

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«Новополоцкий государственный музыкальный колледж»

Учебно-методический комплекс
«Музыкальное искусство эпохи Барокко»

Специальность «Музыковедение»
Специальности «Инструментальное исполнительство»,
«Дирижирование»

Молисова Н.И.

преподаватель
музыкально-теоретических дисциплин

Новополоцк 2013

Учебно-методический комплекс «Музыкальное искусство Барокко» составлен в соответствии с программой «Мировая музыкальная литература (зарубежная музыка до XX века)», утвержденной Министерством культуры Республики Беларусь в 2008 г. Данный комплекс может быть использован преподавателями и учащимися при изучении Мировой музыкальной литературы на первом курсе и включает четыре развёрнутые темы: «Музыкальное искусство эпохи Барокко», «Зарождение оперы и ее развитие в XVII – первой половине XVIII века», «Иоганн Себастьян Бах», «Георг Фридрих Гендель».

Составитель: Молисова Н.И.

ВВЕДЕНИЕ

Цель учебно-методического комплекса «Музыкальное искусство Барокко» – обеспечение качественной подготовки учащихся, осмысление закономерностей развития и функционирования музыкального искусства эпохи Барокко, как важнейшей составной части духовной культуры человечества, выявление важнейших тенденций в данной культурной эпохе в зарубежной музыке.

Основные задачи комплекса:

1. знакомство учащихся с культурно-историческим этапом эпохи Барокко в зарубежной музыкальной культуре и выявление процессов влияния на практику существования музыкального искусства в дальнейшем развитии музыкального искусства;
2. формирование у учащихся представлений об основных стилевых особенностях музыкального искусства в контексте художественной культуры данной эпохи;
3. приобретение учащимися представлений о музыкально-жанровой панораме определенной художественной эпохи;
4. формирование у обучающихся эстетического чувства, ценностного отношения к мировому музыкальному наследию, толерантного восприятия разнообразных культурных традиций;
5. воспитание профессионально грамотного специалиста, осознающего важнейшие процессы развития музыкального искусства, имеющего представление о роли и значении музыки в системе культуры.

Освоение модуля «Музыкальное искусство эпохи Барокко» является необходимой основой для последующего изучения дисциплин вариативной части профессионального цикла «Мировая музыкальная литература», «Анализ музыкальных произведений», «Белорусская музыкальная литература», «Полифония» (музыковедение). Приобретенные знания помогут учащемуся расширить профессиональный кругозор, развить креативные способности, обеспечить выход на уровень интегративного и междисциплинарного мышления и выражения.

В результате освоения УМК учащийся должен обладать следующими компетенциями –

❖ **общекультурными:**

- способностью понимать значение культуры как формы человеческого существования и руководствоваться в своей деятельности современными принципами толерантности, диалога и сотрудничества;
- готовностью к толерантному восприятию социальных и культурных различий, уважительному и бережному отношению к историческому наследию и культурным традициям;

❖ **общепрофессиональными:**

- осознанием социальной значимости своей будущей профессии, обладать мотивацией к осуществлению профессиональной деятельности;
- владеть основами речевой профессиональной культуры;

❖ **специальными:**

- владеть системой знаний по истории и теории музыки эпохи Барокко;
- готовностью и умением анализировать музыкальные произведения различных форм, жанров характерных для данной эпохи;
- способностью вести просветительскую работу по музыкально-эстетическому воспитанию, образованию и развитию учащихся в ДМШ.

В результате освоения дисциплины студент должен:

знать:

- творческие биографии и композиторское наследие крупнейших представителей зарубежного музыкального искусства эпохи Барокко;
- жанровую панораму и сущность стилевых особенностей произведений данного зарубежного музыкального искусства в контексте данной художественной эпохи;
- роль и значение музыки Барокко в системе мирового исторического процесса развития культуры;

уметь:

- применить полученные знания в музыкально-педагогической и музыкально-просветительской деятельности;
- применить в исполнительской деятельности знания об основных жанрах зарубежной музыкальной культуры эпохи Барокко;
- работать с первоисточниками (литература по проблеме и нотные образцы) с целью самообразования, направленного на совершенствование музыкально-педагогического мастерства;

владеть:

- системой знаний по историко-стилевым особенностям зарубежного музыкального искусства в эпоху Барокко;
- умением анализировать музыкальные произведения различных форм, жанров характерных для данного музыкального стиля в их связи с историко-художественным контекстом.

Данный комплекс рассматривается на 1 семестре 1 курса. Форма промежуточной аттестации – контрольные проверочные и тематические работы. Количество часов для исполнительских специальностей – 20, для специальности «Музыковедение» - 48 часов. Для специальности «Музыковедение» дополнительными для изучения являются темы: «Клавирные сюиты и партиты И.С. Баха», «Клавирные концерты И.С. Баха», «Инструментальное творчество Г.Ф. Генделя». Содержание лекций рассчитано на объем усвоения материала для специальности «Музыковедение». Для других же специальностей следует давать лекционный материал в сокращенно-вариативном виде.

УМК включает: аннотацию, введение, модули, конспекты лекций, литературу к данным темам, контрольные тематические и проверочные работы, викторины и мультимедийное приложение.

Модуль 1: «Музыкальное искусство эпохи Барокко».

п/п	Учебный элемент	Основные понятия	Материальное – техническое обеспечение
1.	Характеристика художественных стилей в музыкальном искусстве	<ul style="list-style-type: none"> • барокко • рококо 	
2.	Стилистика музыкального искусства	<ul style="list-style-type: none"> • основы теории музыки • ладовые структуры • метроритм 	
3.	Музыкальный инструментарий	<ul style="list-style-type: none"> • ведущие инструменты эпохи 	
4.	Инструментальные жанры	<ul style="list-style-type: none"> • соната • сюита • concerto grosso • сольный концерт 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ И.С. Бах «Французская сюита» c-moll ✓ Альбини Адажио из Сонаты для струнных и органа g-moll ✓ Г. Гендель Concerto grosso g-moll ✓ И. Бах Концерт для органа a-moll
5.	Клавесинная музыка	<ul style="list-style-type: none"> • французская школа клавесинистов • английская школа клавесинистов • итальянская школа клавесинистов 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Ф. Куперен «Жнецы», «Маленькие ветряные мельницы», «Любимая» ✓ Ж.Ф. Рамо «Тамбурин», «Курица» ✓ К. Дакен «Кукушка» ✓ У. Берд «Флейта и барабан» ✓ Дж. Булл «Шуты» ✓ Д. Скарлатти Соната C-Dur, d-moll, g-moll.
6.	Скрипичная музыка	<ul style="list-style-type: none"> • итальянская скрипичная школа • характеристика творчества А. Вивальди 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ А. Корелли Concerto grosso g-moll «На рождественскую ночь» VI часть. ✓ А. Вивальди «Времена года» Лето, Концерт для скрипки с оркестром (фрагмент) ✓ Тартини «Дьявольские трели»
7.	Органная музыка	<ul style="list-style-type: none"> • итальянская органная школа • немецкая школа органистов 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Дж. Фрескобальди Канцона для органа ✓ И. Пахельбель Хоровая прелюдия ✓ Д. Букстехуде Фрагмент из Прелюдии и фуги fis

Модуль 2: «Зарождение оперы и ее развитие в XVII –первой половины XVIII века.

п/п	Учебный элемент	Основные понятия	Материальное – техническое обеспечение
1.	История возникновения оперного жанра	<ul style="list-style-type: none"> • «drama per music» 	
2.	Итальянские оперные школы	<ul style="list-style-type: none"> • флорентийская • римская • венецианская • характеристика творчества К. Монтеверди • Опера «Орфей» К. Монтеверди • неаполитанская оперная школа 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Я. Пери Отрывок из оперы «Эвридика» - декламационный стиль мелодики ✓ С. Ланди Опера «Святой Алексей» (отрывок) ✓ К. Монтеверди Опера «Орфей»: Ритурнель из Пролога «тема музыки», Дуэт пастухов, Монолог Орфея из 2 действия, сцена Орфея и Вестницы, Монолог Орфея и симфония подземных духов из 3 д., Дуэт Орфея и Аполлона из 5 акта ✓ К. Монтеверди «Коронация Поппеи» (в ознакомлении) ✓ Ф. Кавалли Опера «Орминдо» Ария пажа Нерилло ✓ М. Чести Ария «Нежные ветры» ✓ А. Скарлатти Ария «Солнце Ганга»
3.	Основные оперные жанры	<ul style="list-style-type: none"> • opera-seria • opera-buffa 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Дж. Перголези Опера «Служанка-госпожа» Ария Уберто
4.	Французская оперная школа	<ul style="list-style-type: none"> • французская лирическая трагедия • opera-comic • характеристика творчества Ж.Б. Люлли 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Ж.Б. Люлли Опера «Атис» Монолог Галатеи, опера «Альцеста» Ария Харона ✓ Ж.Рамо Опера «Бореады» ария Абариса из 3д. ✓ Ж.Ж. Руссо Опера «Деревенский колдун» Ария Колеты «Потеряла счастье я» ✓ А. Гретри Опера «Ричард Львиное сердце» Ария

			Лоретты из 1 д.
5.	Английская оперная школа	<ul style="list-style-type: none"> • балладная опера • характеристика творчества Г. Перселла • «опера нищих» 	✓ Г. Перселл Опера «Дидона и Эней» Соло ведьмы и хор ведьм и матросов из 3д., Прощальный дуэт Дидоны и Энея из 3д., Плач Дидоны из 3д.
6.	Немецкая оперная школа	<ul style="list-style-type: none"> • зингшпиль 	
7.	Кантатно-ораториальные жанры	<ul style="list-style-type: none"> • кантата • оратория 	✓ Палестрина Мадригал ✓ О. Лассо Месса (фрагмент) ✓ Г. Шютц «Погребальные песнопения» дуэт тенора и сопрано

Модуль 3.

Иоганн Себастьян Бах (1685-1750)

п/п	Учебный элемент	Основные понятия	Материальное – техническое обеспечение
1.	Жизненный и творческий путь	<ul style="list-style-type: none"> • личность композитора • истоки творчества, новаторства • идейная направленность творчества. Образы и темы. • жанры и основные сочинения • особенности музыкального языка • значение творчества • периодизация 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ <i>Чакона из скрипичной партиты d-moll</i> ✓ <i>Бранденбургский концерт № 4</i>
2.	Органное творчество	<ul style="list-style-type: none"> • общая характеристика органного творчества • ведущие жанры, особенности музыкального строения, образы • разбор хоральных прелюдий • разбор токкаты и фуги d-moll • разбор фантазии и фуги g-moll • разбор прелюдии и фуги a-moll • <i>пассакалия c-moll</i> • значение 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ токката и фуга d-moll ✓ хоральные прелюдии f, g, Es ✓ Прелюдия и фуга a-moll ✓ Прелюдия и фуга g-moll ✓ <i>пассакалия c-moll</i>
2.	Характеристика клавирного творчества	<ul style="list-style-type: none"> • общая характеристика клавирного творчества • И.С. Бах – исполнитель • Традиции • содержание, образы 	
3.	«Хорошо темперированный клавир»	<ul style="list-style-type: none"> • история создания • общая характеристика ХТК • разбор некоторых прелюдий и фуг из 1 и 2 тома ХТК • значение 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ ХТК (1 том – C,c,D,d, es, g, b; 2 том – c, f, a) – 653-656
4.	«Хроматическая фантазия и фуга» d-	<ul style="list-style-type: none"> • история создания • особенности 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ «Хроматическая фантазия и фуга» d-moll

	moll	<ul style="list-style-type: none"> музыкального строения • разбор сочинения • значение 	(234)
5.	<i>Клавирные сюиты и партиты</i>	<ul style="list-style-type: none"> • характеристика сюит, партит, инвенций, симфонии • значение 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Французские сюиты (1-2) ✓ Английские сюиты (1-2) ✓ Партиты (1-2)
5.	<i>Клавирные концерты</i>	<ul style="list-style-type: none"> • история создания Итальянского концерта • особенности строения формы • разбор по частям • значение 	✓ «Итальянский концерт» (720)
6.	Вокально-инструментальное творчество. Месса h-moll	<ul style="list-style-type: none"> • общая характеристика вокального творчества • жанр мессы в творчестве Баха • разбор по частям • значение 	✓ месса №1, 2,3,4,15, 16, 17, 20,23
7.	Страсти по Матфею	<ul style="list-style-type: none"> • история создания • драматургия, композиция • особенности музыкального строения • разбор основных номеров • значение 	✓ Страсти по Матфею - №1, 10,12,25,35,47, 76,78

Модуль 4.

Георг Фридрих Гендель (1685-1759)

п/п	Учебный элемент	Основные понятия	Материальное – техническое обеспечение
1.	Творческий портрет	<ul style="list-style-type: none"> • личность композитора • традиции и новаторства • эстетика • жанры и основные сочинения • музыкальный стиль • значение творчества • периодизация 	✓ опера «Ринальдо» речитатив и ария (803)
2.	Оратория «Самсон»	<ul style="list-style-type: none"> • история создания • Идея, драматургия, композиция • Музыкально - драматургические принципы развития оратории • разбор по частям • значение 	✓ оратория «Самсон» - увертюра, хор филистимлян № 2, ария Самсона №4, хоры израильтян, 2 часть – ария Далилы, 3 часть – сцена разрушения храма, траурный марш
3.	Инструментальное творчество	<ul style="list-style-type: none"> • оркестровая сюита в творчестве Г.Ф. Генделя • concerto grosso в творчестве Г.Ф. Генделя • разбор concerto grosso g-moll op.6 №6 • общая характеристика органной и клавесинной музыки • особенности клавирного музыкального стиля • разбор сюиты №7 g-moll 	✓ concerto grosso g-moll op.6 №6 (201-266, 901) ✓ сюиты №7 g-moll (793)

Музыкальный материал
Тема 1: «Музыкальное искусство эпохи Барокко».
 обязательный список

п/п	Название произведений		№№ CD, DVD
1.	Ф. Куперен	Пьеса «Любимая»	личный архив
		Пьеса «Жнецы»	личный архив
		«Маленькие ветряные мельницы»	личный архив
2.	Ж. Рамо	«Курица»	личный архив
		«Тамбурин»	личный архив
3.	К. Дакен	«Кукушка»	личный архив
4.	Д. Скарлатти	Соната C-Dur	личный архив
		Соната d-moll	личный архив
		Соната g-moll	личный архив
5.	А. Корелли	Concerto grosso op. 6 № 12	личный архив
6.	А. Вивальди	Скрипичный концерт «Времена года»	личный архив
7.	Дж. Тартини	«Трели дьявола»	личный архив
8.	Дж. Фрескобальди	Канцона для органа	личный архив
9.	И. Пахельбель	Хоральная прелюдия	личный архив
10.	Д. Букстехуде	Фрагмент из Прелюдии и фуги fis-moll	личный архив

дополнительный список

п/п	Название произведений		№№ CD, DVD
1.	Ф. Куперен	Пьесы «Сестра Моника», «Будильник»	личный архив
2.	А. Корелли	Фолия	личный архив
3.	И.С. Бах	Французская сюита h-moll	личный архив
4.	А. Вивальди	Концерт для скрипки с оркестром a-moll	личный архив
		По следам А. Вивальди (т/п)	DVD личный архив
5.	Альбинони	Адажио из Сонаты для струнных и органа g-moll	личный архив
6.	Дж. Витали	Чакона	личный архив
7.	У. Берд	«Флейта и барабан»	личный архив
8.	Дж. Булл	«Шуты»	личный архив
		Инструментальный ансамбль «Сад гармонии»	DVD личный архив
		«Таллис, Бёрд и Тюдоры»	DVD личный архив
		Музыка эпохи барокко	CD личный архив
		Фестиваль барочной музыки (Амбронеи)	

