанра. «Фиделио» трудно связать с какой-либо известной в то время разновидностью оперы. В данном

произведении Л. Бетховен объединил *традиции нескольких стилей и музыкальных школ*: трагедий К. В. Глюка, ораторий Г. Ф. Генделя, немецкого бытового зингшпиля, французской «оперы спасения». К новаторским чертам оперы относится также *введение женского героического образа*, что в истории оперного жанра проявилось впервые. Представляет интерес и связь «Фиделио» со свойственной Л. Бетховену *симфонической драматургией*: основная направленность содержания воплощает все тот же путь от мрака, через страдания и борьбу, к свету. Связь с симфоническими поисками композитора проявляется, в частности, в заключительной сцене-кантате – предвестнице хорового финала Девятой симфонии.

Велика в опере *роль оркестра*. Значение собственно оркестровых разделов усиливается благодаря *инструментализму в трактовке вокальных партий*, которые практически полностью лишены привычных песенных интонаций. Наиболее яркий, кульминационный эпизод оперы – сцена в темнице (во втором акте) – является примером подлинно симфонического развития. При этом, самобытная вокальная декламация напоминает интонационный склад Третьей и Девятой симфоний композитора. Понимание *значения оперных форм* в «Фиделио» также во многом оказывается следствием воплощения Л. Бетховеном принципов симфонической драматургии на оперной сцене. Примером драматичных и развитых образцов арий-сцен являются две большие арии, характеризующие героев оперы Флорестана и Леонору. Не менее драматичен дуэт Леоноры и Рокко (в сцене рытья могилы). Психологической правдивостью отличаются хоры: хор узников (в финале первого акта) до сих пор признается критиками как одна из самых потрясающих драматических сцен в оперной литературе.

Вокально-хоровые произведения Л. Бетховена представляют собой значимые для эволюции его творческого облика этапы развития художественного метода и авторского стиля. После оратории «Христос на Масличной горе» (1800), Л. Бетховен пишет Мессу C-dur op. 86 (1807), признаваемую критиками одним из выдающихся произведений «зрелого» периода. В этом произведении композитор проявляется с неожиданной стороны, воплощая в эмоционально-образной сфере, со всей художественной убедительностью, мир душевной гармонии. Итогом творческих поисков Л. Бетховена в вокально-хоровой музыке предстала «**Торжественная месса**» (1818-1823), создаваемая одновременно с Девятой симфонией и фортепианной сонатой op.106 (№ 29). Известно, что композитор работал над мессой, планируя завершить ее ко дню посвящения эрцгерцога

Рудольфа в архиепископы. Однако, произведение было завершено намного позже намеченного срока, несколько лет спустя, вместе с Девятой симфонией.

Л. Бетховен подошел к сочинению мессы со всей серьезностью и глубиной: он освоил все исторически сложившиеся (от Палестрины до XVIII века) *традиции* данного жанра. В основу мелодики мессы положен григорианский хорал, музыкальный материал произведения отличает использование старинных ладов, полифоническое изложение в фактуре мессы обнаруживает мастерски применяемую контрапунктическую технику. Однако, «Торжественная месса» все же существенно отличается от месс старых мастеров, прежде всего, масштабом *гуманистических идей*. Подобно мессе си-минор И.С. Баха, произведение Л. Бетховена, по объему и форме выражения, не соответствовало нормам церковной музыки. Не случайно, сам композитор рекомендовал концертное его исполнение в виде оратории. Среди других, оригинальных композиторских решений, обнаруживающихся в «Торжественной мессе»: интонационная (почти «лейтмотивная») связь в тематизме, строгий тональный план (преобладают D-dur и B-dur), значение оркестрового развития, активная разработка выразительных приемов хорового звучания, внезапные контрасты (регистровые и динамические), яркие изобразительные средства, колористические эффекты. При этом, композитор насыщает религиозное произведение *лирическим субъективным содержанием*. В начале первой части «Кюрие» Л. Бетховен отметил: «Это должно идти от сердца к сердцу», а перед последним эпизодом «Dona nobis pacem» сделал надпись: «Прошу о мире внешнем и внутреннем».

Каждая из пяти частей «Торжественной мессы» отличается индивидуальностью музыкального выражения. Первая часть «*Kyrie eleison*», написанная в трехчастной форме, основана на контрасте торжественно-величественных образов, переданных концертно-инструментальным стилем изложения, и чувствам скорби и печали, звучащим в вокальной кантилене. Вторая часть «*Gloria*» представляет собой сложное пяти-частное построение с фугой. Основная тема части напоминает тему трио из Девятой симфонии. Не менее масштабна и третья часть «*Credo*». Следующий раздел «*Sanctus*», произносимый в церкви во время «таинства причастия», представляет все виды славословия Бога. Пятая часть «*Agnus Dei*» – символ Христа, принявшего все грехи мира, завершает мессу ликующим «Dona nobis pacem», во многом напоминающим одну из вариаций оды «К радости» из Девятой симфонии.

Камерное вокальное творчество Л. Бетховена не занимает такой значительной позиции в его композиторском наследии как крупные инструментальные и вокально-инструментальные произведения. Тем не менее, именно у Л. Бетховена немецкая песня оказалась выделенной из немецкой бытовой среды и возведенной к статусу жанров, предназначенных для выражения разнообразных и сложных чувств. В песнях Л. Бетховена (около 80) представлены не только лирические образы, но и гражданские темы, философские вопросы, даже сатира, юмор. Созданный в 1816 году песенный цикл «К далекой возлюбленной» впервые обозначил получивший впоследствии развитие у романтиков принцип циклизации миниатюр. Представляют интерес и бетховенские обработки народных песен (ирландских, шотландских, уэльских, английских, итальянских). В предлагаемых вариантах гармонизации Л. Бетховен бережно относится к ладовой основе и мелодике обрабатываемого им материала.

Контрольные вопросы

1. Каково значение Великой французской революции в развитии общей направленности композиторского творчества?
2. Как изменилась социальная функция искусства?
3. Каким образом организовываются массовые празднества на площадях?
4. Какова роль духового оркестра национальной гвардии в появлении первых демократических образовательных учреждений?
5. Какую деятельность осуществляли композиторы в период подготовки к революционным празднествам?
6. Каковы изменения в области функционирования музыкально-театральных учреждений?
7. Что свойственно стилю революционного классицизма?
8. Охарактеризуйте значение творчества Ф. Госсека.
9. Каковы изменения в жанровой иерархии композиторского творчества.
10. Что представляет собой «опера спасения»?
11. Какие персонажи становились героями «опер спасения»?
12. Разграничивает ли Керубини «трагическое» и «комическое» в своих операх?
13. Какие новые драматургические приёмы он вводит в опере «Водовоз»?
14. Расскажите об особенностях развития инструментальной музыки во Франции данного периода.