**Тема 2: «Зарождение оперы и ее развитие в XVII-первой
половине XVIII вв.»**

дополнительный список

п/п	Название произведений		№№ CD, DVD
1.	Я. Пери	Отрывок из оперы «Эвридика»	DVD, CD личный архив
2.	К. Монтеверди	Опера «Орфей» Ритуэрель из Пролога «тема музыки»	CD Д. Кирнарская
		Дуэт пастухов	CD Д. Кирнарская
		Монолог Орфея из 2 действия	DVD, CD личный архив
		сцена Орфея и Вестницы,	CD Д. Кирнарская
		Монолог Орфея и симфония подземных духов из 3 д.	CD Д. Кирнарская
		Дуэт Орфея и Аполлона из 5 акта	CD Д. Кирнарская
		Опера «Орфей»	DVD личный архив
		Отрывки из оперы «Коронация Поппеи»	DVD, CD личный архив
3.	Ф. Кавалли	Опера «Орминдо» Ария пажа Нерилло	CD Д. Кирнарская
4.	М. Чести	Ария «Нежные ветры»	CD личный архив
5.	А. Скарлатти	Ария «Солнце Ганга»	CD Д. Кирнарская
6.	Дж. Перголези	Опера «Служанка-госпожа» Ария Уберто	CD Д. Кирнарская
7.	Ж.Б. Люлли	Опера «Атис» Монолог Галатеи	CD Д. Кирнарская
		Опера «Альцеста» Ария Харона	CD Д. Кирнарская
		Опера «Кадм и Гермiona»	DVD личный архив
		«Дерзкий Люлли» д/ф	DVD личный архив
8.	Ж. Рамо	Опера «Бореады» ария Абариса из 3д.	CD Д. Кирнарская
9.	Ж.Ж. Руссо	Опера «Деревенский колдун» Ария Колеты «Потеряла счастье я»	CD Д. Кирнарская
10.	А. Гретри	Опера «Ричард Львиное сердце» Ария	CD

		Лоретты из 1 д.	Д. Кирнарская
11.	Г. Перселл	Опера «Дидона и Эней» Соло ведьмы и хор ведьм и матросов из 3д.	DVD, CD личный архив
		Прощальный дуэт Дидоны и Энея из 3д.	DVD, CD личный архив
		Фильм-опера «Дидона и Эней» 2008 с субтитрами	DVD личный архив
		Партитуры не горят «Перселл»	DVD личный архив

Тема 3: «Иоганн Себастьян Бах (1685-1750)»

обязательный список

п/п	Название произведений		№№ CD, DVD
1.	И.С. Бах	Хорошо темперированный клавир Том 1 (с, C, D, d, es, g, b)	653, 654
		Хорошо темперированный клавир Том 2 (с, f, a)	655, 656
		Хроматическая фантазия и фуга	234-299
		Итальянский концерт	720
		Органная токката и фуга d-moll	609
		Органная прелюдия и фуга a-moll	790
		Органная фантазия и фуга g-moll	790
		Хоральные прелюдии f, g, Es	личный архив
		Месса h-moll №1,15,16,17,23	DVD, CD личный архив
		«Страсти по Матфею» №1,10, 12, 25,35,47,78	CD 501-503 DVD личный архив

дополнительный список

п/п	Название произведений		№№ CD, DVD
1.	И.С. Бах	Пассакалия c-moll	790
		Английские сюиты	587, 588
		Французские сюиты	39
		Чакона из скрипичной партиты d-moll	личный архив
		Бранденбургский концерт №4	36
		Партита e-moll	701
		«Бах и лютеранское наследие»	DVD личный архив
		Партитуры не горят «ХТК И.С. Баха»	DVD личный архив
		Партитуры не горят «И.С. Бах»	DVD личный архив
		Партитуры не горят «Высокая месса»	DVD личный архив
		Знаменитые композиторы	DVD личный архив
		Энциклопедия (Бах)	DVD личный архив
		«Иоганн Себастьян Бах» д/ф	DVD

			личный архив
		«Эффект Баха» М. Казиник	DVD личный архив

Тема 4: «Георг Фридрих Гендель (1685-1759)»

обязательный список

п/п	Название произведений		№№ CD, DVD
1.	Г.Ф. Гендель	Оратория «Самсон»	CD 534 DVD личный архив

дополнительный список

п/п	Название произведений		№№ CD, DVD
1.	Г.Ф. Гендель	опера «Ринальдо» речитатив и ария	803
		concerto grosso g-moll op.6 №6	201-266 901
		Сюита №7 g-moll	793
		оратория «Мессия» (фрагменты)	личный архив
		«Композитор Гендель – классик поп-музыки» д/ф	DVD личный архив
		Знаменитые композиторы «Г.Ф. Гендель»	DVD личный архив
		Партитуры не горят «Г.Ф. Гендель»	DVD личный архив

Тема 1: «Музыкальное искусство эпохи Барокко»

Тип урока – изучение нового учебного материала.

Вид урока – лекция.

Методическая цель – развитие интеллектуальных способностей, создание условий для формирования знаний, умений и навыков по данной теме.

Образовательная цель – формирование знаний, умений и навыков в данной музыкальной области, развитие интереса к музыке барокко.

Дидактические задачи - мотивация и стимулирование учащихся к познание музыкальной культуры барокко, активизация необходимых знаний предусмотренных программой. Формирования понимания новых понятий, музыкальных форм, инструментария эпохи барокко.

Форма деятельности – беседа.

Способ организации – групповой.

План.

1. Характеристика художественных стилей в музыкальном искусстве.
2. Стилистика музыкального искусства барокко.
3. Музыкальный инструментарий.
4. Инструментальные жанры.
5. Школа французских клавесинистов и английских верджиналистов.
6. Итальянская скрипичная школа.
7. Органная музыка.
8. Заключение.

1. Характеристика художественных стилей в музыкальном искусстве.

С конца XVI до начала XVIII в. западная Европа переживала переломный период в истории: феодализм с его патриархальным укладом жизни постепенно уступал место буржуазной эпохе, которая принесла с собой индустриальную революцию и культ богатства.

В западноевропейском искусстве формируется два новых принципиально полярных стиля: барокко и классицизм. Оба стиля возникли в рамках деятельности академий Флоренции, Болоньи, Рима. В XVII в. эти стили получили распространение во всех видах искусства. Представители: архитектура – Л. Бернини, изобразительное – П. Рубенс, Д. Веласкес, А. Ван Дейк, литература – П. Кальдерон, Т. Тассо, музыка – Монтеверди, Фрескобальди, Корелли, Вивальди.

Барокко (ит. «причудливый, необычный, пестрый»). «Словарь академии» впервые фиксировал это слово в 1718 г. Им пользовались ювелиры, обозначая жемчужину нестандартной формы. 2) от лат. – принцип схоластической логики; 3) от имени итальянского художника Бароччи; 4) в XIX веке швейцарский ученый-историк Якоб Бурхарт характеризуя искусство XVII века презрительно отозвался о нем – барокко (вычурно), затем термин закрепился.

Барокко – стиль, направление, выражающий бесконечное разнообразие, сложность, динамизм жизни и внутренний мир человека. Барокко обычно говорит о сильных чувствах, страстных порывах. Главный герой – человек-простолюдин, добивающийся успеха своими делами, поступками, умом.

Излюбленные жанры в литературе – роман, эпическая поэма, трагедия.

Классицизм (лат. «образцовый») – стиль, обратившийся к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Классицизм отдает предпочтение разуму, искусство – логично, ясно, стройно. Классицизм поделил жанры на «высокие» и «низкие», установил систему норм и правил (в литературе – единство времени, места и действия).

В литературе – Корнель, Расин, Мольер; изобразительное искусство – Н. Пуссен.


Рококо (фр. «ракушка») – галантный стиль («стиль Людовика XV»). Наиболее ярко проявился в архитектуре, прикладном искусстве, изобразительном (А. Ватто, Грёз, Шарден). Характерно: внимание к деталям, асимметричность композиций, стремление к украшательству.




2. Стилистика музыкального искусства барокко.

- 1) Полифонию постепенно вытесняет гомофонно-гармонический склад – музыкальное изложение, при котором верхний голос преобладает;
- 2) Выделяется принцип basso continuo – выписывалась мелодия и бас, остальные аккордовые звуки обозначались цифрами (цифрованный бас) ➔ импровизация фактуры;
- 3) мажор (эмоциональный ряд от пасторально-идиллического до ликования) и минор (от нежного, грустного до скорбного отчаяния) выделяется в качестве основных ладов;
- 4) открытие ладового тяготения. В диатоническом звукоряде исчезло равноправие тонов, выделяется главный тон – тоника ➔ эмоциональная окрашенность, напряженность;
- 5) в ритме короткая длительность стала условной единицей (четверть), музыка становится акцентной, разделяется на равновеликие такты.
- 6) развитие нотопечатания.

3. Музыкальные инструменты.

В данную эпоху люди стремятся музицировать, появляются новые музыкальные инструменты ➔ самостоятельные жанры инструментальной музыки.

 струнно-щипковые (лютня, цитра, гитара)

-  струнно-смычковые (виолы и скрипки)
-  клавишно струнные (клавир) Гивенталь-Щукина с. 75 (сноска)
-  клавишно-духовые (орган)

4. Инструментальные жанры.

В середине XVII века складываются следующие инструментальные жанры:

- **Сюита** («череда», «свита») – итальянское название партита, последовательность 4 обязательных танцев различных по характеру, темпу, размеру, объединены общей тональностью.

Аллеманда – немецкого происхождения, 4хдольный, степенный, в умеренном движении. Обязательный признак – затактовый звук повторяется на 1 долю.

Куранта – французского происхождения, 3хдольный, движение более оживленного характера, веселый и увлекательный, им открывали балы.

Сарабанда – испанский, происходил от траурного обряда, медленный, торжественный, скорбный. Размер – 3/2, ¾.


Жига – английский, стремительный, легкий, 6/8, 9/8, 12/8.

Позднее вошли и другие танцы – гавот, буре, менуэт, нетанцевальные – инструментальная ария.



Бах Французская сюита c-moll

- **Соната** - (ит. «звучать») – клавирный инструментальный жанр, формирование сонатной формы, часто программная, две разновидности – сольная и ансамблевая

(скрипка, виолончель, флейта с сопровождением клавир).  Альбинони Адажио из Сонаты для струнных и органа g-moll

- **Concerto grosso** – («большой концерт») – ансамблевый жанр, солирующая партия – группа инструментов (concertino) – 2 скрипки и виолончель, остальной состав (grosso) – струнный оркестр. Количество частей от 3-7:

1 часть – медленная, возвышенная;

2 часть – быстрая, фугированная;

3 часть – медленная, ариозного типа;

4 часть – быстрая жига, танцевальная.



Гендель Concerto grosso g-moll

- **Сольный концерт** – (лат. «состязание») для солиста и оркестра. Разновидности: сольный, concerto grosso, духовный, светский.



Бах Концерт для органа a-moll

5. Школа французских клавесинистов и английских верджиналистов.

Основоположник французской клавирной школы – Жан Шамбаньер, и в творчестве его учеников Франсуа Куперен и Жак Франс Дандриё. Ведущие клавесинисты – Ф. Куперен, Ж.Ф. Рамо.


Характерные черты:

- камерность, миниатюрность форм;
- господство хрупких, грациозно-кокетливых образов;
- легкая, прозрачная фактура;
- обилие изысканных мелизмов;
- программность картинно-изобразительного типа («Будильник», «Маленькие ветряные мельницы», «Жнецы» Ф. Куперена, «Курица», «Тамбурин» Ф. Рамо, «Кукушка» Дакена).

Франсуа Куперен – исполнитель, педагог, автор трактата по обучению игры на клавире. В его произведениях присутствуют разные образы:


- ✓ портреты женщин («Грациозная», «Кокетливая», «Нежная»)
- ✓ национальные типы («Флорентийка», «Испанка»)
- ✓ зарисовки сельского труда («Жнецы», «Сборщицы винограда»)
- ✓ картины природы («Тростники», «Бабочки», «Пчелы»).

Для стиля свойственно воплощение обобщённых типичных черт, использование

старинной 2-ухчастной формы либо куплетного рондо.  Гивенталь-Щукина с.83-84 (сноска)



«Жнецы», «Маленькие ветряные мельницы»

Жак Филипп Рамо – музыкальный теоретик («Трактат о гармонии» отказывается от старинных церковных ладов и определил мажоро-минорную систему, обосновал терцовое строение аккордов, ввел понятие «гармония», «центр», S и D функции, т.е. заложил основы современного учения о гармонии). Скрипач, клавесинист, автор 3-ех сборников для клавир (48 пьес). Черты его музыки близки Куперену, но мелодия не столь пышно разукрашена, более свободно трактуется танцевальная форма. Ему интересны образы современников и эмоциональный вид («Равнодушная», «Вздохи», «Деликатные жалобы»). Его музыка более драматична и виртуозна.  «Курица», «Тамбурин»

Луи Клод Дакен – младший современник, автор знаменитой  «Кукушки».

В Англии, инструмент похожий на клавир назывался «вёрджинел». Английские вёрджиналисты по развитию мелодии и оригинальности стоят выше своих французских коллег. Вёрджинел был любимым инструментом английской знати и самой королевы

Англии Елизаветы I. По сведениям современников вёрджинелы были даже в парик мастерской, для развлечения клиентов.

Представители:

✚ **Уильям Бёрд** – использовал народные английские песни. 🗣 «Флейта и барабан»

• **Джон Булл** – музыка виртуозная, изобразительная. 🗣 «Шуты»

✚ **Генри Пёрселл** – писал сюиты, вариации, пьесы. Народно-песенная основа, прозрачная фактура, украшена мелизмами.

В музыкальном стиле характерно преобладание жанра вариаций на излюбленную популярную народную мелодию.

В Италии знаменитый клавесинист **Доменико Скарлатти** – автор около 300 клавирных сонат. У него они назывались экзерсисами (виртуозные произведения типа этюдов). Новатор в области техники (репетиции, глissандо, перекрещивание рук). Поражал виртуозностью игры – «играет как «тысяча чертей». 🗣 Соната C-Dur, d-moll, g-moll).

6. Итальянская скрипичная школа.

- В эпоху барокко расцветает скрипичное искусство. Широкое распространение получает **виола** (виола да гамба, виола д'амур, виола бастарда). Скрипки появляются в XVI веке, в XVII она заменила виолу. Итальянские мастера – Н. Амати, А. Страдивари, Дж. Гварнери.

Распространённый жанр – **трио-соната** (церковная с органом, камерная с клавиром). Название установилось в связи с исполнительским составом, которая включала в себя 3 партии: два инструмента разной тесситуры (например, две скрипки, флейта, гобой) и basso continuo (ит. «непрерывный бас»). Например, виола да гамба, клавесин или орган. Основу цикла составляли:

- медленное вступление
- аллегро типа фуги
- медленная лирическая часть
- быстрый танцевальный финал


➤ **сольный старинный концерт**


➤ **concerto grosso**


Приоритет в развитие скрипичной школы принадлежит Италии. Ее основоположник – **Арканджело Корелли** (1563-1613) автор жанра concerto grosso (12), внес большой вклад в развитие трио-сонаты (4 сборника) и старинной скрипичной сонаты. 🗣 Concerto grosso №8 g-moll «На рождественскую ночь» 6 часть.

Антонио Вивальди (1678-1741) – композитор, дирижер, виртуоз скрипач. В его творчестве расцветает жанр concerto grosso, где он устанавливает 3-хчастную форму. Явился создателем **жанра сольного инструментального концерта**. Создал – 465 инструментальных концертов, 49 concerto grosso, 331 сольных концертов с basso continuo,

38 для 2-х инструментов с basso continuo, 32 концерта для 3-х и более инструментов с basso continuo. Однако творчество Вивальди было забыто до 20-х годов XX столетия.

Цикл «Времена года» состоит из 4-х концертов – один из ранних образцов программной музыки.  *Статья газета «Искусство» А. Майкапар Вивальди «Времена года».*

Вивальди впервые создал единственный в истории музыки концерт для двух мандолин.  А. Вивальди Скрипичный концерт «Времена года» 3 часть «Лето».


Джузеппе Тартини (1692-1770) – внес значительный вклад в развитие инструментального жанра сонаты (175) и концерта (125). Его стиль отличался развитой техникой, богатством штрихов. Некоторые сочинения имеют программный подзаголовок «Покинутая Дидона», «Дьявольская трель» - соната, в которой по словам композитора дьявол поразил его воображение сыгранной сонатой. Под ее впечатлением композитор создал свою.  Тартини Соната «Дьявольская трель».

7. Органная музыка.


Орган (словарь).

Органная школа наибольшее развитие получила в Италии и Германии. Среди первых итальянских органистов называют слепого органиста- виртуоза Франческа Ландино (1325-1397) и других музыкантов – Клаудио Мерула (1533-1604), Андреа Габриелли (1510-1586) и Джованни Габриелли (1557-1612).

Выдающимся композитором, органистом являлся **Джироламо Фрескобальди** (1583-1643) – блестящий органист-виртуоз, игру которого приходили слушать в римский собор со всей Италии. Широкие познания – изучал геометрию, астрономию, риторику, играл на лире, духовых инструментах, про его игру ходили легенды (играл ладонями вверх). Его музыка: эмоциональна, мятежна, возвышена, напряженна. Работал в жанрах: **канцоны, токкаты, ричеркары**.

Темы его сочинений яркие, часто жанровые, связаны с маршем, песней, танцем, пользовался хроматикой. Явился основоположником т.н. «свободного стиля».  Канцона для органа (CD3 №5).

Яркая органная школа была в Германии. Представители:

- Иоганн Пахельбель (1653-1706)  Хоровая прелюдия CD3
- Адам Рейнкен
- Дитрих Букстехуде (1637-1707)- в своих произведениях предавал частые смены настроений ➔ яркая контрастность, многообразие техники и приемов.

 Фрагмент из Прелюдии и фуги fis-moll

Свойственны черты органной школе:

- импровизационность;
- токкатность;
- чередование быстрых пассажей и аккордов;
- использование различных инструментальных форм;
- излюбленный жанр – инструментальная обработка хоралов.

Наивысших достижений в развитии органной музыки Германии стало творчество И.С. Баха.

Органная школа **Нидерландов** связана с именем **Яна Питерсона Свелинка** (1562-1621) – педагог, исполнитель и композитор. Сочинял церковные и светские произведения для органа и клавира.

В **Чехии** органная школа представлена именем **Богуслава Черногорски** – педагог Глюка и Тартини.

В органной музыке различных школ сформировались жанры: ричеркар, прелюдия, фантазия, токката, пассакалия, чакона, и высшая форма полифонии – fuga.

8. Заключение.

- 1) Инструментальная музыка XVII века поражает своим разнообразием, даже пестротой жанров, инструментальных и ансамблевых составов.
- 2) Популярные жанры: ричеркар, канцона, каприччио, фантазия, токката, fuga, вариации, партита, соната, концерт, трои-соната.
- 3) Господство музыкальных складов – полифония, гомофония, а нередко их сочетание.
- 4) Выдвигаются инструменты: клавесин, скрипка, новые камерные ансамбли (2 скрипки и basso continuo), расширяется сфера органной музыки, обогащается его репертуар.

Д.з. - Галацкая Музыкальная литература зарубежных стран с. 53-70. Работа со словарем – полифония, гомофония, контрапункт, имитация, орган (сноска), клавикорд, клавесин.

Тема 2: «Зарождение оперы и ее развитие в XVII – первой половины XVIII века.

Тип урока – изучение нового учебного материала.

Вид урока – лекция.

Методическая цель – на примере изучения оперного искусства эпохи барокко показать основные жанры, черты присущие оперному жанру, выявить общие и отличительные особенности зарождения и развития оперного искусства в различных европейских странах.

Образовательная цель – выявить и осознать стилевые особенности итальянских оперных школ, характерные черты других европейских оперных культур, знать основных композиторов, основоположников оперного искусства.

Дидактические задачи - развитие умения анализировать, сравнивать и обобщать, развитие творческого мышления и инициативности учащихся, развитие умения оперировать имеющимися знаниями.

Познакомить учащихся с зарождением оперного искусства в Италии, Франции, Англии и Германии, основными оперными жанрами и их стилевыми особенностями; расширить культурный кругозор учащихся через анализ и слушание опер представителей различных национальных школ; формирование у учащихся представления о едином культурном историческом пространстве на основе схожести характерных черт в развитии оперного искусства различных европейских стран и подчеркнуть уникальность рождения оперного жанра в каждой из рассматриваемых национальных культур.

Форма деятельности – беседа.

Способ организации – групповой.

План.

1. История возникновения оперного жанра.
2. Четыре оперные школы в Италии.
3. Основные оперные жанры.
4. Французская оперная школа.
5. Английская оперная школа.
6. Немецкая оперная школа.
7. Жанр оратория, пассионы, кантата.

1. История возникновения оперного жанра.

Опера – вид синтетического искусства в котором объединяется театр, изобразительность, инструментальная и вокальная музыка, хореография, поэзия.

Родина оперы – **Италия (Флоренция)**. Она возникла на рубеже XVI-XVII веков. Первые оперы создали деятели **Флорентийской камераты** (ит. «компания, корпорация») – объединение поэтов, музыкантов, ученых, любителей музыки, сложившееся к 1580 г. во Флоренции под покровительством просвещенного мецената – графа Джованни Барди. Авторы 1-х опер – **Якопо Пери** («Дафна», «Эвридика»), и **Джулио Каччини** («Эвридика»). Наряду с композиторами в состав Флорентийской камераты входил поэт **Оттавио Ринуччини** и **Винченцо Галилей** (отец астронома Галилео Галилей) – теоретик, композитор, лютнист и математик. В сочинениях флорентинцев преобладал гомофонно-гармонический стиль.

Первые оперы назывались «drama per musica» («драма на музыке»). Главная идея – возрождение античной трагедии (Эсхил, Софокл, Еврипид).

2. Основные оперные школы.

Особенности **флорентийской оперы**:

- Античные мифологические сюжеты;
- Трубные фанфары вызвали к вниманию;
- Пролог предшествовал основному действию, в котором кратко передавалось содержание;
- Ведущая роль принадлежала хору → «хоровая опера»;
- Вокальные партии декламировались (главное – слово);
- Речитатив сопровождался ансамблем инструментов (лютня или чембало);
- Композиция строилась на чередовании сольных, ансамблевых и танцевальных эпизодов.



Я. Пери Отрывок из оперы «Эвридика» - декламационный стиль
мелодии CD2-8

Римская оперная школа достигла расцвета во 2 четверти XVII века. Наиболее яркий представитель – **Стефано Ланди (1587-1639)** автор духовной оперы «Святой Алексей».

Особенности:


- Опора на опыт флорентинцев;
- Ведущее значение принадлежит сольным напевам;
- Различные формы ариозного пения;
- Разнообразнее становится речитатив;
- Привносятся элементы комизма → проникновение народной музыки и шутовской скороговорки;
- Важную роль выполняет оркестр – инструментальное вступление перед каждым





действием (прототип увертюры).
Алексей»

С. Ланди Отрывок из оперы «Святой

Венецианская оперная школа и его представители:

➤ Клаудио Монтеверди (1567-1639)  А. Тихонова «Возрождение и барокко» с. 26-33

➤ Франческо Кавалли (1602-1676)  CD2-27

➤ Марк Антонио Чести (1623-1669)  CD2-28

В Венеции «drama per musica» получила название **опера**. В **1637** в Венеции открывается первый в мире публичный (с правом входа за плату) оперный театр.

Клаудио Монтеверди написал 8 опер, из которых целиком сохранилось 3 – «Орфей», «Коронация Поппеи», «Возвращение Улисса на родину». Творчество Монтеверди было открыто в XX веке композитором Франческо Малипьеро. Свой стиль Монтеверди называл – **concitato («взволнованный стиль»)**.

Особенности:

- Появляется увертюра – инструментальное вступление к опере;
- Создал такие разновидности арий – патетическая, героическая, буффонная, ламенто;
- Впервые характеристики персонажей даются средствами инструментальной музыки;
- Возникла форма дуэта;
- Повысилась роль оркестра (новые приемы исполнения – тремоло, пиццикато).

В опере «Орфей» 5 актов:

1 – свадьба;

2 – смерть Эвридики;

3 – встреча Орфея с Хароном и спуск в Царство мертвых;

4 – сцена в подземном царстве, где Орфей молит Плутона отпустить Эвридику;

5 – описание страдания, смерть Орфея и вознесение его на Олимп.

- ✓ Главная тема Ритурнеля из Пролога – т музыки, т.н. «оружие Орфея» в борьбе за возвращение Эвридики;
- ✓ Дуэт пастухов из 2 д. – в стиле итальянской канцонетты;
- ✓ Сцена Орфея и Вестницы – стиль хроматического мадригала, поют в разных тональностях;
- ✓ Монолог Орфея из 3д. – написано несколько нот ➔ импровизация певца;
- ✓ Симфония подземных духов и монолог Орфея из 3д. – инструментальный эпизод трагического характера.



дуэт Орфей и Аполлона из 5 акта – образец колоратурного виртуозного пения



монолог Орфея из 2 действия



Фр. Кавалли Опера «Орминдо» ария паж Нерилла (комическая) передает чувства человека впервые попавшего в город.



М. Чести Ария «Нежные ветры» - чувственная.

Опера «Коронация Поппеи» была создана в 1642г. Либреттист – драматург и поэт Ф. Бузенелло на сюжет из древнеримской истории, повествующей о женитьбе императора Нерона на красавице Поппеи. Композитор использовал различные типы



музыкальной декламации, чтобы ярче обозначить «неравенство» персонажей.

Неаполитанская оперная школа достигла расцвета к середине XVIII века. В 1537 в Неаполе была открыта первая **консерватория** (от ит. – приют), в которой учили 10-12 летних детей. Первоначально консерваториями называли приюты для сирот, где детей обучали музыки. Постепенно музыка заняла ведущее положение, и консерватория превратилась в музыкально-учебное заведение. В Неаполе сложились два основных оперных жанра: опера-серия и опера-буффа.

В Неаполе формируется стиль – **bel canto** – стиль пения, который отличался легкостью, красотой звучания, мелодической напевностью (кантилена), изяществом и виртуозной колоратурой (словарь). Мастера bel canto певцы-кастраты Кифарелли,



Фаринелли. А. Скарлатти Ария «Солнце Ганга» стиль bel canto.

3. Основные оперные жанры.


Основоположителем **оперы-серии** является композитор **Алессандро Скарлатти** (1660-1725), автор ок. 115 опер. Оперные увертюры (симфонии) у Скарлатти имели 3-х частное строение (БМБ) и подготовили будущую симфонию. Но уже к середине XVIII в. опера-серия представляла большое внешне пышное, но бессодержательное театральное зрелище, своеобразный **«концерт в костюмах»**, который полностью подчинялся диктату певцов-виртуозов.

Опера-серия:

- состояла из 3-х актов;
- помпезность, пышное оформление;
- изображение батальных сцен, стихийных бедствий (т.е. героико-мифологические, историко-легендарные сюжеты);
- герои опер – боги, полководцы, императоры;
- номерная структура, в основе которой – чередование арий (da capo), соединенных между собой речитативами (2 вида – secco и accompagnato);
- отсутствие хора и балета;
- гомофонный склад музыки;
- блестящее виртуозное пение, требование высокой вокальной техники;
- сложились различные типы арий – lamento (минор, $\downarrow 2$), героическая (широкая мелодия, фанфарные интонации, пунктирный ритм); ария мести, бравурная ария.

Опера-буффа (комическая опера) – первым образцом считается «Служанка-госпожа» неаполитанского композитора **Джованни Перголези** (прожил 26 лет). Это история о бойкой служанке с помощью переодевания женила на себе барина.

Особенности:

- главные герои – персонажи из реальной жизни: слуги, ремесленники, торговцы, солдаты.
 - масштабы небольшие;
 - пародия;
 - использование народно-песенных интонаций;
 - стиль пения – буффонада (быстрая скороговорка, легкость, резкое сопоставление регистров в вокальной партии).
-  Дж. Перголези Опера «Служанка госпожа» Ария Уберто №1 CD 5-1

Национальные разновидности оперы-буффа:

- ❖ opera-comic (Франция)
- ❖ зингшпиль (Германия и Австрия)
- ❖ балладная опера (Англия).

4. Французская оперная школа.


Первая французская опера – поэт Перен и композитором Камбер.

Создатель французской оперы **Жан Батист Люлли** (1632-1687) – итальянец по происхождению (родился во Флоренции), был поваренком в семье французского короля. Проявил музыкальные способности → руководил домашним оркестром принцессы. Танцевал в балете, позже руководил «скрипками» придворного оркестра. Композитор, дирижер, скрипач, балетмейстер и танцор, способный организатор, Люлли стал любимцем Людовика XIV. В 1672 возглавил королевскую академию музыки (оперный театр в Париже) и перешел к оперному творчеству. Сочинял балеты, инструментальные



пьесы, музыку к комедиям Мольера.

(1:07:40) «Гадмус и Гермiona» Люлли

Люлли создал особый вид оперы – **лирическая трагедия** («Тезей», «Армида», «Персей», «Атис», «Ацис и Галатея»).  Монолог Галатеи «Атис» CD2-22 – театральность музыкальной речи.



опера «Альцеста» Ария Харона (de cour) танцевальная ария

Особенности:

- исключительно влияние оказал французский театр и классическая трагедия;
- состояла из 5 актов с прологом и финалом апофеозом;
- насыщены хоровыми и балетными сценами;

- обращение к ритмам французских танцев (менуэт, бурре, гавот);
- создал новый тип оркестрового вступления к опере (МБМ) → 1ч. – торжественная, с пунктирным ритмом и четным размером; 2ч. – легкая, игривая, часто 3-хдольная;
- основа вокального стиля – трагедийная декламация – особенность национально-театрального искусства Люлли. Речитатив – основа и сущность французской оперы. Пение неотрывно от слова, движения и жеста актера.

В творчестве Люлли сочетается барочные (пышность опер, обилие танцев, шествие и хоров) и классицистские (строгая логика построения) черты.

Ж.Ф. Рамо – опера «Зароастр», «Дардан».



опера «Бореады» ария Абариса из 3д. CD5-4

Франсуа Филидор (1726-1795) один из создателей французской комической оперы (opera-comic), в которой музыкальные номера соединялись разговорами, а не речитативами.

Война «буффонов» (после постановки оперы Перголези) и сторонников лирической трагедии. Придворная партия победила и буффонов выслали из Парижа. Однако, в 1752 **Жан Жак Руссо** создал комическую оперу «Деревенский колдун» музыка которой вскоре стала популярной (Левик история зарубежной музыки – 2 с. 32-34). Главная героиня, хорошенькая крестьянка Колетта, обеспокоена, что ее жених Колен увлекся парижской красоткой. Деревенский колдун советует заронить в душу юноши подозрение, что его верная невеста, отвечает ему тем же и принимает ухаживания городского франта. Универсальный рецепт возымел действие.

Черты:

- народность;
- стремление отображать жизненную правдивость;
- чередование разговорных и музыкальных номеров.



Ария Колетты – мелодия с национальным французским «разговорным» характером.

Демократические принципы Руссо продолжили – Фелидор, Монсиньи и Гретри.



А. Гретри опера «Ричард Львиное сердце», ария Лоретты 1д. CD5-6

5. Английская опера.

Истоком английской оперы явились музыкальные вставки к театральным спектаклям, которые назывались «**маски**». Сначала музыка «масок» складывалась из нескольких арий и танцев и занимала второстепенное место, но позднее, особенно во время правления Карла I, «маски» достигли расцвета, и даже король и королева танцевали в музыкальных интермедиях.

Во время царствования Карла II королевским указом были открыты 2 оперных театра, организован струнный оркестр «24 скрипки французского короля».

Родоначальник английской оперы – **Генри Перселл** (1659-1695). Его называли «британский Орфеем». Жемчужина оперного искусства XVII века – **опера «Дидона и Эней»** (по сюжету поэмы «Энеида» древнеримского поэта Вергилия). В 1689 хозяин пансиона благородных девиц в Челси заказал Перселлу музыку для школьного спектакля. Главным предметом была музыка, пение и танцы. Перселл сочинил небольшую оперу на произведение из школьной программы. Все хоры и инструментальные номера исполняли



воспитанницы пансиона.