15. Какие инструментальные жанры развиваются в это время?
16. Какие композиторы испытали воздействие идейно-образной и музыкально-выразительной системы революционного классицизма?
17. Расскажите о раннем детстве Л. Бетховена. Как относился отец к музыкальному обучению Людвигу?
18. Какова роль К. Г. Нефе в музыкальном образовании Л. Бетховена?
19. Охарактеризуйте первые музыкально-исполнительские успехи Л. Бетховена. С каким композитором он встречается в Вене, в 1787 году?
20. Какие испытания приходится пережить Л. Бетховену в конце 80-х годов 18 века?
21. Как проявился в Боннский период интерес Людвигу к философии?
22. Какие произведения он создает в 80-х - начале 90-х годов?
23. Охарактеризуйте ранний Венский период творчества Л. Бетховена. Каким образом продолжается его музыкальное обучение?
24. Как Л. Бетховен работает над собственными произведениями?
25. Расскажите о его концертной деятельности в данный период. Каким было поведение Л. Бетховена в отношении аристократической публики?
26. Какие произведения он создает в это время?
27. Какие трагедии приходится переживать Л. Бетховену на рубеже 18 – 19 веков?
28. Что представляет собой «Гейлигенштадтское завещание»?
29. Какие произведения композитор создает на этапе зрелого творчества (1803-1812)?
30. Каковы материальные трудности, испытываемые Л. Бетховеном в этот период?
31. Расскажите об истории создания «Битвы при Виттории». Каким образом данное произведение было продемонстрировано публике?
32. Изменил ли успех в обществе определившиеся личностные идеалы и ценности композитора?
33. Какие произведения появляются в 1813-1818 годах?
34. Какие испытания приходится Л. Бетховену пережить в последние годы жизни?
35. Что характеризует время формирования творческого облика Л. Бетховена?

36. Какие произведения немецких писателей и драматургов характеризуют Просвещение Германии рубежа 18-19 годов?

37. Охарактеризуйте философские и литературные идеалы Л. Бетховена.

38. Как композитор воспринял Великую французскую революцию? Какое воздействие оказало данное социально-политическое событие на последующую жизнь Бетховена?

39. Каковы идеалы его позднего творчества?

40. Охарактеризуйте отношение Бетховена к художественным традициям прошлых эпох.

41. Какая проблема является основополагающей для идейно-образного строя музыки Бетховена?

42. Как трактует Бетховен тему природы?

43. Каким образом представлена у Бетховена сфера человеческих чувств?

44. Что отличает стиль Бетховена в целом?

45. Какие музыкальные традиции в нём воплощены?

46. Как Бетховен понимает «красоту»?

47. Каким образом это отражено в его музыке?

48. Какие формы использует Бетховен?

49. Охарактеризуйте отношение Бетховена к оркестру.

50. Каков диапазон жанров творчества Бетховена?

51. Что такое симфонизм? Какова его сущность?

52. Охарактеризуйте преобразование сонатной формы, произошедшее у Бетховена.

53. Какие произведения Бетховена относят к симфоническим жанрам?

54. Каким образом Бетховен трактует «концерт», «увертюру»?

55. Какими темами композитор представляет основные образы в увертюре к драме И.В. Гете «Эгмонт»?

56. Как развивается данный конфликт? К какому итогу композитор приходит в коде увертюры?

57. Охарактеризуйте симфонии Бетховена.

58. Какова предыстория посвящения Третьей симфонии?

59. Какие два качества отличают тематизм Третьей симфонии?

60. Почему главную партию называют «конспектом» драматургии первой части?

61. Какова идейно-образная направленность сонатно-симфонического цикла у Бетховена?

62. Как строит Бетховен экспозицию, разработку, репризу и код у первой части Третьей симфонии?

63. Что представляет собой вторая часть? Какова её форма?
64. Встречаются ли моменты просветления в общей скорбной направленности второй части?
65. Как воспринимается третья часть?
66. Что выражает финал?
67. Какова форма четвёртой части Третьей симфонии? Каким образом она содействует воплощению эмоционально-образного содержания финала?
68. Как представлена героика и трагедия борьбы в Пятой симфонии?
69. Что представляет собой «лейтритм» Пятой симфонии?
70. Как он представлен во всех партиях и разделах первой части?
71. Охарактеризуйте эмоционально-образный мир основных тем второй части Пятой симфонии? Как представлен в них «стук судьбы»?
72. Каков итог Второй части Пятой симфонии?
73. Какие образы содержит третья часть? Как трактуется в ней Л. Бетховен форму рондо?
74. Какова роль трио в третьей части?
75. Как осуществляется переход к финалу Пятой симфонии?
76. Охарактеризуйте главную тему финала.
77. Каковы предпринятые композитором в финале нововведения в составе оркестра?
78. Содержит ли сонатная форма финала контрасты образов? Чем завершается Пятая симфония?
79. В какой симфонии Л. Бетховен определяет новый, лирико-жанровый тип симфонизма? С какими традициями он связан?
80. В чем заключается предвосхищение романтиков в данной симфонии?
81. Охарактеризуйте общую авторскую программу Шестой симфонии.
82. Каким другим примечательным фактором для аналогий с романтиками обладает Шестая симфония?
83. Расскажите о средствах музыкальной выразительности, которые использует композитор в воплощении содержания каждой части Шестой симфонии.
84. Как заканчивается Шестая симфония?
85. Назовите произведения, в которых впоследствии были продолжены традиции Шестой симфонии Л. Бетховена.
86. Какова история создания Девятой симфонии?

87. Каким образом возникает в музыкальной композиции Девятой симфонии главная партия? Каков её интонационный источник?
88. Что представляет собой побочная партия?
89. На каком материале строится разработка и как заканчивается первая часть?
90. Каково мнение исследователей о первой части Девятой симфонии?
91. Охарактеризуйте вторую часть Девятой симфонии.
92. Какой образ воплощает третья часть? В какой форме это реализуется?
93. Что происходит в коде третьей части?
94. Какова структура финала Девятой симфонии? Охарактеризуйте первый раздел.
95. Как начинается второй раздел?
96. Охарактеризуйте хоровую оду «К радости». Какова специфика её формы?
97. Как соотносится ода Бетховена с текстом оды Шиллера?
98. С какими песнями связана ода «К радости»?
99. Каково значение Девятой симфонии Бетховена?
100. Что в ней предвосхищает будущее симфонического жанра?
101. Каково значение жанра фортепианной сонаты в творчестве Бетховена?
102. Как трактует Бетховен фортепианную сонату?
103. Охарактеризуйте хронологию фортепианного сонатного творчества Бетховена.
104. С какого инструмента Бетховен начинает свой путь в области фортепианной сонаты и каким заканчивает?
105. Что отличает виртуозный фортепианный стиль Бетховена?
106. Каковы особенности сонатной формы у Бетховена?
107. Какие жанровые традиции преломляет в своих фортепианных сонатах Бетховен?
108. Какие произведения составляют камерно-инструментальное творчество Бетховена?
109. Как разрабатывалось новое психологическое направление в ансамблевой музыке?
110. Какие черты ансамблевой музыки предшественников усиливает Бетховен?
111. Охарактеризуйте первые шесть квартетов Бетховена.
112. Какие квартеты Бетховена знаменуют рождение нового стиля в данном жанре? В чём он проявляется?
113. Как Бетховен трактует каждый из четырёх инструментов?

114. Какими видятся композитору различные части квартета?
115. Когда Бетховен пишет свои последние 5 квартетов? Охарактеризуйте их.
116. Обращался ли Л. Бетховен к жанрам «музыки для сцены»? С какими произведениями это связано?
117. Расскажите об истории создания оперы «Фиделио».
118. Какова сценическая судьба единственной оперы Л. Бетховена?
119. Какие традиции развивает Бетховен в данном произведении?
120. В чем заключается новаторство трактовки главного образа в опере?
121. Какова связь оперы с симфоническими поисками Л. Бетховена?
122. В чем состоит роль оркестра в опере? Как это отразилось на трактовке вокальных партий?
123. Каково значение оперных форм в «Фиделио»?
124. Охарактеризуйте вокально-хоровое творчество Л. Бетховена.
125. Какова предыстория создания «Торжественной мессы»?
126. В чем заключается воплощение в данном произведении композитором исторически сложившихся традиций жанра мессы?
127. Какие композиционные подходы свидетельствуют о гуманистической направленности замыслов Л. Бетховена?
128. В чем обнаруживается лирическая направленность содержания «Торжественной мессы»? Охарактеризуйте каждую часть произведения.
129. Расскажите о камерном вокальном творчестве Л. Бетховена. Каково значение его песенного цикла «К далекой возлюбленной»?
130. Что отличает подход композитора к обработке народных песен?

Задания для самостоятельной работы

Перед выполнением заданий – ознакомьтесь с материалом электронного учебного пособия

<https://mgpu-aeg.wixsite.com/music-history/muzyka-pohi-klassicizma>
(раздел «Л. В. Бетховен»)

1. Составьте глоссарий по основным понятиям темы: революционный классицизм, массовая песня, массовое празднество, обще-

ственная функция музыки, «опера спасения», «мелодрама» (драматургический прием), декламационный принцип (в мелодии), лейтмотивный принцип, симфонизм (метод музыкального мышления), сквозное развитие, симфоническая драматургия, скерцо (в симфонии), лирико-жанровый тип симфонии, героико-драматический тип симфонии, компанейские песни, ритмическое сжатие (в музыке), ритмическое учащение (в музыке), полимелодические приемы.

2. С помощью Интернет-ресурсов составьте электронное собрание произведений изобразительного искусства, связанных с эпохой Великой Французской революции.

3. Составьте списки произведений композиторов эпохи Великой Французской революции (Л. Керубини, Э. Мегюль, Ж. Ф. Лесюэр, Ф. Госсек). Какие жанры преобладают в их творчестве?

4. Разработайте подробный план сообщения о жизненном и творческом пути Л. Бетховена с указанием периодов и соответствующих им произведений композитора. Представьте данный материал в виде следующей схемы.

Период биографии Л. Бетховена (годы, основные события жизни композитора)	Произведения

5. Охарактеризуйте стилевые особенности музыки Л. Бетховена по плану: 1) связь композитора с музыкальными традициями, 2) мелодика, 3) тематизм, 4) фактура, 5) гармония, 6) отношение к полифонии, 7) отношение к оркестру.

При выполнении данного задания рекомендуется использовать учебники и учебные пособия основного списка литературы, а также исследования творчества Л. Бетховена из списка дополнительной литературы (см. приложение 1. к теме 1.).

6. Проанализируйте симфонии №№ 3, 5, 6, 9 Бетховена (в процессе анализа необходимо обращаться к прослушиванию анализируемых сочинений).

При выполнении данного задания рекомендуется использовать учебное пособие В. Галацкой «Музыкальная литература зарубежных стран», выпуск 3 и учебник В. Конен «История зарубежной музыкальной культуры», выпуск 3 (см. приложение 1. к теме 1.).

7. Обратитесь к тексту оды «К радости» Ф. Шиллера. Какова, на Ваш взгляд, музыкальная трактовка, данная Л. Бетховеном этому стихотворению? Соответствует ли музыка поэтическому первоисточнику?

8. Как Вы думаете, чем отличаются симфонии Л. Бетховена от симфоний Й. Гайдна и В.А. Моцарта? Составьте ответ на данный вопрос после прослушивания основных симфоний Л. Бетховена.

9. Проанализируйте следующие фортепианные сонаты Л. Бетховена: «Патетическую», «Лунную», «Аппассионату», «Аврору» и сонату op. 31, № 2, ре минор (в процессе анализа необходимо обращаться к прослушиванию анализируемых и любых других фортепианных сонат Бетховена).

При выполнении данного задания рекомендуется использовать учебное пособие В. Галацкой «Музыкальная литература зарубежных стран», выпуск 3 и учебник В. Конен «История зарубежной музыкальной культуры», выпуск 3 (см. приложение 1. к теме 1.).

10. Составьте (с помощью Интернет-ресурсов) собрание фрагментов сонат Л. Бетховена, которые воплощают: а) пасторальные образы, б) патетический характер, в) похоронный марш, г) лирическое содержание, д) философские раздумья, е) народные жанровые образы.

11. В чем проявляется связь фортепианных сонат Л. Бетховена с его симфониями? Каковы отличия? Какая сторона творческого облика Бетховена открывается в фортепианных сонатах?

12. Каким образом Бетховен разрабатывает новое психологическое направление в квартетной музыке? Прослушайте его квартеты №№ 7, 8, 9, посвященные графу Разумовскому. Как трактует Бетховен подлинные темы русских народных песен?

13. Какие музыкальные явления конца XIX - начала XX веков предвосхищает Бетховен в своих поздних пяти квартетах? (в процессе ответа на данный вопрос необходимо обратиться к прослушиванию данных квартетов и к дополнительной литературе из рекомендуемого списка).

14. С помощью Интернет-ресурсов составьте собрание высказываний (самого Л. Бетховена, его современников, представителей будущих поколений) о «Торжественной мессе». Прослушайте данное произведение и напишите эссе на тему: «Торжественная месса» Л. Бетховена в восприятии современного слушателя.

15. Прослушайте вокальный цикл Л. Бетховена «К далекой возлюбленной». Как вы думаете, возможно ли использование данного произведения на занятиях по предмету «Музыка» в общеобразовательной школе? Обоснуйте ваш ответ.

16. На основании практикуемых в учебном процессе программ дисциплины «Музыка» определите темы уроков, которые могут быть раскрыты посредством привлечения музыки цикла «К далекой возлюбленной».

РОМАНТИЗМ В МУЗЫКЕ

1. *Романтизм в музыке: особенности художественного метода*
2. *Развитие жанров и стилевые характеристики музыкального романтизма*
3. *Бетховен и композиторы-романтики*

1.

Конец 18 века отмечен глубоким разочарованием в возможности реализации идеалов эпохи Просвещения, а также в итогах Великой французской революции. Принципы «свободы, равенства, братства» остались утопической мечтой. Буржуазные порядки, сменившие феодально-абсолютистский режим, отличались не менее беспощадными формами подчинения и эксплуатации. Выражение протеста по отношению к новому порядку вещей стимулировало появление нового художественного направления на рубеже 18-19 веков – *романтизма*. Понятие «романтический» до 18 века употреблялось в связи с некоторыми особенностями литературных произведений, написанных на романских языках (то есть не на языках классической древности). Это были романсы (исп. romance), а также поэмы и романы о рыцарях. В конце 18 века термин «романтическое» понимается не только как авантюрное и занимательное, но и как старинное, самобытное, далёкое, наивное, фантастичное, духовно-возвышенное, призрачное, удивительное, даже, пугающее.

Романтизм первоначально сформировался в литературе (Германии, Великобритании), а затем в музыке и других видах искусства. Разочарование романтиков в былых идеалах оказалось многосторонним. Вместе с просветительскими установками, критике подверглись: декларируемая прежде опора на разум, рациональные подходы к познанию и осмыслению действительности, ориентация на каноны античности, подчинение художников определенному образцу. Взамен указанных приоритетов романтики выдвигают: абсолютную ценность чувственного познания, интуитивного постижения мира и его мистически постигаемой сущности; право художника на свободу самовыражения, а также стрем-

ление (на раннем этапе развития направления) обосновывать свои творческие инициативы христианскими представлениями о человеке и его проявлениях.