Соло ведьмы и хор ведьм и матросов из 3д. CD2-17



Прощальный дуэт Дидоны и Энея из 3д. CD2-18



Плач Дидоны финальная ария из 3д. в форме «граунд» вариации на basso ostinato CD2-20

Так же создатель опер «Король Артур», «Королева фей», «Буря» ок. 50 музыкально-сценических произведений. После смерти Перселла (36 лет) появилась комически-сатирическая **«Опера нищих» Иоганна Кристофа Пепуша** (1728). Это английская разновидность комической оперы – **балладная опера**, которая была связана с народными английскими песнями-балладами и направлена против модной итальянской оперы. «Опера нищих» написана на сюжет Д. Свифта поэтом Джоном Геем и композитором **Джоном Пепушем**. Герои оперы – воры, тюремщик, девицы сомнительного поведения, поставленная в 1728 г., окончательно подорвала итальянскую оперу. Это жесткая социальная сатира на аристократию и музыкальная пародия на итальянскую оперу-серию (в частности на оперы Генделя).

Черты:

- традиции итальянской оперной школы (сольное пение, венецианская школа, творчество Монтеверди);
- французская (хоровое звучание, танцевальные построения);
- близость к английскому фольклору.

6. Немецкая опера.

Попытка создать национальную оперу имела место и в Германии. Первой немецкой оперой принято считать **«Дафну» (1627) Генриха Шютца** (1585-1672). Однако, это произведение не сохранилось. На театральных подмостках Германии царила итальянская опера. И только в богатом г. Гамбурге удалось создать немецкую национальную оперу. Среди ее создателей **Г.Ф. Телеман** (40 опер), **Рейнхард Кайзер** – руководитель гамбургского оперного театра (свыше 100 опер).

Австро-немецкая разновидность комической оперы с разговорными разговорами между музыкальными номерами – **зингшпиль** («пение с игрой»). В становлении жанра большой вклад принадлежит – **Иоганн Адам Гиллер (Хиллер)** (1728-1804) – «Черт на свободе», «Охота». Несколько отличается от немецкой австрийский (венский) зингшпиль. В 1778 постановка оперы И. Умлауфа «Рудокопы» в Вене открылся Театр национального зингшпиля. Вершина австрийского зингшпиля в творчестве Моцарта («Похищение из сераля», «Волшебная флейта»).

7. Жанр оратория, пассионы, кантата.

Оратория – зародилась почти одновременно с оперой в Риме. Оратория – композиция для хора, солистов и оркестра на библейский сюжет и исполнялась в ораториях – особенных помещениях при церкви, где собирались верующие → название жанра. Первая оратория – «Представление о душе и теле» (1600) Эмилио Кавальери. Писали ораторию итальянец Алессандро Страделла («Иоанн Креститель») А. Скарлатти. Авторы: Г.Ф. Гендель (32 оратории), И.С. Бах.

Пассионы (Страсти) – разновидность оратории (лат. – страсти, страдания) в основе сюжета лежат главы из Евангелия, повествующие о страданиях Христа. Зародились в рамках католической церкви, особенное развитие получили в немецком протестантском искусстве. Вершина развития жанра в творчестве И.С. Баха «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну».

Кантата (ит. «петь») – схожа с ораторией, но как правило меньше по размерам. В XVII в. сольная кантата получила распространение в Риме. Оркестровое сопровождение утвердилось в кантате неаполитанских композиторов. В отличии от итальянских кантат, преимущественно светских, немецкая кантата XVII-XVIII вв. Развивалась как церковная.

Д.з. – Ливанова История западноевропейской музыки до 1789г. Том 1 (Кл. Монтеверди Опера «Орфей», Г. Перселл опера «Дидона и Эней», А. Вивальди, «опера нищих»).

Тема 3: «Иоганн Себастьян Бах (1685-1750)»

Тип урока – комбинированный.

Вид урока – смешанный.

Методическая цель – развитие интеллектуальных и творческих способностей учащихся, создание условий для формирования умений, знаний и навыков.

Образовательная цель – развитие интереса к творчеству великого гения, формирование знаний о личности и творчестве И.С. Баха.

Дидактические задачи - развитие умения анализировать, сравнивать и обобщать, развитие творческого мышления и инициативности учащихся, развитие умения оперировать имеющимися знаниями.

Познакомить учащихся с личностью гениального немецкого композитора, рассмотреть истоки его творческого стиля, характерные темы и образы его творений. Выявить жанровые предпочтения композитора, особенности музыкального языка, новаторские достижения и подчеркнуть значение творчества великого композитора. Составить периодизацию его жизненного и творческого пути.

Форма деятельности – беседа.

Способ организации – групповой.

План.

1. Личность композитора.
2. Истоки творчества.
3. Образы и темы творчества. Идейная направленность творчества.
4. Основные жанры и сочинения.
5. Особенности музыкального языка.
6. Новаторства.
7. Значение творчества.
8. Периодизация.

1. Личность композитора.

И.С. Бах – великий немецкий композитор, исполнитель, музыкальный мастер (создал новые разновидности виолы и клавесин-лютню), известный педагог. Многие его ученики стали известными музыкантами XVIIIв. – композиторами, исполнителями, органистами, педагогами. Среди них наиболее известность получили сыновья Баха – Вильгельм Фридеман и Филипп Эмануэль.

И.С. Бах родился в **семье потомственных музыкантов**. Известность династии была столь высока, что в Эрфурте, всех музыкантов называли «бахами». Отец, дяди, деды композитора были музыкантами, как и его брат, сыновья и племянники.

На протяжении всей жизни Бах много раз переезжал из города в город, что часто объясняется его **независимым характером**, из-за которого он не ладил с начальством (отпуск в Любек ➔ Д. Букстехуде (Арнштадт) пробыл в 4 раза больше – прошел 350 км). Девиз Баха – «иди свои путем, а люди пусть говорят, что угодно» (цитата Данте). Неуступчивость и упрямство в отношениях с теми, кто мешал ему работать (швырнул парик в органиста, который не справлялся с партией), соединялось в композиторе с дружелюбием и добродушием. Бах организовал домашние концерты, к нему в гости в Лейпциг приезжали музыканты. Известный композитор Г. Телеман был крестным отцом его сына Ф.Э. Баха. У Баха было много учеников, которые подолгу жили у него. Дом в Лейпциге по словам Ф.Э. «напоминал оживленную голубятню».

Бах имел хорошее **чувство юмора** («Кофейная кантата», квадрибеты – музыкальный жанр, в котором серьезная мелодия соединялась с популярной уличной песенкой. По словам Баха данная тема фуги передает «кудахтанье простодушной курицы»:



Известно, что Бах был **деловым**, и даже скрупулёзным человеком. Он вел бухгалтерию, проверял пункты договорных обязательств, он довольно много зарабатывал – в 5 раз больше пастора, примерно в 20 раз больше за врача или городского музыканта.

Его **скромность** легендарна. На вопрос, как он достиг виртуозной игры на органе Бах ответил: «Мне пришлось быть прилежным, кто будет столь же прилежен, достигнет того же».

Бах был человеком **религиозным**. Он хорошо знал традиции богословия, придерживался праздников, исповедовался, за несколько дней до смерти принял причастие. Библия на 2-х языках – немецкий и латинский – была его настольная книга. В начале своих произведений он обращался к Иисусу («Иисусе, помоги!»), а в конце писал: «Всевышнему одному слава». Однако, в религии был широким взглядом – будучи лютеранином, создал католическую мессу. Его церковные произведения насыщены гуманистическим содержанием, поэтому его крупные произведения считаются светскими.

Сочинял Бах быстро, без пауз. Слышал внутренним слухом все циклическое произведение. Особенно виртуозно владел формой фуги. Иегуди Менухин – американский музыкант изучал подчёрк Баха.

Баху было чуждо **тщеславие**. Он ничего не делал, чтобы добиться славы, признания. Маттесон обратился к нему с просьбой прислать биографию для книги о современных музыкантах, он не нашел для этого времени. Лишь 7 произведений Баха были изданы при жизни и появились 2 статьи об артистической деятельности.

2. Истоки творчества.

Бах был самоучкой. Первоначальные навыки он приобрел у отца, старшего брата, но никто не обучал его композиции. Он самостоятельно изучал других композиторов, в т.ч. прежних мастеров (ит. - Вивальди, Корелли, Фрескобальди, Палестрина, фр. - Куперена, нем. – Пахельбель, Букстехуде, Рейнкен). Он делал обработки их сочинений, например скрипичные концерты переключал для клавира. Бах опирался на различные школы – французскую и английскую клавирные, итальянскую скрипичную и немецкую органную, а так же на немецко-песенное искусство, т.е. его стиль был **синтетическим**.

Важнейший источник музыкального языка Баха – **протестантский хорал**. Протестанты перерабатывали в гимны любовные песни, марши, застольные баллады. Все немцы хорошо знали мелодии хоралов на память и знали с каким библейским эпизодом либо с праздником она связана. Некоторые мотивы хоралов стали устойчивыми формулами, символами. Например, символ креста, распятия, страдания Господа – два диссонанса в различных направлениях. Тема фуги C-Dur в основе печальная строфа хорала «Что Господь делает, то во благо» - символ «постижения воли Господней».

3. Образы и темы творчества. Идеи творчества.

Образы баховской музыки отличаются глубиной, значительностью. Эмоциональная и философская сущность музыки Баха - в глубокой человечности, в самозабвенной любви к людям. В своем искусстве Бах показывает самое благородное и прекрасное, что таится в человеке, творчество Баха исполнено пафосом **этической идеи**.

Герой Баха размышляет, переживает об окружающем мире. Отображение тягот, переживших немецким народом, рождали у Баха потрясающие образы трагизма, т страдания проходит через всю баховскую музыку. Однако т ликования, восторженное воодушевление перекликается с т страдания, отражая действительность в ее контрастном единстве.

У Баха нет принципиальной разницы между жанрами светской и церковной музыки. Для обоих жанров свойственны одинаковые темы – т страдания и скорби, философские размышления, незатейливое крестьянское веселье; характер музыкальных образов, средств их воплощения, приемы развития. Недаром композитор переносил tt и эпизоды из светских произведений в духовные (t lamento из шуточного произведения «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» Бах сделал t духовной кантаты «Слезы, вздохи», а затем t «Crucifixus» h-moll мессы).

Бах – музыкант философ, размышление о смерти и жизни, о нравственном долге и преданности человека.

Бах – лирик, каждая его философская мысль вызывает живой эмоциональный отклик. В. Стасов «провидец еще двести лет тому назад тайн и глубин человеческой душевной жизни». Баховская лирика несет гуманистический идеал.

Бах – многосторонний композитор: острый драматизм и чистая созерцательная лирика, воплощение чувств народных масс и интимная исповедь вмещает искусство Баха. Бах писал маленькие грациозные детские пьесы из тетради Анны Магдалины,

грандиозные органные фантазии, философскую мессу h-moll, народно-жанровую «Кофейную кантату».

Бах начал сочинять сравнительно поздно, в возрасте 20 лет. Бах не умел и не любил говорить о своем творчестве. Процесс сочинения композитор рассмотрел как акт мастерства, который он воспринял от музыкантов-предшественников.

Громкая слава виртуоза-органиста и клавесиниста сопутствовала композитору всю жизнь. Его импровизация потрясала всех. Рейнкен «Я думал, что это искусство уже давно умерло, но теперь я вижу, что оно живет в Вас!».

4. Основные жанры и сочинения.

Бахом создано более 1000 произведений разных жанров. Известно, что большое количество сочинений Баха оказались безвозвратно утерянными. Из 300 кантат приметно 100 исчезло.

Органное произведение: прелюдии и фуги (18), токкаты и фуги (5), фантазии и фуги (3), хоральные прелюдии (46), 6 органных концертов, Пассакалия c-moll и др.

Клавирные произведения: маленькие прелюдии и фуги, 15 двухголосных инвенций и 15 трехголосных синфоний, 6 английских сюит, 6 французских сюит, 6 партит, Хроматическая фантазия и fuga, «ХТК», Итальянский концерт, Гольдберговские вариации, «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»; «Музыкальное приношение», «Искусство фуги» (исполнительский состав не указан).

Оркестровые произведения: 6 Бранденбургских концертов, 5 сюит, 7 инструментальных концертов для клавира с оркестром, 3 концерта для скрипки с оркестром, камерные сочинения;

Вокально-инструментальные произведения: Высокая месса h-moll, Магнификат, Страсти по Матфею, Страсти по Иоанну, «Рождественская» и «Пасхальная» оратории, около 300 духовных (сохранилось 199) и 24 светских кантаты.

В каждом городе, где жил Бах, были свои условия, и это часто объясняется тем, что в **Арндштадте и Веймаре**, где он был органистом, Бах написал свои лучшие органное произведения (Токката и fuga d-moll, Фантазия G-Dur, прелюдии и фуги, хоральные прелюдии).

В Кётене в распоряжении композитора был оркестр, поэтому значительная часть инструментальных сочинений были написаны здесь (сонаты и партиты для скрипки соло, сюиты для скрипки соло, Бранденбургские концерты). Так же он много пишет клавирной музыки – 2-х и 3-хголосные инвенции, 1 том ХТК, 6 французских и 6 английских сюит, Хроматическая фантазия и fuga d-moll.

В Лейпциге, где Бах был кантором школы певчих при церкви св. Фомы, он создал лучшие вокально-инструментальные сочинения – 300 кантат, Страсти, Месса. Здесь он написал ***1-й в истории музыки концерт для клавира «Итальянский концерт»*** и 2 т. ХТК.

Таким образом, творчеству Баха характерна жанровая разнообразность, он работал в разных современных ему жанрах, исключение – **опера**.

5. Особенности музыкального языка.

Бах – великий полифонист, и в этом смысле он явился завершителем целой исторической эпохи.

1) **Мелодика** – бах величайший мелодист. ХТК – энциклопедия баховского тематизма. По сравнению с мелодиями Генделя – ровными и прямыми, баховский мелос сложнее, изменчив по рисунку. Серов «нет в мире мелодиста больше Баха». Мелодии обычно короткие, выразительные, внутренне контрастные, жанровые, с выразительным ритмом, разнообразного характера. Мелодии в основе своей вокальные, но бывают и по инструментальному извилисты, хроматизированы, разветвлены. Поэтому мелодии Баха называют синтетическими, вокально-инструментальными.

Мелодии Баха испытывают влияние немецких народных напевов. Есть мелодии с ясными контурами и танцевальными ритмами. Важное качество мелодизма – концентрированность высказывания (т.е. фуг), жанровое многообразие (песня, танец, патетическая декламация, маршевость) → яркая образность тем. Бах использует в музыкальной ткани протестантский хорал (старинное духовное песнопение в основе которых лежит светский напев на немецком языке), что способствовало приближению его замыслов к слушателям, делало их более понятными.

2) **Ритм** – в музыке Баха играет выразительную роль. Он разнообразный, может быть пунктирным, энергичным, мужественный, подчеркивая маршеобразный характер музыки; встречается ровный, подчеркивая мерный ритм, в произведениях экспрессивных, эмоционально приподнятых.

3) **Гармония** – диатоника и хроматика представлена равно в творчестве Баха, характерно использование насыщенных 7-аккордовых звучаний. Бах сделал смелые открытия в области логики тонального развития. Наиболее законченное воплощение получило в фуге (T-D-S-T). Для гармонии и тонального развития баховских произведений характерно сплетение Dur-moll системы и ладов народной музыки. Асафьев «застывшая лава полифонии».

В ХТК Бах разрешил проблему темпериции. ХТК написано для инструмента, где уменьшение каждой 5 приблизительно на $1/108$ привело к делению 8 на 12 равных полутонов. При таком акустическом строе чистые только октавы, но неточность других интервалов ничтожно мала.

Бах использовал диссонансные аккорды нетерцового строения, более широко применял альтерацию, модуляции в отдалённые тональности, энгармонические модуляции.

Бах более широко применял умVII7 «аккорд отчаяния». Для завершения произведений Баха характерно длительное запаздывание Т (ретардация) → нагнетанию тону. Бах усложнил аккордовые последовательности, применял эллиптические обороты. Впервые применил энгармоническую модуляцию через умVII7.

4) **Форма** – Бах часто обращался к старинным формам хоровой музыки. Однако, композитор разрабатывал не только старинные жанры и формы, но и которые были связаны со светским содержанием (сюиты, оркестровые и сольные концерты), **Бах явился создателем клавирного концерта.**

5) **Полифония** – полифонист по своей художественной природе. Он мастер контрастной и имитационной полифонии. Контрастное 2-х,3-хголосие совершенно по мелодической красоте и продуманности ритмических сочетаний. В имитационной полифонии Бах усовершенствовал канон свободного стиля на D-м ладовой основе с жанровым тематизмом (каноны-гимны, каноны-танцы, каноны-пасторали и др.). Бах – мастер канонической фуги.

Инвенции и синфонии – написаны в полифонии смешанной формы. Инвенция («выдумка, изобретение») – 15 пьес 2-хголосного склада. Синфонии – 15 3-хголосных пьес. Фуга – высшая форма имитационной полифонии, в основе которой лежит тема, излагаемая в разных голосах и разных тональностях. 5 основных понятий: тема, противосложение, интермедии, ответ, стретта.

Тема – главный носитель содержания фуги. Излагается одnogлосно, небольших размеров. **Ответ** – второе проведение темы в доминантовой тональности (реальный – повторение темы без изменений; тональный – тема интервально изменяется). **Противосложение** – тема, которая сопровождает ответ и образует контрапункт (удержанное – повторяется на протяжении всей фуги; неудержанное – излагается 1 раз с ответом). **Интермедия** – связка между изложениями темы, строится на материале темы или ПР. **Стретта** – каноническая имитация фуги, прием наложения тем в разных голосах – главное средство полифонического развития фуги.

Форма фуги – чаще 3-хчастная, реже 2-хчастная. **Экспозиция** – содержит столько проведений тем сколько голосов в фуге, тональный план (T-D-T; T-D-D-T); дополнительное проведение тем, либо контрэкспозиция.

2 часть – развивающая или разработка – тема излагается в других тональностях (1 степени родства), тема ритмически изменяется (увеличивается, уменьшается), звучит в обращении, ракоходе, стреттное проведение, преобладание интермедий, либо их отсутствие. **3 часть** – реприза, возвращение темы в основной тональности.

Фуга – ведущий жанр творчества Баха, она является и методом музыкального мышления и тематического развития, проникла едва ли не во все другие жанры его музыки.

6. Новаторства.

Бах – крупный новатор и основоположник ряда новых жанров:

- органично соединил полифонический и гомофонно-гармонический стили в музыке;
- творчество Баха явилось вершиной полифонии;
- обозначил в фуге разделы – экспозиции, разработки, репризы, которые станут характерны для сонатной формы;
- создал клавирный концерт;
- в клавирной музыке ввел новое возвышенно-философское содержание;
- фуга приобрела классические черты;
- отделил токкату и прелюдию от фуги.

7. Значение.

И.С. Бах обобщил художественные тенденции эпохи барокко. Для его произведений характерно стремление к величию и пышности, воплощение масштабных философских проблем. Бах сумел раскрыть внутренний мир, нравственный идеал своего современника.

Творческими находками Баха восхищались композиторы различных веков. Моцарт познакомившись с произведениями Баха воскликнул: «Здесь есть чему поучиться!», Бетховен восторженно произнес: «Он не ручей – он океан!». По мнению Серова «необъятная глубина мысли и неисчерпаемое разнообразие форм в баховском гении».

С XIXв. Началось медленное возрождение творчества композитора. В 1802 г. появляется 1 биография композитора (нем. ист. Форкеля), которая привлекла музыковедов к жизни и личности Баха. В 1829 - исполнение «Страстей по Матфею» Ф. Мендельсоном. В 1850г. образовалось Баховское общество, ставящая своей целью отыскать весь рукописный материал, принадлежащий великому музыканту (46 томов).

В России положительное отношение к Баху определилось еще в XVIIIв. В «Карманной книжечке для любителей музыки» появилась рецензия на произведения Баха, в которой отмечалось его исключительное мастерство. Глинка, Римский-Корсаков, Танеев, Шостакович, Шнитке – крупные знатоки и пропагандисты баховской музыки.

Среди продолжателей исканий Баха – его сыновья (20 – 9 пережили отца), 4 стали композиторами:

- Вильгельм Фридеман – «галльский» Бах, композитор, органист, импровизатор;
- Карл Филипп Эммануил – «берлинский» или «гамбургский», композитор, клавесинист. Оказал влияние на композиторов ВКШ.
- Иоганн Кристиан – «миланский» или «лондонский», композитор, клавесинист, представитель галантного стиля, оказал влияние на юного Моцарта;
- Иоганн Кристоф Фридрих – «бюккебургский» композитор, клавесинист, капельмейстер.

Б. Асафьев: «Бах – такой гигант, что воспринимается не как личность, а как мощная творческая лаборатория, в которой перековывались все творческие навыки, стили, тенденции и искания музыки его времени».

8. Периодизация.

И. С. Бах родился в 1685 году в **Эйзенахе** в скромной семье городского музыканта. Странствования Баха до 1723 года ограничивались провинциальными немецкими городками, и жизнь его протекала внешне довольно однообразно.

Он происходил из рода, целые поколения которого веками трудились на музыкальном поприще. Таковы были и отец, и брат – первые музыкальные наставники в детстве. С 15 лет он зарабатывал себе на пропитание, т.к. остался сиротой. Это способствовало формированию таких черт его характера, как скромность, прилежание. Народная песня, говор, танец, народный музыкальный быт были той средой, которая воспитывала его слух, вкусы, мышление. Еще мальчиком в Эйзенахе он пел в хоре. В Ордруфе он рано и далеко продвинулся в игре на скрипке, клавесине и на органе. В люнебургский период (1700 – 1703) он слушал игру знаменитых органистов Бёма и Рейнкена, получил общее образование в лицее, а в подпольных библиотеках тщательно изучал творения старинных и некоторых современных ему немецких, австрийских, итальянских, французских мастеров. Первые произведения Бах написал в 19 лет.

Будучи певчим, Бах связан был с церковью в Эйзенахе, Ордруфе, Люнебурге; органистом – в Арндштадте, Мюльгаузене. Это имело различное значение. Во-первых, войдя и лютеранскую церковь в качестве начинающего исполнителя, он встретился с протестантским хором. Для Баха религия была чем-то большим, чем поэтическая

метафора на устах оратора. Она не только определяла многие жанры и литературно-поэтические связи его творчества. Религиозный Бах с самой юности вступил в конфликтные отношения с церковью. Всю жизнь он стоял в стороне от борьбы между двумя лагерями лютеранской церкви – ортодоксами и пиетистами. Покидая Мюльгаузен в 1708 году, он писал о том, что "встретил тяжёлые препятствия в осуществлении своих стремлений". Лучшие произведения написаны в 1704 году в Арндштадте – клавирное "Каприччио на отъезд возлюбленного брата" в B-dur. Также возникли и первые духовные кантаты "По душу не оставь" (1704), "К тебе взываю из глубин" (1707); "Трагическое действо" (1708 – 1711) – кантата. Тут раскрывается иная образная сфера баховского гения, где он предавался возвышенным размышлениям о жизни, смерти и назначении человека, и религиозные тенденции не в силах были заглушить глубокой человечности правдиво выраженного чувства.

Веймар (1708 – 1717) – первый период творческой зрелости композитора, где он становится не только церковным, но и светским, к тому же ещё придворным музыкантом. В это время происходит конфликт художника с феодальным деспотизмом (не дали должность капельмейстера). В Веймаре Бах приобщается к сокровищнице итальянской органной и скрипичной музыки.

В Веймаре окончательно сформировался мелодический стиль ("Actus tragicus" – первая кантата веймарского периода; жемчужина баховской лирики – "Я много горя претерпел"). Могучий драматический пафос прорывался в органной Токкате и фуге d-moll, в трагической c-moll Пассакалии, а Токката и фуга C-dur или Прелюдия и фуга D-dur остаются образцом баховского блестящего концертного стиля.

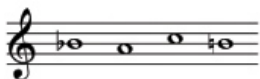
С маленьким **г. Кетеном** связаны Баховские надежды, т.е. главным образом с камерным музицированием и жанрами. В этот период были созданы лирические прелюдии и фуги I тома "Х Т К" (1722); трёхголосные симфонии (ок. 1723) и др.

В Лейпциге, где Бах обосновался до конца жизни, композитор и исполнитель, наконец, получил непосредственный доступ к народной аудитории, и притом в светском репертуаре. Здесь он создал такие жанрово-реалистические вещи, как кантата "Кофейная" (1732), "Крестьянская" (1742), духовные песни народного склада (1736). С 1723 года Бах возвращается к игре на органе в церквях св. Фомы и св. Николая. Характерная черта лейпцигского периода – драматизация вокально-инструментальных жанров и тяготение к более крупным планам и масштабам. Выделяются светские кантаты: "Феб и Пан" (1732), "Эол умиротворённый", "Геркулес".

Философско-этические идеи, лишь в Лейпциге развернувшиеся во всю ширь, взывали к массам, они требовали широких форм и своеобразной драматургии действия. Тогда возникла великая композиция *Магнификат D-dur* (1723), эпико-драматургические *Пассионы* – по Иоанну (1723), *Пассионы по Марку*, по Матфею; оратории *Рождественская* (1734) и *Пасхальная* (1736), *Высокая месса* (1733–1738).

В этих монументальных жанрах запечатлен самый широкий и величественный итог творческого пути композитора.

9. Мотив ВАСН.



Бах знал об этой музыкальной особенности своей фамилии и обыгрывал этот мотив. Три обстоятельства делают этот мотив чрезвычайно богатым потенциальными возможностями его разработки. Первое — он состоит из двух пар мотивов, каждый из которых построен на самом тесном в европейской музыке интервале — так называемой малой секунде. Мотив из так расположенных (в нисходящем движении) и связанных

звучков, очень часто встречающийся в музыке барокко, получил название «мотив вздоха». Второе — в полном своем виде (четырёхзвучном) «баховский мотив» разомкнут (завершается не на той же ноте, с которой начинается) и вместе с тем целен: он заканчивается почти на той же ноте, с которой начинается, — начало си-бемоль, окончание си-бемоль. Но это «почти» имеет кардинальное значение: звуки различаются на такой же, самый тесный, интервал — малую секунду. Есть еще третье обстоятельство, определяющее огромную значимость этого мотива, — его крестообразность: фигура креста получится, если соединить линиями его крайние звуки со средними. Бах написал довольно много подобных крестообразных мотивов (известны специальные исследования на эту тему), но его «фамильный» мотив по праву должен занять в перечне таких мотивов первое место. Мистически роковой смысл приобретает этот мотив в последней (незавершенной) фуге «Искусства фуги». «Перо выпало из его руки, — пишет крупнейший современный музыковед и клавесинист Эрвин Бодки, — в тот самый момент, когда он ввел свою «фамильную» тему — впервые в незамаскированном виде, демонстрируя весь ее блеск и используя ее в качестве личной печати». Альберт Швейцер, крупнейший знаток баховского творчества, удивляется: «...странно, что он (Бах. — А.М.) ждал до последних своих дней, прежде чем приступил к сочинению фуги на столь интересную тему».

Бах знал об этой музыкальной особенности своей фамилии и использовал ее как свой фамильный код (темой из 14 звуков) он «запирает» цикл партит, он «запечатывает» Английские сюиты (1722 года) жигой, которая в точке золотого сечения проводит мотив В-А-С-Н.

Одним из первых, кто задумал использовать баховский фамильный мотив, был **Бетховен**. Его замысел остался неосуществленным. Сохранился, однако, нотный лист с наскоро записанной на нем темой, причем подписанной буквами — Бетховен намеревался написать на эту тему оркестровую увертюру. Примечательно, что на этом же листке записаны его мысли о Десятой симфонии (не сочиненной). Обычно эту тему проводят в виде четырех ровных длительностей. Так это делал сам Бах. Бетховен вносит свое глубоко личное начало: он разрывает тему на две пары звуков и группирует их в остро пунктирном ритме, наделяя тему бунтарским характером. Поразительно, как всего лишь одним приемом Бетховену удается сразу же превратить баховскую тему в свою собственную, бетховенскую! В 1845 г. **Роберт Шуман** написал цикл «Шесть больших фуг на имя ВАСН для органа». Это грандиозный музыкальный монумент Баху. «Над этим произведением, — писал Шуман нотоиздателю, — я трудился весь прошлый год, стремясь, чтобы оно хоть в чем-то было достойно великого имени, которое носит; думаю, что, быть может, этот труд намного переживет другие мои сочинения». Шумановский цикл — первый в ряду монументальных органнх (и не только органнх) произведений на тему ВАСН Листа, Рegera, Шостаковича...

Д.з. — учебник с. 71-108, составление биографической таблицы

3.1. «Органное творчество И.С. Баха».

Цель урока – познакомить учащихся с органным творчеством И.С. Баха.

Задачи – выявить традиции немецкой органной школы, жанры к которым обращался композитор, на примере разбора отдельных произведений подчеркнуть значимость органных сочинений И.С. Баха для последующего развития музыкальной мировой культуры. Воспитание эрудированной личности учащегося, эстетического восприятия музыки, развитие памяти, мышления, речи и внимания учащихся.

Тип урока – комбинированный.

Методы обучения – информационно- рецептивный с применением репродуктивного.

Оборудование, наглядность, ТСО – магнитофон, диски, схемы сочинений.

План.

1. Традиции.
2. Жанры.
3. Значение.
4. Органные хоральные прелюдии.
5. Токката и фуга d-moll.
6. Фантазия и фуга g-moll.
7. Прелюдия и фуга a-moll.
8. Токката, Adagio и фуга C-Dur.
9. Пассакалия c-moll.

1. Традиции.

Эпоха Баха была периодом расцвета органного мастерства. В Германии еще до Баха сложились органные школы. В церковной музыке орган имел важное место. Наиболее известные – И. Фробергер, Д. Букстехуде, И. Пахельбель, И. Кунау, А. Рейнкен. В их творчестве сложились определенные традиции органного исполнительства:

- контрасты f и p;
- регистровые контрасты;
- импровизационность;
- чередование мощных аккордов и быстрых пассажей;
- чередование токкатных и фугированных разделов.

ОРГАН был любимым инструментом Баха, именно в органном творчестве он наиболее полно проявил себя, раскрылись основные особенности стиля – импровизационность, концертный размах, возвышенная лирика.

В сравнении с клавишинными произведениями органные написаны крупным планом, похожи на фрески, виртуозные, импровизационные, в них закладываются основы нового музыкального принципа – симфонизм. Произведения для органа Баха писал на протяжении всей жизни, но наиболее совершенные были созданы в Веймаре.

2. Жанры.

Большинство органных произведений Баха можно разделить на 2 группы:

1) **органные полифонические циклы** (прелюдии, фантазии, токкаты с фугами) – выросли на основе инструментальных традиций. На основе свободных импровизаций складывались прелюдии, фантазии, токкаты, интеллектуальное начало проявлялось в фуге. Бах впервые разграничил импровизационное и рациональное изложение в двух отдельных частях цикла. В контрастном противопоставлении частей раскрывается величие духа художника, его драматическое понимание мира, вдохновенность чувств.

2) **органные обработки (хоральные прелюдии)** ок. 90-150. – в основе лежит протестантский хорал, т.е. мелодия вокального склада. Образный строй хоральных прелюдий Баха определяется поэтическим содержанием текстов хоралов: чаще всего – размышление о человеке, его нравственном долге, о выпадах на его долю радостей и бедах.

3. Значение.

В XIX и XXвв. многие музыканты создавали варианты фортепианных обработок органных сочинений Баха – Ф. Лист, Ф. Бузони, К. Таузиг, М. Рeger, в советской музыке – С. Фейнберг, Д. Кабалевский и др. Транскрипции сыграли большую роль в распространении баховского наследия. Исполнители-виртуозы XXв., пропагандисты музыки Баха – Швейцер, Бузони, Казальс, Д. Ойстрах.

4. Органные хоральные прелюдии.

Характерные черты:

- небольшие размеры;
- камерность звучания;
- господство мелодического начала;
- вокальность;
- строфичность формы.

Фактура хоральных прелюдий ясная и чистая. Бах насыщает их приемами контрастной полифонии: основной напев оплетают другие мелодии, подчеркивая эмоциональное богатство основной темы.