Впоследствии у таких поэтов и писателей как Дж. Байрон, В. Гюго, Ж. Санд, Г. Гейне весьма значимым аспектом содержания их произведений становится *социальная критика*. В связи с этим у отечественных исследователей возникло разграничение данного художественного направления на «действенный» (прогрессивный) и «пассивный» (консервативный) романтизм. В отличие от революционно настроенных «действенных» романтиков, «пассивные» обращаются к образам идеализируемого прошлого – благородным рыцарям и прекрасным принцессам, погружение в жизнь которых неминуемо уводит читателя и зрителя от проблем действительности. Однако, романтизм представляет собой сложное и многогранное явление, по-разному проявляющееся не только в национальных композиторских школах, но и в развивающихся в то время видах искусства. Тем не менее *художественный метод романтизма* в целом связан с едиными для всех разновидностей его проявления характеристиками.

Утверждение непреходящей ценности *духовного мира человека* вызывает в романтическом мировидении сосредоточение на душевных переживаниях личности, глубокое проникновение в ее психологические процессы. Соответственно, восприятие внешнего мира романтиками отличалось предельной субъективной неповторимостью и свободой выражения личностных откликов. Не случайно господствующее положение в авторском высказывании приобретает «исповедальность», максимальная откровенность самовыражения, доверительность в передаче собственных переживаний и реакций на внешнюю событийность. Значительную роль при этом играет тема трагического *конфликта между личностью и окружающей ее средой*, противопоставления героя-художника и «толпы». *Явления внешнего мира* при этом видимы романтиками одновременно в *противоречии и единстве*. Если классицизм декларировал разграничение «возвышенного» и «бытового», «банального», то романтизм, сталкивая различные жизненные коллизии, обозначает их противоречивость и, одновременно, внутреннюю связь. Типичным явлением нового романтического искусства следует признать и *стремление к детализации, дифференцированности, характеристичности* в передаче художественных образов.

Важнейшей особенностью романтического художественного метода является также *интерес к отечественной культуре и культуре*

других народов, рост национального самосознания среди представителей литературы и искусства. Романтикам свойственна активизация исследований фольклора, древней литературы, истории; воскрешение древних сказаний и средневековых легенд. Следствием подобных тенденций явился *расцвет национальных художественных* (в том числе композиторских) *школ*, произошедший именно в «*век романтизма*».

Музыкальный романтизм был подготовлен литературными романтиками: поэтами и писателями «йенской» и «гейдельбергской» школ в Германии (Новалис, братья Ф. и А. Шлегель, В. Вакенродер, Л. Тик, Ф. Шеллинг, Л. Арним, К. Brentано и др.), близкий к ним Жан-Поль, поэты «озерной» школы в Великобритании (У. Вордсворт, С.Т. Кольридж и др.). Сложившиеся у них общие принципы романтизма получили определенное преломление в музыке. В дальнейшем композиторы-романтики испытали влияние таких писателей как Г. Гейне, Дж. Байрон, А. Ламартин, В. Гюго, А. Мицкевич. Большое значение для развития музыкального романтизма имела музыка предшествующих эпох – традиции К. Глюка, В. Моцарта и, особенно, Л. Бетховена, предвосхитившего многие романтические новаторства. Композиторы-романтики вообще не отличались стремлением противопоставить себя сложившимся музыкальным традициям. Творчество предшественников служило им своеобразным ориентиром, «точкой отсчета» в художественных поисках.

Особенности проявлений романтизма в музыке связаны, прежде всего, с *отсутствием* свойственной романтической литературе явного *разделения на «пассивный» и «действенный» подход* к творческому самовыражению. В произведениях композиторов – романтиков всегда превалировало живое реально-человеческое начало, преображавшее любые воплощаемые темы и не допускающее однозначных оценок. *Тема социального протеста*, отличающая литературный романтизм, в музыке композиторов-романтиков *выражается в символической форме*, через эмоциональный пафос авторского высказывания; посредством определенных художественных образов, сюжетов и героев музыкально-театральных произведений. При этом в отличие от литературы, характеризующейся параллельным развитием романтических и реалистических тенденций, *в музыке первой половины XIX века романтизм господствовал безраздельно*, допуская лишь некоторые реалистические аспекты в художественном методе индивидуального самовыражения композиторов.

Основными сферами творчества музыкантов-романтиков являлись: лирика, фантастика, а также область народного, национально-самобытного, «натурального», характерного. Поэты и писатели раннего романтизма в рассматриваемой ими иерархии искусств отводили музыке самую высокую позицию. Они полагали, что музыка – это антипод прозаической реальности, голос сердца, способный с наивысшей полнотой поведать о человеке и, вместе с тем, помочь ему слиться с «душой мира», с «универсумом». Поэтому сфера *лирики*, предполагающая субъективный тип высказывания, в котором автор сообщает слушателю информацию о себе, собственных чувствах, мыслях, ощущениях, оказывалась наиболее комфортной для воплощения романтических замыслов. Музыканты-романтики достигают яркого выражения лирической непосредственности, искренности высказывания; максимальной детализации в передаче процесса развития чувства не всех его этапах. В качестве контраста к прозаической реальности, с лирикой переплетается *фантастика*, выражающаяся в свободе воображения, в игре мыслей и чувств, в непредсказуемости развития художественных образов. Вместе с тем, фантастика дает возможность отображения в произведении искусства столкновений прекрасного и уродливого, доброго и злого.

Сфера *народного, национально-самобытного, натурального, характерного* предстаёт как стремление воссоздать утраченную в жизни подлинность. Романтиков отличает интерес к фольклору, а также своеобразный культ природы, которая трактуется как убежище от бед цивилизации. Поэты и писатели увлекаются собиранием народных сказаний, легенд, песен. Подобного рода деятельностью занимались Вальтер Скотт в Великобритании, Л. Арним и К. Брентано (сборник «Волшебный рог мальчика»), братья Гримм («Детские и семейные сказки») в Германии. *Локальный колорит* (достоверная передача национального художественного стиля) становится распространённым средством воплощения художественного содержания у музыкантов-романтиков. Необыкновенной подлинности выражения достигает музыкальный романтизм и в изображении картин природы (Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Ф. Лист). «Характерное» привлекало романтиков не только как самобытное, оригинальное, но и как странное, эксцентричное, карикатурное. Подобное стремление к портретности было свойственно, в частности, таким писателям как Жан Поль, Э. Т. А. Гофман и наиболее ярко проявилось в музыке Р. Шумана. Р. Вагнера.

Так как романтики усматривали во всех искусствах единый смысл, *стремление к слиянию с таинственной сущностью жизни, идея*

синтеза искусств была весьма распространена в их среде. В соединении музыки с театром, поэзией, живописью они видели новые возможности для реализации своих грандиозных замыслов. В области инструментальной музыки большую роль для многих композиторов-романтиков приобретает принцип *программности*, то есть, включения в музыкальный замысел литературных и иных немusикальских ассоциаций. В середине XIX века проблема программности–необходимости или необязательности ее использования в музыкальном творчестве – окажется «краеугольным камнем» полемики *лейпцигской* (Ф. Мендельсон, И. Брамс) и *веймарской* (Ф. Лист, Р. Вагнер) школ.

2.

Специфика развития музыкального романтизма во многом была обусловлена изменениями, произошедшими ко времени его проявления в различных сферах бытования и функционирования музыки в обществе. Если в дореволюционную эпоху основными очагами музыкального профессионализма были церковь и придворная среда, то в период становления романтизма, после Великой Французской революции, ведущую роль в профессиональной и личной судьбе композиторов начинает играть **городская среда**. Представления легких жанров, развлекательная музыка, сентиментальные образы мещанской песенной культуры заполняют быт городов стран новой буржуазной Европы. Обостренное ощущение романтиками своего одиночества, непонимания обществом их творческих замыслов захватывает и музыкальную творческую интеллигенцию. Многие выдающиеся композиторы романтического века завоевывали признание ценой тяжелых материальных и моральных испытаний. С другой стороны, городская демократическая среда *выдвигала новые жанры*, среди которых ведущее положение приобретают песня (романс), камерная фортепианная миниатюра, танцевальные инструментальные пьесы.

Музыкальной жизни европейских городов первой половины XIX века соответствует и *расцвет виртуозного инструментального исполнительства*. «Бравурное» направление в музыкально-исполнительском искусстве, в свою очередь, оказалось стимулом небывалого развития инструментальной техники, многообразной палитры приемов «красочного» звукоизвлечения. В ряду подобных нововведений в концертной жизни располагается и тенденция к *расширению состава, обогащенному звучанию инструментов симфонического оркестра*.

Перемены обнаруживаются и в области музыкального театра. Жанр комической оперы получает несколько направлений развития: в сторону усиления лирической составляющей содержания и разработки новых музыкально-выразительных возможностей представления данных сюжетов; а также в оформлении новой комической жанровой разновидности – оперетты. В музыкальной жизни Европы все более отчетливо обнаруживается *разрыв между музыкой «серьезной» и «легкой», развлекательной*, все более не принимаемой романтиками и стимулирующей протестные настроения среди представителей передовой художественной интеллигенции. «Ответом» композиторов-романтиков развлекательному вектору развития музыкально-театральной жизни явилось создание *новых романтических разновидностей оперного искусства*: новая «гражданская» опера («Вильгельм Телль» Дж. Россини, «Гугеноты» Дж. Мейербера, «Дон Карлос» Дж. Верди, «Риенци» Р. Вагнера), народно-сказочная опера («Волшебный стрелок» К. М. Вебера, «Летучий голландец» Р. Вагнера), героико-романтическая опера философско-этической направленности («Эврианта» К.М. Вебера, тетралогия «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера).

В итоге, сложившийся в музыкальном романтизме **жанровый диапазон** проявляет, с одной стороны, связь с социокультурными условиями развития музыкального искусства в XIX веке, с другой – опору на развиваемые в рамках романтического художественного метода главные идеи и положения. Так, выдвигаемый романтиками синтез искусств, не менее, чем обстоятельства развития музыкальной жизни в XIX веке, обеспечил первостепенное внимание композиторов к *камерной вокальной лирике и опере*. В творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана Г. Вольфа обнаруживается путь от сюжетно-разработанной песни к музыкальному стихотворению. Вокальная мелодия у романтиков всё более чутко отзывается на выразительность поэтического слова, становится необыкновенно детализированной с точки зрения художественной передачи содержания. Инструментальная партия теряет характер нейтрального сопровождения и насыщается яркой образностью. Среди вокальных жанров возрастает роль баллады, монолога, сцены, поэмы. Песни во многих случаях объединяются в циклы. В романтической опере усилению связи музыки, слова, театрального действия служат: система особых музыкальных характеристик – лейтмотивов, разработка речевых интонаций, слияние логики музыкального и сценического развития, использование богатых возможностей симфонического оркестра.

В инструментальной музыке композиторы-романтики тяготеют к фортепианной миниатюре, способной запечатлеть мимолетное настроение, пейзаж, характерный образ. Среди жанровых разновидностей миниатюры: песня без слов, ноктюрн, прелюд, вальс, мазурка, пьесы с программными названиями. Миниатюры часто объединяются в циклы. В области симфонической музыки романтики разрабатывают новый жанр – симфоническую поэму – крупное одночастное произведение для оркестра, в котором одновременно проявляются черты сонатно-симфонического цикла и сонатной формы (Ф. Лист). При этом, романтики часто используют принцип *монотематизма*, заключающийся в интонационной близости основных тем произведения одной, главной теме (монотеме).

Черты *стиля* композиторов-романтиков определяются, прежде всего, их отношением к *ладовым и гармоническим средствам* музыкальной выразительности. Аккорды насыщаются альтерацией и диссонансами, усиливающими напряжение и требующими дальнейшего гармонического движения. Так выражалось свойственные романтизму «томление», поток развивающегося чувства, а также красочность, многообразие передаваемых музыкой картин окружающего мира. Широко использовались натуральные лады, целотонные звукоряды, мажоро-минорная система. Большое значение приобретает *темброво-красочная сторона*: композиторы осуществляют поиск новых ресурсов достижения многообразия оттенков выдвигаемых ими художественных образов. Расширяются возможности использования музыкальных инструментов, вводятся нетрадиционные их виды, открываются новые приемы звукоизвлечения. В области *ритма* наблюдается преодоление традиционной регулярности акцентов и повторности. Одним из средств романтической образности оказывалась *фактура*, разнообразные приемы и способы её оформления.

В произведениях венских классиков явление «музыкальной темы» почти всегда отождествлялось с мелодией, которую сопровождала фактура поддерживающих ее рисунок голосов. Романтикам свойственна *многоплановая структура темы*, в которой гармонический, тембровый, фактурный «фон» часто не менее значим, чем собственно мелодическая линия. Более того, в романтической музыке встречаются такие тематические образования, в которых красочно-гармонический и темброво-фактурный компоненты занимают господствующее положение. В *мелодике* романтиков, под влиянием национальных фольклорных традиций и городских бытовых

жанров происходит *обновление интонационного состава*. Мелодии произведений композиторов разных национальных школ в романтической музыке выражены вполне отчетливо и отличаются своей национальной характерностью – раньше мелодика венских классиков, опираясь на традиции общеевропейского оперного склада. Мелодика романсовой музыки проявляет близость к интонациям поэтической речи, приобретая черты особой гибкости и дифференцированности в передаче различных настроений художественного образа. По структуре мелодии романтиков обнаруживают тяготение к некоторой неопределенности, расплывчатости, непрерывности.

3.

Воздействие творчества Л. Бетховена на последующую историю развития мировой музыкальной культуры трудно переоценить. Композиторы-романтики практически единодушно видели в выдающемся немецком композиторе, принадлежащем венскому классицизму, своего единомышленника. Вместе с тем, сравнение художественных идеалов Л. Бетховена и представителей музыкального романтизма обнаруживает как общие черты, так и различия. Бетховен, оказываясь неповторимостью своих творческих устремлений, композитором, предвосхищающим не только ряд тенденций развития музыкального искусства XIX, но и последующего XX столетия, безусловно связан с романтиками, однако выделяется также и многими нехарактерными для них художественными позициями. Каковы же *точки соприкосновения*, отмечаемые сегодня исследователями в процессе сравнения творческого облика Л. Бетховена с установками музыкального романтизма?