Бах по-разному подходит к обработке хоралов. В одном случае хоральные напевы господствуют, все остальные элементы ткани усиливают его выразительность. В другом случае, хоралы растворяются в других мелодических голосах. Иногда темы хоралов чередуются со свободными мелодическими голосами.

Форма чаще всего строфическая, приближается к структуре хорала. Бах усложняет эту форму, придает ей завершенность и одновременно подчеркивает непрерывность и текучесть развития.

Прелюдия g-moll «Грядет язычников спаситель».

Музыка прелюдии перекликается с образами кантат и пассионов. Суровой скорби хорального напева композитор противопоставляет новую напряженную мелодию. Она подхватывает интонации хорала, раскрывает драматизм и лиризм. Тема хорала звучит

сдержано, голоса вступают имитационно. За этой темой возникает другая выразительная мелодия, которая контрастирует с темой хорала – это усложненный вариант хорала.

Дальнейшее развитие – чередование эпизодов, которые дополняют друг друга. Пьеса основывается на непрерывном мелодическом развертывании. Оживленнее становится тема хорала, появляются шестнадцатые, неизменный ритм баса. 2 тема развивается более свободно, она варьируется, усложняется ритм, возникает контрастная полифония. Последнее проведение 2 мелодии повторяет изначальное изложение. Реприза подчеркивает законченность. Однако, даже здесь мелодия продолжает развиваться. Скачки на ч.8, м.7 – это кульминация хорала. Постепенно движение сворачивается, возникает основная тема хорала.

Прелюдия ES-DUR «Проснитесь, голос нас вызывает».

Ее музыка носит величаво–спокойный, просветленный характер, развивается плавно и неторопливо. Тема хорала довольно однообразна в ритмическом и мелодическом отношении. Она основана на движении по устойчивым ступеням лада с многократными повторениями одного звука. Однако Бах начинает свою прелюдию не с хоральной мелодии, а с собственной темы – более напевной, гибкой и подвижной, и вместе с тем родственной хоралу. Развиваясь, эта тема непрерывно обогащается интонационно и ритмически. В ней возникают широко распевные фразы, расширяется диапазон. Наряду с этим в ней обостряется неустойчивость, секвентно повторяется мотив вздоха, который становится средством нагнетания экспрессии.

Тональный план прелюдии охватывает родственные бемольные тональности. Ладотональное развитие направлено от светлых мажорных красок к более темному минорному колориту в середине, а затем к возвращению исходного светлого звучания (Es-B-c-g-Es).

Разреженная, ясная фактура прелюдии основана на двух основных мелодических линиях, далеко отстающих друг от друга (это создает ощущение пространственной широты). Средние голоса, где излагается тема хорала, включаются позднее и также обладают мелодической самостоятельностью. Тема хорала звучит в верхнем голосе звучит только 1 раз в Dur-e. Это кульминация утверждает мажор. Таким образом, музыкальный образ раскрывается постепенно. Прелюдия написана в 3-хчастной форме.

Прелюдия f-moll «Я зываю к тебе, Господи»

В этой прелюдии мелодия хорала помещена в верхний голос, она господствует, определяя весь облик произведения. Баху принадлежит гармонизация напева и создание фактуры аккомпанемента.

Тема хорала отличается песенностью, основана на плавных мягких интонациях. Ритмическое однообразие, подчеркнутое ровным движением басов, придает музыке строгость и собранность. Основное настроение – глубокая сосредоточенность, возвышенная печаль.

В фактуре ясно выделяется три плана: верхний голос (собственно тема хорала, звучание которой в среднем регистре напоминает пение), линия баса и средний голос – интонационно очень выразительный и ритмически подвижный (фигурации лирического характера). Форма 2-х частная. Первый раздел ясно членится на предложения, завершается четкой каденцией. Второй развивается более непрерывно. Кульминация почти в конце прелюдии. На верхний мелодический голос накладывается фигурация с неустойчивой модуляционным звучанием.

Гармонические краски прелюдии сдержаны. На фоне f-moll выделяется AS-Dur (начало 2 части), но мажор быстро гаснет. Основная мысль хорала – строгая и глубокая сосредоточенность.

Звучит в обработке В. Артемова в фильме реж. А. Тарковского «Солярис».

5. Двухчастные полифонические циклы.

Двухчастные композиции, состоящие из какой-нибудь вступительной пьесы (прелюдии, фантазии, токкаты) и фуги, встречались уже у композиторов добаховского поколения, но тогда они были скорее исключением, чем правилом, закономерностью. Преобладали либо самостоятельные, не связанные друг с другом фуги, токкаты, фантазии, либо одночастные композиции смешанного типа. В них свободно сочетались прелюдийно–импровизационные и фугированные эпизоды. Бах нарушил эту традицию, разграничив контрастные сферы в двух отдельных, но органично взаимосвязанных частях полифонического цикла. В первой части концентрировалось свободное, импровизационное начало, во второй – фуге – строго организованное. Музыкальное развитие в фуге всегда подчиняется законам логики и дисциплины, протекает в строго определенном «русле». Продуманная система композиционных приемов фуги сложилась уже до Баха, в творчестве его предшественников – немецких органистов.

Вступительные же части полифонического цикла такой «заданности» не имели. Они выработались в практике свободного прелюдирования на органе, то есть отличались импровизационной природой – полной свободой в выражении эмоций. Для них характерны:

- «общие формы» движения – виртуозные пассажи, гармонические фигуры, то есть движение по звукам аккордов;
- секвентное развитие небольших мелодических ячеек;
- свободная смена темпов, различных по характеру эпизодов;
- яркие динамические контрасты.

Каждый полифонический цикл Баха обладает своим неповторимым обликом, индивидуальным художественным решением. Общим же, и обязательным принципом является гармоничное единство двух составляющих его частей.

Токката и фуга d-moll

Музыка токкаты производит впечатление могучей силы, мятежности. Токката – пьеса импровизационного склада, состоящая из нескольких разделов:

1 - тема вступления начинается как бы сразу с кульминации («вершины–источника»), на ff, в мощном органном унисоне. Она основана на декламационных, ораторских, призывных интонациях, которые благодаря сильной звучности и многозначительным паузам звучат очень внушительно. На фоне выдержанного тонического звука звучит напряженный VII7.

2 – в основе «тема-пружина» состоящая из острых, ритмически активных фраз.

3 – строгая и спокойная. Характерно скрытое двухголосие и секвентное развитие, что придает музыке напряжение. Завершается каденцией, в которой мощные аккорды прерывают быстрое токкатное движение.

4 – возбужденное, героико-патетическое звучание. Здесь обобщается все развитие музыкального тематического материала. Каждый раздел завершается аккордовой каденцией.

Фуга – 4-хголосная с разработочной серединой.

Темы фуги – спуск по гамме минорного лада от V ступени к вводному тону. Благодаря безостановочному оstinatному бегу 16-х музыка фуги имеет характер активный, энергичный, моторный. В ее теме есть явное сходство и со вторым разделом токкаты [1]– наличие скрытого двухголосия, многократное повторение звука «ля», одинаковый ритмический рисунок. По-существу, обе темы воспринимаются как два варианта одного тематического материала (тема фуги – как зеркальное отражение 2-го раздела токкаты). Характер напряженный, уверенный, напевный.

В экспозиции тема звучит светло, пасторально, широко развивается в разработке, звучит в разных регистрах, тональностях мощно и драматично. Кроме того, в фуге d-moll есть еще одна особенность, подчеркивающая ее родство с токкатой – обилие интермедий. Интермедии в основном состоят из «ломаных» аккордов, их секвентного развития. Благодаря этому полифонический стиль фуги несколько приближается к гомофонно-гармоническому, переключаясь с импровизационной манерой токкаты.

Интермедии в фуге строятся или на тематическом материале темы или на новом, который настойчивый ритмом напоминает Зр. токкаты. Интермедии представляют свободные секвенции или импровизационный тип построения.

В более крупном плане единство токкаты и фуги заложено в самой композиции цикла. Кульминацией всего произведения является заключительный раздел фуги – большая кода патетического характера. Здесь возвращаются образы токкаты, а полифонические приемы уступают место гомофонно-гармоническим. Вновь звучат массивные аккорды и виртуозные пассажи. Таким образом в цикле возникает ощущение трехчастности (токката – фуга – токкатная кода). Фуга отличается активной энергией развития, ее тема звучит энергично, настойчиво развивается от скромного одноголосия до грандиозного звучания в заключении.

Объединение двух частей полифонического цикла может основываться не на родстве, а наоборот, на ярком контрастном сопоставлении их музыкальных образов. Так выстроен, например, g-moll-ный органный цикл.

Фантазия и фуга g-moll

Музыка фантазии своими истоками связана с суровыми и величественными образами хоровых сочинений Баха – его си-минорной мессы или пассионов. В ней сопоставлены две контрастные эмоциональные сферы. **Первая – трагедийная.** Сочетание могучих аккордов с одноголосным речитативом в напряженной тесситуре подобно чередованию хора с солирующим голосом. Музыкальное развитие протекает в атмосфере нарастающей напряженности. Благодаря органному пункту возникают резко неустойчивые, диссонантные аккорды, речитативные фразы постепенно всё больше насыщаются драматизмом.

Вторая тема всеми компонентами противоположна первой. На фоне размеренно спокойных ходов нижнего голоса верхние голоса имитируют небольшую лирическую попевку, основанную на уменьшенном трезвучии. Минорные лад, мягкость звучания придают музыке оттенок возвышенной отрешенности. Заканчивается она задумчиво и печально нисходящей секундовой интонацией.

Почти всё дальнейшее продолжение фантазии занимает сложное развитие первой темы. Драматизм общего звучания усугубляет краткая реприза второй темы, поднятой в более высокий регистр.

Трагедийности фантазии противостоит энергия и активность **фуги**. Она отличается танцевальным характером и явными связями с бытовой светской музыкой. Близость к народно-жанровым истокам проявляется, в частности, в репризном строении темы, ее завершенности, в периодичности ритмических акцентов. В теме выделяются широкие, «бойкие» скачки на квинту, октаву, которые в сочетании с пружинистым упругим ритмом создают образ очень динамичный. Энергию движения поддерживает и ладотональное развитие: тоника и доминанта основной тональности сопоставляются с тоникой и доминантой параллельного мажора.

Форма фуги опирается на репризную трехчастность. Первую часть составляют экспозиция и контрэкспозиция, затем следует большая средняя разработочная часть и сокращенная реприза. Каждому проведению темы предшествуют развернутые интермедии.

Прелюдия и фуга a-moll

Прелюдия звучит горестно и светло в начале, но уже здесь чувствуется сдержанное напряжение (тема звучит со скрытым многоголосием) – 1) хроматическая линия, 2) ↓2 элемент жалобы. ↓ движение останавливается импровизационной мелодией с беспокойным триольным ритмом – это 2 тема прелюдии. Затем основную мелодию окружают тонкие линии голосов. Тема развивается постепенно, расширяется диапазон,

становится взволнованной, беспокойной с драматическим характером. Фактура становится плотной, аккордовой. Соединения выдержанного баса и взволнованной мелодии создает образ Космоса, Света. Музыка набирает героический характер и оптимистично завершается Б35.

Фуга – 4-хголосная, монументальна и подобна фреске. Ее основой явилась a-moll клавирная фуга. Прелюдия и фуга связаны мелодично и образно, но t фуги звучит более строго и просто, она диатонична, напевна, с оттенком танцевальности. Скрытое 2-хголосие придает музыке сдержанное волнение. Характерно смена регистров, текучесть, непрерывность, музыка звучит то мощно, энергично, то затаенно. Волнообразное развитие приводит к кульминации и каждая следующая звучит все более драматично.

Перед кодой звучит умVII7, тема фуги растворяется в мощной звуковой массе. Композитор сменяет фактуру и ритм, возвращается к импровизационности прелюдии, что усиливает единство цикла. Музыка фуги становится все более мощной, монументальной, приобретает черты героико-трагического, но полного жизни сил патетического образа, так преобразуется скромная начальная тема.

Т.о., в органных произведениях Баха закладывается **принцип симфонизма** – основной принцип мышления композитора, которое заключается в длительном развитии и преобразовании музыкального материала.

Пассакалия c-moll

Органное сочинение на тему светского происхождения и характера. Написана в Веймаре ок. 1716г.

Пассакалия – это старинный жанр, «прощальной музыки провожания на улице» в форме старинных вариаций на basso ostinato. У Баха пассакалия – это величественная и сумрачная картина. Шествие со скорбной песней трагическими эпизодами и торжественным апофеозом – прояснением в конце.

Характерно:

- ✓ мощное звучание;
- ✓ патетически выразительная мелодическая линия;
- ✓ сопоставление регистров и ритмических эпизодов.

Основная тема – 8 тактов, период, с остро напряженной интонацией ум.4, октавная фактура, широко величаявая. Цикл вариаций состоит из 20 вариаций. Серединная кульминация – вихревые потоки октавной фактуры, ниспадающие и избегающие в огромном диапазоне – усилена появлением темы в верхнем голосе (10 вариация) и пассакалия на время становится чаканой.

Во 2 часть активной становится маршево-ритмические элементы и постепенно снимается трагический нюанс. Заключительная кульминация – двойная фуга с контрастной темой – приплясывающей темой и фигурационным противосложением. Прощальная процессия преобразуется в блестящее праздничное торжество.

Токката, adagio и fuga C-dur*

Линия образного развития направлена здесь от величавой патетики токкаты к возвышенной лирике Adagio, далее к мощному Grave (заключительный раздел Adagio) и, наконец, к танцевальной динамике фуги.

Основной принцип построения токкаты – импровизационность. Она состоит из нескольких относительно завершенных разделов, которые отличаются друг от друга типом мелодического движения (это либо виртуозные пассажи, либо секвентное развитие небольших мелодических оборотов, либо аккордовая фигурация – движение по звукам аккордов). Вместе с тем, в токкате есть ясная объединяющая логика: неуклонное нарастание от начала к концу – заключительной величественной вершине. Оно достигается постепенным наращиванием общей звучности, уплотнением фактуры (за счет разветвления голосов, их переключек в разных регистрах). На последнем этапе этого движения в действие включаются самые низкие звуки органа – органная педаль.

В Adagio всё контрастно по отношению к токкате: минорная тональность (параллельный a-moll), камерность звучания – в духе хоральных прелюдий, однотипная фактура на всём протяжении (ведущий голос и сопровождение), однородный тематизм, отсутствие виртуозного блеска, ярких кульминационных взлетов. На всём протяжении Adagio сохраняется настроение глубокой сосредоточенности.

Заключительные 10 тактов Adagio резко отличаются от всего предыдущего. Характер музыки становится здесь величественным и торжественным.

Большая 4-голосная fuga написана на тему широкой протяженности. Она диатонична, строится на танцевальных оборотах, которые в сочетании с размером 6/8 придают музыке сходство с жигой. Тема проводится 11 раз: 7 раз в экспозиции, 3 – в разработке и 1 раз в репризе. Таким образом, большую часть разработки занимают интермедии.

Д.3. – учебник с. 108-128, анализ музыкальных сочинений, игра музыкальных тем

3.2. «Клавирное творчество И.С. Баха».

Цель урока – познакомить учащихся с клавирным творчеством И.С. Баха.

Задачи – выявить характерные черты клавирного творчества И.С. Баха, жанры к которым обращался композитор, на примере разбора отдельных произведений подчеркнуть новаторство сочинений И.С. Баха. Отметить обусловленность создания ХТК поисками в области темперации, осмыслить жанр прелюдии и фуги в трактовке Баха, раскрыть версию Б. Яворского и его последователей о конкретизации содержания цикла, анализ отдельных циклов. Воспитание эрудированной личности учащегося, эстетического восприятия музыки, развитие памяти, мышления, речи и внимания учащихся.

Тип урока – комбинированный.

Методы обучения – информационно-рецептивный с применением репродуктивного.

Оборудование, наглядность, ТСО – магнитофон, TV, диски, схемы сочинений.

План.

1. Общая характеристика клавирного творчества.
2. Бах – исполнитель.
3. Образы клавирной музыки.
4. Традиции.
5. Сюиты.
6. Инвенции и симфонии.
7. ХТК.

1. Общая характеристика клавирного творчества.