В первую очередь, необходимо отметить *психологическое начало*, проявляющееся в музыкальном высказывании композиторов-романтиков и в содержании художественных образов Л. Бетховена. Отображение реального мира, жизненной событийности сквозь призму душевного строения личности автора-художника вообще свойственно эпохе, наступившей вслед за венскими классиками. Однако, глубина проникновения в сферу человеческих переживаний со всей очевидностью обнаруживается уже в произведениях Л. Бетховена, усилившего подобную направленность творческого метода к позднему периоду своего композиторского пути.

Задачам музыкального искусства психологического плана соответствуют: *стремление к непрерывности развития музыкального*

материала, тяготение к *одночастности* в условиях сонатного цикла, к свободной *вариационности* в тематическом развертывании; к введению *двух линий изложения* музыкальной речи, как бы олицетворяющих текст и подтекст художественного высказывания. Подобного рода тенденции также сближают творчество Л. Бетховена позднего периода и композиторов романтического века. Не менее характерным для проявлений общности последних произведений немецкого композитора-классика и эмоционально-образного мира сочинений романтиков оказывается *расширение диапазона событий и явлений*, представляемых ими в музыке, контрастность их сопоставления в столкновении мечты и реальности, потустороннего и земного, внешнего объективного и внутреннего, глубоко личностного. Наконец, Л. Бетховена и романтиков объединяет стремление к *дифференцированному, детальному показу художественного образа*, что выражается в многоплановой, порой «плотной» фактуре, полимелодическом строении музыкального материала, сложной многоставной оркестровке.

Несмотря на очевидные «переключки» в творческих подходах к композиции у Л. Бетховена и романтиков не менее отчетливо обнаруживаются и *различия* между ними. Известно, что далеко не все произведения выдающегося немецкого композитора были по достоинству оценены в художественной среде романтизма. Данное замечание относится, в частности, к поздним квартетам Л. Бетховена, его раннему творчеству, к уникальной по конструктивному решению Пятой симфонии. И в данном непонимании проявилось глубокое несоответствие их общих эстетических позиций.

Наиболее существенным несовпадением творческих установок Л. Бетховена и романтиков следует признать, прежде всего, разницу в *мироощущении*. В отличие от романтиков, пребывающих (каждый по-разному) в состоянии разлада с действительностью, Бетховен, несмотря на драматизм его художественных образов, все же являет, в целом, пример душевного равновесия, оптимистического отношения к миру и жизненной реальности. Его герои – Эгмонт, Леонора, Кориолан – представляют собой выражение активного действенного начала, противопоставляющего себя злу и несправедливости, отстаивающему торжество высоких нравственных идеалов. Романтические персонажи, напротив, пребывают в состоянии неудовлетворенности и сомнений, перепадов настроений и векторов выбора между добром и злом, верой в победу и отчаянием.

Расширение романтиками пределов сферы средств музыкальной выразительности во многом обусловлено отображением близкой им среды *сказочно-фантастических образов*, стремлением к прекрасным вымышленным историям и персонажам, что, в частности проявилось в их интересе к национальному началу в музыке, пронизанному таинственностью и волшебством. Бетховену, напротив, фантастическая образная направленность, потусторонние мистические герои были глубоко чужды. Соответственно, гармонический и темброво-динамический язык гениального немецкого композитора, несмотря на проявляющуюся порой сложность и оригинальность (особенно в поздний период творчества), неизменно проявляет ясность, безупречную логику, верность законам классической функциональной гармонии. В его творческой эволюции отсутствуют такие свойственные романтикам стремления, как *усиление колористического начала*, самодовлеющей сложности роскошных аккордовых построений, нарушающих стройность формы и логику музыкального повествования.

Отличия проявляются также в отношении романтиков и Бетховена к *миниатюре*. Воплощение традиционных для венских классиков сонатно-симфонических циклов в музыкальном романтизме не является столь распространенным, как самовыражение посредством камерной миниатюры. Возможность отображения в песне и одночастной фортепианной пьесе непосредственных эмоциональных состояний, глубоко личных переживаний способствовала небывалому распространению данных жанров среди практически всех, разделяющих романтические убеждения авторов-музыкантов. Иное проявляется у Л. Бетховена: несмотря на наличие в его творческом наследии некоторых камерных жанровых разновидностей (цикл «К далекой возлюбленной», «Багатели»), их роль оказывается весьма незначительной в сравнении с крупномасштабными, сонатно-симфоническими произведениями.

Достаточно редким для романтиков оказалось обращение к области *отвлеченной философской проблематики*, что составляет одну из существеннейших сфер художественного самовыражения Л. Бетховена, особенно в последний период творчества. Подобная идейно-образная направленность сопровождалась у него активным вовлечением ресурсов полифонии к развитию музыкального материала. В музыке романтиков устремленность к гармонической красочности обычно подавляет возможности выбора полифонического пути передачи композиторского замысла. В итоге, контрапунктические фрагменты в музыке романтиков встречаются редко и, как

правило, подчиняются задачам эмоционального, лирического плана музыкального содержания.

Значительное отличие художественных идеалов романтиков от творческих позиций Л. Бетховена заключается и в «открытии» новым поколением композиторов богатейшего потенциала «местного колорита» народных художественных традиций разных стран. Данный ресурс прежде располагался «в тени» иных, более фундаментальных с точки зрения представителей просветительского века, идей и творческих замыслов. Несмотря на некоторый интерес, который проявляли композиторы-классики, занимаясь временами обработкой различных народных мелодий, связь их с фольклорными истоками уступает ориентации на единый унифицированный европейский музыкальный язык. Л. Бетховен в данном случае не является исключением. Его практически не интересует локальный колорит; художественное сознание выдающегося немецкого композитора ориентируется на обращение безраздельно ко всему человечеству, вкладывая всеобщий смысл в послание, передаваемое его музыкой.

Новаторские поиски Л. Бетховена в творческом методе, музыкальном стиле, жанровых сферах удивительным образом предвосхитили не только многие характерные черты музыкальной композиторской культуры XIX века, но и последующие тенденции развития музыкального искусства XX столетия, вдохновляя таких близких современности авторов, как Б. Барток, П. Хиндемит, Д. Д. Шостакович. Без сомнения, каждое последующее поколение создателей музыкальной композиции, даже «арт-продукта», будет еще бесконечно долго возвращаться к творческому наследию гения немецкой и мировой музыкальной культуры и находить в таковом прежде нераспознанные перспективы и прогнозы.

Контрольные вопросы

1. Почему в конце 18 века в обществе проявляется разочарование в итогах Великой французской революции?
2. Какие трактовки понятия «романтический» были известны до конца 18 века?
3. Какие новые установки творчества, взамен просветительских, предлагают романтики?
4. У каких поэтов и писателей-романтиков усиливается социальная критика?
5. Что представляют собой «действенный» и «пассивный» романтизм?