Клавирную музыку Бах писал на протяжении всей жизни. Но особенно много сочинений для клавира появилось в Кётене. Во времена Баха клавир играл колоссальную роль в домашнем музицировании как музыкантов-профессионалов, так и любителей.

Бах необычайно расширил образно-выразительную палитру клавирной музыки. Звук клавира был звонким и четким, но слишком отрывистым и быстро угасал. Клавикорд считался слабым с глухим тембром. Изобретенному же в 1709г. Бартоломео Кристофори фортепиано еще предстояло пройти сложный путь совершенствования. Баху хотелось преодолеть «ударность» клавира и добиться певучей, кантабельной игры на этом инструменте. С этой целью он вводит игру 1 и 5 пальцами, использует прием подкладывания 1-го пальца под 3ий или 4-ый. Закруглил пальцы.

Желая помочь ученикам Бах чрезвычайно обогатил педагогический репертуар, создав «Маленькие прелюдии и фуги», «Инвенции», «ХТК», которые были задуманы как учебные сочинения. Бах красноречиво доказывал, что клавир может использоваться не только в домашней обстановке, но и перед большой публикой, и создал для него произведения в жанрах фантазии и фуги (Хроматическая фантазия и fuga), токката,

концерт. Особенно знаменит **Итальянский концерт** – один из первых клавирных концертов (без оркестра), полностью утверждает самостоятельное значение клавира как концертного инструмента.

2. Бах-исполнитель.

Современники восхищались искусством импровизации композитора на органе и клавире. Его называли «мировым известным виртуозом и королем клавира». Громкая слава виртуоза органа и клавира сопутствовала Баху всю жизнь. Рейнкен: «Я думал, что это искусство уже давно умерло, но теперь я вижу, что оно живет в Вас!»

Современники отмечали большую растяжку рук Баха, быстроту движения и при этом писали, что его пальцы двигались незаметно. А корпус оставался неподвижным.

Универсальность Баха проявлялась в том, что он являлся известным инструментальным мастером своего времени: сконструировал смычковый инструмент типа виолы и лютневый клавесин.

3. Образная сфера.

Бах обогащает содержание клавирной музыки, применяет образы которые были характерны органной или вокально-инструментальной сочинениям (до Баха для клавирной музыки характерны жанровые зарисовки или лирика, пьесы энергичные моторного характера).

Бах доказал, что клавесинная музыка может передавать поэтически-возвышенные образы, ей доступен тонкий лиризм, глубокая жалоба, напряженность, философская тематика, а также торжественные, радостные, приподнятые и другие образы. Содержание клавесинной музыки Баха было новым, разнообразным, часто имело жанровую основу.

4. Традиции.

Клавирный стиль творчества Баха был синтетический: он обобщает достижения немецкой органной школы (использование типичных для органной школы жанров, импровизационности, токкатности), опирается на французскую клавесинную школу (прозрачность фактуры, мелизматика, использование формы сюиты), итальянской скрипичной школы (обращение к форме 3-хчастного концерта, блестящий концертный стиль, стремление преодолеть ударность современного ему инструмента, приблизить его звучание к легато).

Предшественником Баха в Германии был Иоганн Кунау, который писал программные сочинения «Библийские сонаты» навеянные некоторыми эпизодами из Библии. Кунау одним из первых применил форму циклической сонаты, заимствовав ее из скрипичной литературы, применил новую образную сферу предвосхитив тем самым творчество Баха.

«Хорошо темперированный клавир»

1. История создания.

Монументальный баховский цикл прелюдий и фуг, известный под названием «Хорошо темперированный клавир», справедливо считается одним из высших достижений музыкального искусства. Р. Шуман «Усердно играй фуги больших мастеров, особенно И.С. Баха. «ХТК» должен быть твоим хлебом насущным». Бетховен называл ХТК «музыкальной библией». Это энциклопедия баховского творчества. Все музыканты, особенно пианисты, обращаются к нему на разных этапах жизни. Он стал образцом многих циклов, – прелюдии Шопена, прелюдии и фуги Шостаковича, Ludus Tonalis П. Хиндемита, прелюдии и фуги Щедрина.

Создавая его, Бах ставил перед собой вполне определенную цель – ознакомить играющих на клавире со всеми 24 мажорными и минорными тональностями (многие тональности с большим количеством ключевых знаков в то время не были в употреблении, максимум – 3,4 знака). Он хотел показать несомненное преимущество новой темперированной настройки клавишных инструментов перед общепринятым в старину натуральным строем. Идею темперации до Баха творчески поддерживали и другие музыканты, например, Пахельбель, Маттесон, но баховское решение этой художественной задачи стало уникальным по мастерству и вдохновению.

Появление I-го тома «ХТК» относится к 1722 году, II-го – к 1744; оба тома содержат произведения разных лет. Грандиозный цикл состоит из 48 прелюдий и фуг, охватывает 24 тональности расположенные в хроматическом порядке.

Композитор создал цикл, как сборник технических упражнений. Поэтому в нотах зафиксирован минимум обозначений (urtext – композиторский текст, нетронутый редакторами), ничего не говорится ни о темпе, ни о характере исполнения. Потому со временем появляются различные редакции.

1. **Редакция Черни.** 1837 год. Первая редакция, где обозначены темпы, метроном, характер, но при этом текстовые неточности.

2. **Редакция Бёкельмана.** 1838 год. Ясное аналитическое изображение фуг, путем раскраски в печати разных голосов + особое начертание нот.

3. **В XX веке в редакции Бартока.** Наиболее сложные фуги он изобразил в виде партитуры. Кроме того, прелюдии и фуги переставлены для того, чтобы «Распределить их по трудностям».

4. Существуют и другие редакции, но лучшей считается **редакция Муджелини.**

Вот как этот цикл в целом характеризует профессор С. Майкапар: «Биографы сообщают, что Бах имел обыкновение играть «Хорошо темперированный клавир» целиком¹. И если всматриваться в него сквозь призму этого сообщения, то фуги одна за другой начинают казаться короткими в качестве самостоятельных баховских единиц. Кроме того, некоторые прелюдии теряют убедительность вступления и занимают места интермеццо; а те моменты, где фуги образуют со своими прелюдиями острые углы

контрастов, порознь кажущиеся резкими и неоправданными в своей эпизодичности, смягчаются и находят обоснование лишь при характеристике всей линии бесчисленных контрастов тома. И «Хорошо темперированный клавир» срастается для сознания в художественно-логическое целое, главными центрами которого делаются первая прелюдия и первая fuga: прелюдия сильнее всех остальных выражает идею вступления, а fuga не может на двух страницах израсходовать потенциальной энергии своих огромных богатств, и, хотя формально она вполне закончена, психология требует продолжения, а так как продолжение всегда должно соответствовать началу, то в данном случае чередование прелюдий и fug, — подобное чередование слабых и сильных долей такта, — в высшей степени логично. <...> «Хорошо темперированный клавир» — это просто сюита из fug, как бывают сюиты из танцев. Она не имеет обычного единства тональности, но его место занимает единство тонального пути (хроматизм). А технические условия пианизма эпохи Баха и относительно слабый звук инструмента делают не странным, что Бах для финала своего труда избрал трехголосную жигу на тему пословицы «Ende gut — alles gut» (нем. Все хорошо, что хорошо кончается) (fuga си минор из II части)»².

Так получилось, что заслуга изобретения равномерной темперации была чересчур щедро приписана нескольким личностям. Одна из них — органист Андреас Веркмейстер (1645–1706). Он положил много труда на исследование возможностей настройки клавишных инструментов. Свои результаты он изложил в нескольких научных трудах, в том числе «Испытание органов» и «Музыкальная темперация». При том, однако, что Веркмейстер очень близко подошел к разработке системы равномерной темперации, он не был первым, кто использовал эти достижения для художественных целей. Воплотить эти идеи в художественную практику суждено было другому композитору, также считающемуся изобретателем системы равномерной темперации. Этот композитор — гениальный Иоганн Себастьян Бах. В 1722 г. Бах сочинил знаменитый цикл прелюдий и fug во всех тональностях — «Хорошо темперированный (то есть должным образом настроенный) клавир».

2. Структура, композиция.

В обеих частях «ХТК» прелюдии и fugи расположены попарно «малыми циклами» (прелюдия и fuga в одной тональности) в восходящей последовательности по хроматической гамме (Шопен (ор.28) и Скрябин (ор.11) свои прелюдии расположили по принципу тонального родства. Бах же, очевидно, был заинтересован в более наглядном расположении тональностей темперированной системы).

В «ХТК» Бах подчеркнул характерную семантику [смысловое значение] различных тональностей. Так, например, D-dur олицетворяет энергию и триумфальность, c-moll — суровый драматизм и патетику; баховский h-moll связан с напряженным, страстным и скорбным настроением; es-moll и b-moll — с образами смирения и грусти; E-dur и Fis-dur ассоциируются с нежными пасторальными образами. B-dur — тональность «ангелов и младенцев», очень нежная и чистая.

Как и в органном творчестве Баха, в «ХТК» представлен устойчивый тип полифонического цикла, в котором обе части взаимно оттеняют друг друга. Свободному

развёртыванию в прелюдии противостоит строго упорядоченный принцип развития в фуге.

В эпоху Баха понятие прелюдийности было связано с «предварительной игрой», то есть исполнением импровизационного вступления к чему-то более значительному. Поэтому жанру прелюдии в целом не свойственна строго определённая форма; господствует свободное развёртывание материала, фигурационная разработка одного тематического «ядра» (отсюда – характерное для многих прелюдий сохранение единого типа фактуры, что сближает её с жанром этюда. Подобного рода пьесы носили и другие названия, например преамбула, интрада, ричеркар, фантазия, каприччо, токката и т.п.). Нередко находят применение и полифонические приемы.

И прелюдии, и фуги «ХТК» исключительно многообразны как в образном, так и в композиционном плане. Среди прелюдий встречаются токкаты органного типа (c-moll, Es-dur), скрипичные импровизации (D-dur), народно-жанровые танцы (As-dur), «арии» (es-moll, cis-moll, f-moll, g-moll), пасторали (E-dur), пьесы типа трио для двух солирующих голосов и basso continuo (h-moll). Многие прелюдии напоминают инвенции – 2х-голосные (Cis-dur, F-dur, a-moll, fis-moll) и 3х-голосные (E-dur, gis-moll, A-dur, H-dur).

По форме **прелюдии** объединяются в 2 группы:

I – свободно развивающиеся при «текучей» фактуре (например, прелюдии C-dur, c-moll, D-dur). Для них характерна импровизационность, особенно в заключительных разделах (свободные пассажи, смены темпа, речитативы – они создают перелом в плавном мелодическом развёртывании).

II – подчиненные принципу старинной двухчастности (например, прелюдии es-moll, g-moll).

Фуги также свидетельствуют о неисчерпаемой творческой фантазии Баха. Каждая из них имеет свое собственное «лицо», которое определяется темой, ее характером, способом ее развития, количеством голосов и их взаимодействием. В ХТК есть одна двухголосная фуга, две пятиголосных фуги, а во втором томе только трех- и четырехголосные фуги.

Есть фуги, насыщенные стреттными проведениями темы (C-dur, cis-moll, d-moll, es-moll, g-moll, b-moll); в других фугах стретты вообще отсутствуют (c-moll, D-dur, B-dur, h-moll).

В некоторых фугах очень важную роль играют интермедии (например, c-moll, D-dur), в других интермедий нет совсем. Классический пример безинтермедийной фуги – C-dur.

Степень полифонической сложности в баховских фугах независима от количества голосов. Например, фуга b-moll 5-голосна, но при этом не отличается особой сложностью. В 3х-голосной фуге es-moll, напротив, множество сложных полифонических приемов.

3. Образная сфера.

Раскрытию содержания прелюдий и фуг «ХТК» помогает цитирование в них мелодий протестантских хоралов, многочисленные ассоциации с хоровыми сочинениями композитора, а также использование музыкальной символики. Благодаря этому современники Баха могли воспринимать его музыку как понятную речь. Многие авторитетные музыканты (Швейцер, Яворский, Юдина) обращали внимание на скрытую программность «ХТК» и связывали его содержание с библейской тематикой, с Ветхим и Новым Заветом.

Например, темы фуг b-moll и es-moll основаны на мелодии одного и того же хорала – «Из бездн бед взываю я к тебе», что указывает на общность их содержания. Скорбным настроением отмечены и циклы cis-moll («Моление о чаше»), b-moll (смерть Иисуса и отчаяние стоящих перед крестом людей), h-moll («Шествие на Голгофу»: в теме фуги, насыщенной тональными отклонениями, трижды проводится символ креста, напоминая о страданиях Иисуса). В экспозиции фуги b-moll глубину страданий подчеркивает нисходящий порядок вступления голосов, символизирующий погружение в «мир скорбей».

Во всех малых циклах «ХТК» присутствует более или менее яркий контраст между прелюдией и фугой.

4. Разбор.

Прелюдия и fuga C-Dur

В цикле C-dur (ассоциативный образ «Благовещение» по Яворскому) хрупкой и возвышенной **прелюдии** (ее арпеджированная «лютнеобразная» фактура вызывает представление о поющих ангелах) противопоставлена сдержанная и уверенная музыка фуги. Фактура импровизационна, рождается из общих форм движения. Сохраняется единство фактуры и ровная ритмика. Мелодия скрыта в средних голосах. Развитие происходит постепенно:

1- C-DUR к G-DUR с преобладание субдоминантовых красок, гармонии II7, S7.

2- гармоническое разнообразие – ум.VII7 в d-moll.

3-заключение на ДОП и разрешение в Т.

Т.о., движение от спокойствия и созерцания через нарастание волнения к ясности и умиротворенности.

Звук прелюдии передает «ангельский свет, чистоту, надежду»; речитатив в конце – как «слово, весть».

Фуга отличается плотностью звучания и редкой полифонической насыщенностью. В основу ее темы, сочетающей поступенное диатоническое движение с активными квартовыми оборотами, положена начальная строфа хорала «Что Господь делает, то во благо»- постижение воли Господней [восходящие кварты издавна использовались для выражения бодрости, душевной стойкости. В старинных хоралах и кантатах на мотивы с

интервалом кварты часто приходится ключевые слова, говорящие о вере в Господа]. Фуга строится исключительно на проведениях темы, образующих многочисленные стретты. 1-я стретта появляется уже в пределах экспозиции (7-8 такты). Трехголосная и четырехголосная стретты содержатся в средней части фуги. Тема здесь интонационно меняется: появляются измененные ступени, ум.4 вместо ч.4. Из трех репризныхведений темы 2 также даны в виде стретты. Завершает фугу фигура *anabasis* – восходящий звукоряд из пяти звуков (символ воскресения).

Общим является плавность мелодического движения, диатоника, поступенность. В прелюдии созерцание, спокойствие, в фуге – глубокое размышление.

Прелюдия и фуга c-moll

Образная сфера – Рождество, посещение Марией Елизаветы («Долина слез»).

Прелюдия драматична, фуга танцевальная. Прелюдия основана на безостановочном движении, условно делится на 2 больших раздела: *Allegro*, *Presto*. 2 раздел интенсивнее, стремительнее. Это канон-кульминация. Неожиданно врывается речитатив *Adagio*, это конечное обобщение прелюдии.

Фуга – тема танцевальная, основана на повторности мотивов, вводного опевания с акцентом. Форма 3-хголосная с 2-мя удержаниями противосложениями. Пр. строится на материале темы, вместе с интермедиями они подчеркивают активное начало темы. В интермедиях происходят перестановки голосов, ↓ и ↑ секвенции.

В разработке тема проходит в ES-DUR, это кульминация фуги.

Реприза перенимает от прелюдии патетический тон, здесь возникает плотная фактура, а последнее проведение темы в c-moll в басу составляет драматическую кульминацию фуги. В коде колорит проясняется, тема проходит в верхнем регистре на ТОП и заканчивается в мажоре.

Прелюдия и фуга cis-moll

Прелюдия и фуга трактованы в лирико-психологическом плане. Здесь раскрывается скорбный образ, который в развитии приобретает трагические черты. Образная сфера – Страстная неделя. Моление о чаши – молитва Христа в Гефсиманском саду в ночь перед пленением. Христос молится своему Отцу, чтобы чаша страдания миновала его. Прелюдия – образ «воздевания рук вверх и бессильное их опускания».