6. Как отражается на романтическом мировидении сосредоточение внимания на духовной сущности человека?
7. Каков главный конфликт, в котором пребывает художник-романтик?
8. Как романтики воспринимают явления внешнего мира?
9. Каким образом при этом передаются художественные образы?
10. Как романтики относятся к традициям отечественной народной культуры?
11. Какие представители литературного романтизма подготовили появление романтизма в музыке?
12. Какие музыкальные традиции развивали композиторы-романтики?
13. Обнаруживалось ли в музыкальном романтизме стремление противопоставить новые подходы к творчеству сложившимся музыкальным традициям?
14. Свойственно ли было музыкальному романтизму проявляющееся в литературе разграничение на «пассивный» и «действенный» подход к творческому самовыражению?
15. Как проявляется у композиторов-романтиков тема социального протеста?
16. Обнаруживается ли в музыке параллельное развитие романтических и реалистических тенденций в XIX веке?
17. Как относились к музыке поэты и писатели раннего романтизма?
18. Как проявляется у композиторов-романтиков сфера лирики?
19. Как проявляется в музыкальном романтизме фантастика?
20. Что характеризует внимание романтиков к сфере народного, национально-самобытного, характерного?
21. Почему в среде романтиков получила распространение идея синтеза искусств?
22. Что представляет собой принцип программности?
23. Какая проблема окажется «краеугольным камнем» полемики лейпцигской и веймарской школ в середине XIX века?
24. Какая социальная среда становится определяющей для профессиональной и личной судьбы композиторов после Великой Французской революции?
25. Какие новые жанры выдвигала данная социальная среда?
26. Как развивается инструментальное исполнительство в данный исторический период?
27. Какие изменения происходят в оркестре?

28. Какие перемены обнаруживаются в жанре музыкального театра?

29. Что в целом отличает жанровый диапазон музыкального романтизма?

30. Как развиваются у композиторов-романтиков жанры камерной вокальной лирики?

31. Какие изменения способствуют усилению связи музыки и слова, театрального действия в романтической опере?

32. Расскажите об инструментальной музыке романтиков.

33. Что представляет собой принцип монотематизма?

34. Охарактеризуйте черты стиля романтиков в области ладовых и гармонических средств. Каково значение темброво-красочной стороны музыки романтиков?

35. Что отличает ритмическую сторону, фактуру произведений композиторов-романтиков?

36. Охарактеризуйте тематизм музыки романтиков.

37. Под влиянием каких факторов происходит обновление интонационного состава мелодики в романтических произведениях?

38. Что отличает структуру музыкальной темы романтиков?

39. Каким было отношение композиторов-романтиков к Л. Бетховену? Имеются ли различия между творческими устремлениями романтиков и Л. Бетховена?

40. Как проявляется психологическое начало в музыкальном высказывании романтиков и Л. Бетховена?

41. Обнаруживается ли у Л. Бетховена близкое романтикам стремление к непрерывности развития, к свободной вариационности, введению двух линий изложения в музыкальной речи?

42. Какие иные точки соприкосновения между романтиками и Л. Бетховеном вы можете назвать?

43. Какие произведения Л. Бетховена не были оценены по достоинству романтиками?

44. В чем заключается разница в мироощущении романтиков и Л. Бетховена?

45. Близка ли Бетховену сказочно-фантастическая образная сфера?

46. Стремится ли Бетховен к усилению колористического начала?

47. Близок ли Бетховен романтикам в отношении к миниатюре?

48. Свойственна ли романтикам любовь к отвлеченной философской проблематике?

49. Как проявляется у просветителей и венских классиков интерес к народным художественным традициям?

50. Интересует ли Бетховена локальный колорит?

Задания для самостоятельной работы

Перед выполнением заданий – ознакомиться с материалом электронного учебного пособия

<https://mgpu-aeg.wixsite.com/music-history/muzyka-epohi-romantizma>
(раздел «Общая характеристика»)

1. Составьте глоссарий по основным понятиям темы: «романтический», «романтика», романтизм, действенный романтизм, пассивный романтизм, локальный колорит (в музыке), синтез искусств (в музыкальной культуре), программность (в музыке), полемика лейпцигской и веймарской школ (в музыке), инструментальная миниатюра, бытовой романс, камерная вокальная лирика, симфоническая поэма, принцип монотематизма (в музыке).

2. С помощью Интернет-ресурсов составьте электронное собрание произведений таких живописцев-романтиков, как Каспар Давид Фридрих, Карл Фридрих Лессинг, Джон Констебл.

3. Изучите подробнее высказывания ранних литературных романтиков о музыке. Составьте краткую хрестоматию наиболее выразительных, понравившихся вам цитат.

При выполнении данного задания следует использовать исследование А. Е. Махова и сборники (в 2-х томах) «Музыкальная эстетика Германии XIX века» (см. приложение 1. к теме 2.).

4. Ознакомьтесь с литературными произведениями Э. Т. А. Гофмана (см. приложение 1. к теме 2.). Охарактеризуйте отношение писателя к музыке и музыкантам.

5. Какие жанры получают развитие в творчестве композиторов-романтиков? Представьте ответ на данный вопрос в виде следующей схемы.

Группы жанров	Жанры в творчестве венских классиков	Жанры в творчестве романтиков
Произведения для оркестра		

Группы жанров	Жанры в творчестве венских классиков	Жанры в творчестве романтиков
Камерно-инструментальная музыка		
Произведения для фортепиано		
Музыка для сцены		
Камерно-вокальная музыка		
Хоровая вокальная музыка		

6. Каковы отличия между принципами лейттематизма и монотематизма? Охарактеризуйте каждый из этих принципов тематического развития.

7. В чем заключаются основные стилевые черты музыкального романтизма. Представьте ответ на данный вопрос в виде схемы.

При выполнении данного задания следует использовать Интернет-ресурсы, рекомендуемые справочники, учебники и учебные пособия (см. приложение 1).

Музыкально-выразительные средства	Трактовка музыкально-выразительных средств романтиками
Ладовые и гармонические средства	
Тембр и динамика	
Ритм	
Фактура	
Тематизм и мелодика	

8. Каковы общие черты и отличия в творческих подходах композиторов романтиков и Л. Бетховена?

Л. Бетховен	Композиторы-романтики
<i>общие черты:</i>	

Л. Бетховен	Композиторы-романтики
<i>отличия:</i>	

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение I

ЛИТЕРАТУРА

Справочная литература

1. Булучевский Ю., Фомин В. Краткий музыкальный словарь для учащихся. – Л., 1990.
2. Бурдян Л. И., Самбриш Е.Ю. Хрестоматия нотных примеров по истории зарубежной музыки. Вып. 2. – Тирасполь, 2010.
3. Крунтяева Т., Молокова Н., Ступель А. Словарь иностранных музыкальных терминов. – Л., 1982.
4. Лихвар В. Д., Погорелый Д.Е., Подольская Е.А. Культурология. – М., 2008.
5. Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1991.
6. Музыка. Большой энциклопедический словарь. – М., 1998.
7. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1974–1982.
8. Оперные либретто: В 2 т. Т.2. – М., 1979.
9. Эстетика. Словарь. – М., 1989.

Тема 1

Основная литература

1. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран; Учебное пособие. Вып. 3. Людвиг ван Бетховен. – М., 1977.
2. Идеи эстетического воспитания; В 2 т. Т. 2. Идеи эстетического воспитания в философии и педагогике XVII-XIX веков. – М., 1973.
3. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Музыка французской революции. Бетховен. – М., 1981.
4. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. – М., 1967.

Дополнительная литература

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. – М., 1977.
2. Берков В. Симфонии Бетховена. Путеводитель. – М., 1964.
3. Бычков В. В. Эстетика: Учебник. Раздел I. – М., 2005.
4. Гете И. Фауст. Серия «Библиотека всемирной литературы». – М., 1969.
5. Гуревич П. С. Эстетика. Тема 7, 8. – М., 2008.

6. Гюго В. Девяносто третий год. Эрниани. Стихотворения. Серия «Библиотека всемирной литературы». – М., 1973.
7. Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. – М., 1959.
8. История зарубежного театра: Учебное пособие. Ч. II. Театр Западной Европы первой половины и середины XIX века. – М., 1984.
9. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. – М., 1953.
10. Лессинг Г. Драмы. Басни в прозе. Серия «Библиотека всемирной литературы». – М., 1972.
11. Проблемы зарубежной и отечественной культурологии XVIII – первой половины XIX века: Учебное пособие. – Нижневартовск. 2008.
12. Роллан Р. Жизнь Бетховена. См.: Р. Роллан. Собр. соч. в 14 томах. Т. 2. – М., 1954.
13. Стендаль Ф. Жизнь Наполеона. Воспоминания о Наполеоне. См.: Ф. Стендаль. Собр. соч. в 15 томах. Т. 11. – М., 1959.
14. Шиллер Ф. Драмы. Стихотворения. Серия «Библиотека всемирной литературы». – М., 1972.

Интернет-ресурсы

- <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-bethovena-v-realiyah-postmoderna-posleslovie-k-yubileyu>
- <https://www.dissercat.com/content/fortepiannoe-tvorchestvo-l-betkhovena-v-kontekste-muzykalnoi-kritiki-i-ispolnitelskikh-tende>
- <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1764058062&tld=ru&lang=ru&name=48ad01d4ceab17a4a06385162be4a963>.
- <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1764058062&tld=ru&lang=ru&name=tarasov-s.v.pdf&text>
- <https://dzen.ru/a/ZB1hBibQNUEVUkta>
- <https://web.snauka.ru/issues/2015/08/56858>

Тема 2

Основная литература

1. Идеи эстетического воспитания. В 2 т. Т. 2. Идеи эстетического воспитания в философии и педагогике XVII-XIX веков. – М., 1973.
2. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Бетховен. Романтизм в музыке. – М., 1981.

Дополнительная литература

1. Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. Дон Жуан. Серия «Библиотека всемирной литературы». – М., 1972.

2. Братья Гримм. Полное собрание сказок и легенд в одном томе. – М., 2015.
3. Бычков В. В. Эстетика: Учебник. Раздел I. – М., 2005.
4. Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в литературных листах. Повести и рассказы. Серия «Библиотека всемирной литературы». – М., 1967.
5. Гуревич П. С. Эстетика. Тема 9, 10. – М., 2008.
6. Европейская поэзия XIX века. Серия «Библиотека всемирной литературы». – М., 1977.
7. История зарубежного театра: Учебное пособие. Ч.II. Театр Западной Европы первой половины и середины XIX века. – М., 1984.
8. Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки. – М., 1993.
9. Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. – М., 1981–1982.
10. Поэзия английского романтизма. Серия «Библиотека всемирной литературы». – М., 1975.
11. Проблемы зарубежной и отечественной культурологии XVIII – первой половины XIX века: Учебное пособие. – Нижневартовск. 2008.

Интернет-ресурсы

<https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-estetika-romantikov>
<https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1764059046&tld=ru&lang=ru&name> <http://eruditonline.ru/files/lectures/music/Smirnova%20Romantizm.pdf>

ТРЕБОВАНИЯ К АУДИОТЕСТИРОВАНИЮ
Музыкальные произведения,
рекомендуемые к прослушиванию
(поиск в Интернете)

Л. Бетховен. Симфония № 3, Es-dur («Героическая»). Симфония № 5, c-moll. Симфония № 6, F-dur («Пасторальная»). Симфония № 7, A-dur. Симфония № 9, c-moll (с хором). Увертюры «Кориолан», «Леонора» № 3, «Эгмонт». Концерты для фортепиано с оркестром №№ 3, 5. Квартеты №№ 7, 8, 9, 10, 11. Соната для скрипки и фортепиано № 9, a-moll («Крейцера»). Сонаты для фортепиано: № 8, c-moll («Патетическая»); № 14, cis-moll («Лунная»); № 17, d-moll; № 21, C-dur («Аврора»); № 23, f-moll («Аппассионата»); № 30, E-dur; № 31, As-dur; № 32, c-moll. Опера «Фиделио». «Торжественная месса». Вокальный цикл «К далекой возлюбленной» на тексты Ейтелеса.

Э. Т. А. Гофман. Опера «Ундина»

Л. Шпор. Концерты для скрипки с оркестром. Симфонии. Опера «Фауст». Песни. Оратории.

ТЕМЫ ДОКЛАДОВ, РЕФЕРАТОВ

1. Французские композиторы времен революционного классицизма конца XVIII века
2. Мировоззрение Л. Бетховена в его произведениях
3. Л. Бетховен и античность
4. Евангельские образы в музыке Л. Бетховена
5. «Торжественная месса» Л. Бетховена
6. По страницам разговорных тетрадей Бетховена
7. Поздний Л. Бетховен. Жизнь и творчество
8. Бетховен и Россия. Квартеты № 7, 8, 9
9. Исполнение фортепианных произведений Л. Бетховена
10. Ранний литературный романтизм о музыке
11. Э. Т. А. Гофман – писатель и композитор
12. Людвиг Шпор. Ранний романтизм в музыке
13. Христианские идеалы романтиков
14. Герои литературного романтизма в музыкальных произведениях
15. Музыкально-выразительная система романтизма

ТЕМЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ НА СЕМИНАРАХ

1. Творческий облик Л. Бетховена: рассказ о мировоззрении композитора на уроке музыки
2. «Через борьбу к победе»: привлечение симфоний Л. Бетховена к обсуждению с учащимися жизненных стратегий
3. Ознакомление школьников с одой Ф. Шиллера «К радости» в музыкальном преломлении Л. Бетховена
4. Тема любви в жизни и творчестве Л. Бетховена: «Лунная соната» на музыкальных занятиях в общеобразовательной школе
5. Ознакомление школьников с произведениями камерной вокальной лирики: на примере вокального цикла «К далекой возлюбленной» Л. Бетховена
6. Лирика в музыке композиторов-романтиков: привлечение произведений музыкального романтизма к объяснению понятий «эпос», «лирика», «драма»
7. Фантастические образы в музыке: прослушивание произведений композиторов-романтиков на занятии, посвященном многообразию содержания произведений музыкального искусства
8. Ознакомление школьников с музыкой различных национальных композиторских школ XIX века
9. «Синтез искусств» в романтической опере: привлечение музыкально-театральных произведений композиторов XIX века к рассказу о разновидностях жанра оперы
10. Выдающиеся музыканты-исполнители XIX века: ознакомление школьников с историей виртуозного инструментального исполнительства

Учебное издание

Бурдиян Лилия Ивановна

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
Выпуск 2

Учебное пособие

Компьютерная верстка *А.Н. Федоренко*

ИЛ № 06150. Сер. АЮ от 21.02.02.

Подписано в печать 20.01.26. Формат 60 × 90/16.

Усл. печ. л. 4,0. Электронное издание. Заказ № 802.

Изд-во Приднестр. ун-та. 3300, г. Тирасполь, ул. Мира, 18.

*Опубликовано на Образовательном портале ПГУ им. Т. Г. Шевченко
moodle.spsu.ru*