В горестной, сосредоточенной музыке **прелюдии cis-moll** «знаками печали» служат нисходящие звукоряды – *catabasis* (поэтому Ф. Бузони говорил, что это «нечто в духе «Страстей»). Плавные и песенные интонации ↓3 – это жалоба, вздох, «знак печали», а 8 взлет – открытость высказывания. Основной рисунок мелодии ниспадающий, который вызывает ассоциации смерти, страдания. Фактура полифонична, каждая фраза имитационно подхватывается другими голосами. В процессе развития интонации усложняются, появляются хроматизмы, острее становятся ↓ обороты, возникает

интонации ум4 вместо 3 (т.26), ув.2 (т.31), кульминация (т.31-32). Мелодический рисунок становится шире, сложнее, в последних тактах напряжение спадает. Прелюдия импровизационна, свободна, состоит из 2х частей: 1ч. – ход на D, 2ч. – каденция на Т. Части симметричны, в обоих есть кульминации.

В фуге cis-moll (это единственная тройная фуга в «ХТК») также присутствует скорбная музыкальная символика: в 1-й теме ясно читается фигура креста, с напряженной интонацией ум4 и ровным ритмическим рисунком, сочетает неустойчивость и статичность. Она близка теме хорала «Грядет язычников спаситель» и вызывает мысли о смерти и страдании.

2-я тема (т.36) – «чаши страдания», основанная на фигуре circulation (вращение) словно парит в воздухе, ее вступление воспринимается как вдох облегчения. Звучит в верхнем регистре, просветленного колорита.

3-я тема (т.49, мелодия тенора) – символ предопределения «Да свершится воля Твоя» (восходящая кварта). Характер активный, наступательный.

Т.о. 3 темы последовательно раскрывает содержание фуги: ожидание крестных мук, моление о чаши, неизбежность грядущих страданий.

Фуга пятиголосна. 1 раздел – это экспозиция 1 темы, образ застылости, оцепенения. Экспозиция имеет 3 дополнительных проведения тем. Тема развивается в ↑ движении → к свету. Появляется 2 тема = начало 2 экспозиции в верхнем голосе и ее развитие устремлено ↓. Композитор противопоставляет 1 и 2 темы и контрапункт их соединяет.

2 раздел – происходит учащение ритмической пульсации. 3 тема присоединяется к первым двум. Т.о. 2 раздел имеет двоякую роль – совместная экспозиция 1 и 2 тем и разработка 2 темы появляется в обращении, что характерно для разработки. 3 тема не имеет самостоятельной экспозиции, ее проведения свободны, звучит в разных тональностях (fis, A).

Реприза возвращает тему в cis. Все tt звучат одновременно – это кульминация. 2 тема утратила лирический характер, она стала энергичной. 1 тема звучит в басу. Звучание темы в e-moll придает ей лирические черты, tt звучат в ↑ голосе. При возвращении основной тональности меняется фактура, 2t исчезает, 1 и 3tt соединяются – это 2 кульминация на ДОП. Главный смысл – неизбежность грядущих страданий (тема креста и предопределения).

Прелюдия и фуга D-DUR

Общий характер цикла – живость, стремительность в прелюдии, торжественность и волевая активность в фуге. Сошествие Святого Духа (догматический цикл).

В цикле D-dur музыка прелюдии отличается легкостью, изяществом, ритмической упругостью. Волнообразное движение в едином порыве устремлено к кульминации. Фактура г.-г., фигурация в ↑ голосе, гармоническая опора – стаккато в ↓. Прелюдия состоит

из 2 частей. 1 часть – D, A, fis, характерно секвенционное развитие. 2 часть начинается в G. В конце образ меняется. Кульминация в d-moll, охватывает 6 тактов и лишь заключается в мажоре. Эти такты основываются на ум VII 7 → D. Стаккатность сменяется на выдержанные звуки, в правой руке происходит расслоение на 2 голоса, мерцание dur-moll. Пассажи звучат как речитатив → от органной музыке. Т.о. кульминация подготавливает драматический образ фуги.

Пышная и величавая музыка **фуги** выдержана в «театральном» стиле французской увертюры (в теме выделяется размашистый восходящий скачок на сексту и пунктирный ритм, получающие развитие в широких интермедиях). Интермедии звучат более лирично, мягко. Тема проводится немного раз, в репризе она отсутствует. Однако, интонации темы пронизывает всю ткань.

В экспозиции тема звучит ↑ (BTAS) → яркость, праздничность, завершается дополнительным проведением темы. В 1 интермедии (3 такта) появляется преобразованные интонации темы, из которой рождается все интермедии. Во 2 интермедии звучит новый вариант темы (6т.) → фактура полифоническая переплетается г-г. В конце фуги полифонический склад уступает место аккордовой-гармонической.

В разработке преобладает moll, мягко звучат интермедии. Субдоминантовая сфера (G, h, e) e-moll проведение – это кульминация фуги, т.к. тема больше не появляется. В разработке присутствует лирико-созерцательные образы.

Реприза-кода (6т от конца) тема отсутствует, освещена ярким светом, диапазон расширяется, звучат переключки, фугу завершает каденция, 4-голосные аккорды в пунктирном ритме.

Прелюдия и фуга d-moll

Прелюдия d-moll фигурационная. Начало обыгрывает гармонический оборот t-s-D-t. Характер беспокойный, взволнованный, переходит в бурный в заключительном разделе. Кульминация блестящий пассаж на ум 35, лавиной спускается ↓ и завершает фугу энергичным кадансом.

В **фуге** выделяют 2 раздела: экспозиция и свободная часть (начиная с 13 т.). Экспозиция имеет 1 дополнительное проведение (т.8-9), т.о. фуга имеет признаки стариной 2-частной формы. В 1 части тональное развитие направлено от T к D, а во 2 части – от D к T. Основная тема – певучая, спокойная, сосредоточенная, но 4 мотив придает напряженность, а ум 7 драматизирует тему. Далее тема появляется в обращении, и когда основная тема и тема в обращении звучат в стретном проведении (т.13-15) возникает конфликтное противопоставление. Темы четырежды проводятся в стреттах, при этом торжествует тема в обращении. В послесловии (заключительные 2 такта) наступает примирение сторон: одновременно звучат в терцовом удвоении обе темы – в прямом движении и в обращении. В этой фуге возникает «цепь стретт» (термин К. Южака) – непрерывное следование стретт друг за другом, которые охватывают 3 голоса.

Прелюдия и fuga es-moll

Прелюдия и fuga es-moll («Снятие с креста») – это один из самых лирических и песенных циклов во всем «ХТК». Музыка прелюдии и фуги проникнута скорбью, лиризмом, что близко образам кантат и пассионов. Образная сфера – Страстная неделя, «Снятие с креста. Плащаница».

Прелюдия опирается на ритм сарабанды. В ней 2 противоположных по смыслу звуковых плана: восклицания скорби, душевной боли и тихий перезвон колоколов в равномерном чередовании аккордов. Мелодия декламационная, со сложным ритмом. В прелюдии образ раскрывается постепенно, как сложная картина человеческой жизни. В начале долгое пребывание в состоянии скорби, в различных психологических оттенках – это 1 раздел. Во 2 разделе развитие становится активнее, появляются новые грани образа. В прелюдии 2 звуковых плана, противоположных по смыслу: 1 – выражение человеческого горя (восклицание скорби, душевной боли, прерывалась паузами), 2 – равномерное чередование аккордов, тихий перезвон колоколов, бесстрастное течение времени. Размер 3/2 сарабанды – церковный обряд, который родился во время крестного хода в Страстную пятницу вокруг плащаницы.

В момент кульминации скорбные эпизоды становятся лиричнее. Затем 2 кульминация и последние такты смысловое заключение. В прелюдии сочетается г-г и полифонический склад. В теме сочетается просветлённая устремленность↑ и мотив падения. В момент кульминации изменяется характер - ↑ движение утрачивает плавность, становится порывистым, идет по звукам умVII7 (т.35), в заключительных тактах успокоение. Гармонии сложные, насыщенные – в 1р. – каденция в миноре, во 2р. – ум. Гармонии, тональность второй низкой ступени, но постепенно устойчивость возвращается. Фактура мелодическая, часто отделена от сопровождения, звучит то в верхнем, то в нижнем голосе. В начале 2р. насыщается полифонически, звучит канон, а в кульминации остается одна мелодия. В пьесе образуется как бы полиритмия. Ровная ритмическая пульсация сопровождения и изменчивая мелодия. Прелюдия самостоятельна и закончена.

Фуга самая сложная в ХТК. Это внутреннее созерцание горя. В основе темы первая строфа протестантского хора «Из бездн бед взываю я к Тебе» - символизирует воскрешение - ↑ пятизвучие, предопределение - 4 интонации, опевания, постижение воли Господней - ↑тетрахорд, положение во Гроб - ↓ движение, пеленание - ↓ и ↑ мелодические линии. Основная тема звучит как задумчивая и печальная хоровая песня. В ее музыке есть сходство с русскими протяжными мелодиями (опора на ч.5, свобода метроритма, отсутствие вводного тона в миноре). В процессе развития тема становится драматичной. Тема подвергается всевозможным полифоническим преобразованиям. Здесь и обращения, и ритмические изменения, и стретты. Так, заключительная часть этой фуги содержит замечательный образец трехголосной стретты (в верхнем голосе – тема в увеличении, в двух других – в обращении и прямом движении). Значительное место занимает также разработка темы в обращении.

В 1р. – тема излагается стреттно в восходящем движении (т.19), появляется активный элемент. Затем 2 и 3 стреттное проведение. Итогом 1р. является тема в обращении в Fis, (т.30). Затем наступает спад и уход в минор. 2р. – (т.44) новая волна нарастания музыки. Темы проводятся стреттно в обращении, что подымает развитие на более высокую ступень. Тема излагается в 3-хголосии в основном виде и в обращении. Кульминация – тема звучит в увеличении в лирическом характере.

Реприза (т.77) краткая и сконцентрированная. Тема излагается стреттно во всех 3х голосах. В 1 голосе она звучит в увеличении. Это главная кульминация фуги и приобретает патетико-драматический характер. Лишь в последних тактах она гаснет, //6 напоминают о начале фуги, как хоровое пение. В этом цикле композитор заставил инструмент петь.

Прелюдия и фуга g-moll

Прелюдия и фуга g-moll одно из самых прекрасных сочинений Баха. Образная сфера – Рождество. Посещение Марией Елизаветы. Здесь показаны переживания человека, драматическая, философская сосредоточенность. Прелюдия светлая, фуга скорбная.

Музыка **прелюдии** имеет пасторальный характер с переливчатыми трелями. Состоит из 3 разделов:

1 – g-moll

2 – B-Dur, кульминационный центр построения

3 – c-g-moll, драматически подготавливает скорбную фугу.

Фуга – пример скорбной музыки. По словам Берченко – в основе хоральная цитата «Моя душа, о Господь, должна хвалить Тебя». Тема состоит из 2-х контрастных элементов с индивидуальной интонацией ум.7. Противосложение и интермедии основаны на ритме и мелодических интонациях темы. В экспозиции 4 проведения темы, последнее приводит к кульминации. В интермедии осуществляется переход к разработке, возникает просветление. Разработка начинается в B-Dur – показ светлых образов, но господствует недолго, мажор сменяется минором ➔ усиление скорби. Интермедия по секвенциям приводит к репризе, к драматической кульминации. ↓ стретта ➔ трагические черты. Кода – последнее проведение темы, заканчивается фуга мажорной тоникой.

Прелюдия и фуга b- moll, I том

Ассоциативный образ - шествие на Голгофу. Смерть Иисуса(прелюдия) и отчаяние предстоящих перед крестом (фуга).

В мелодической линии **прелюдии** проходит хорал «Из бездны бед взываю я к Тебе» в его втором варианте: соль-фа#-соль-ля-ля-соль-ля-си. Это символ воскресения, проводимый здесь в миноре. В прелюдии слышится поступь и скорбный хор. В басу звучит непрерывный колокольный звон, что придает прелюдии характер похоронного

шествия. Удвоение в терцию, сексту, дециму усиливают драматизм события. В Евангелии есть описание: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого» (Матф. гл. 27, ст. 45). По мысли А. А. Кандинского-Рыбникова, наступление тьмы Бах изображает движением баса вниз, достигающим самого низкого звука прелюдии - ми бемоль большой октавы (т. 17-19).

Самый патетический момент прелюдии - такт 22 - символизирует, очевидно, миг смерти Христа. Девятизвучный аккорд с выразительной ферматой и паузой несет двойную символику: пауза во всех голосах (фигура *arosiopesis* - умолчание) в музыке барокко приобрела значение смерти, а число 9 в христианской числовой символике имеет смысл совершенства, конечности, окончательного завершения, свершения пророчества. В Евангелии сказано, что Иисус испустил дух «около девятого часа». И вслед за патетическим аккордом в последних полутора тактах прелюдии в басу, как бой часов, девять раз звучит «си Ь».*

В фуге b-moll тема хорала «Из бездны бед взываю я к Тебе» (в I варианте) несколько меняется. Начальный ход на квинту вверх заменен падением на кварту вниз, в результате чего образуется интервал не малой секунды, а малой ноты (тоже число 9), и символ вызывания, выкликания получает особенно горестный оттенок, характеризуя «вопли женщин на похоронах Христа».

В фуге использованы оба мелодических варианта хорала. Второй вариант - основа противосложения и интермедий: ре-бемоль-ми-бемоль-фа-ми-бекар-фа-соль-бекар. Глубину страданий подчеркивает нисходящий порядок вступления голосов в экспозиции фуги, «символизирующий погружение в мир скорбей» (2).

Таким образом, прелюдия и фуга b-moll I тома передают более непосредственный, нежели в цикле es-moll, эмоциональный отклик на трагическое событие, остроту боли свеженанесенной раны.

II том «Хорошо темперированного клавира»

Второй том ХТК закончен в 1744г., через 22 года после создания 1 тома. Проблема темпериции к тому времени уже была решена. Поэтому побудительной причиной к созданию 2 части явилось скорее всего, собрать воедино целое написанное в разное время прелюдии и фуги. Бах хотел переработать их, улучшить, придать им окончательную форму.

Отсюда более неровное качество 2 тома по сравнению с 1-й (созданный как бы из единого порыва), но в то же время и более яркие по достижениям (блеск, великолепие, пышность полифонии) свидетельств о возросшем мастерстве композитора.

Прелюдия и фуга C-DUR

Прелюдия – праздничная по характеру перекликается с прелюдией из 1 тома. Но она мощнее, помпезнее. Характерна органная звучность, широкая мелодия, имитация перезвона.

Фуга – трехголосная, контрастирует прелюдии. В основе хоральная цитата «Теперь возблагодарите все Господа». Проникнута ликующим весельем, стремительна и остра. Тема 4-хтактовая, рельефно очерчена. Расчленяется паузой на две части – яркая 6-я интонация и спокойного кругового движения. Мордент придает теме «колкое» звучание. Ответ – тональный, противосложение – продолжение движения темы, построена на ее мотивах.

После экспозиции следует большая интермедия написанная в виде канонической секвенции, на мотивах темы. Фуга отличается тем, что она развивается сплошь в До мажоре, кроме отклонения в ре минор. Форма – черты 3-хчастности и 2-хчастности (38+37).

Прелюдия и фуга c-moll

Прелюдия имеет живой, клавишинный образ, который подчеркивается непрерывной передачей темы из одного голоса в другой. Однотактовая тема представляет собой ↓ секвенцию. Форма прелюдии – старинная 2-хчастная. 1 часть заканчивается кадансом в // мажоре, а 1-я часть начинается с резкой смены динамики (p), которая постепенно усиливается и приходит к энергичному кадансу (f).

Фуга – 4-хголосна. Это лирическая ария. Характерно обилие стретт и структурные изменения темы. Интермедии почти отсутствуют. Основная тема однородна по структуре, однотональна, широко напевная → в духе русских народных протяжных песен – исполнена скорбного раздумья, возвышенной печали и строгой, несколько суровой сдержанности. Фуга имеет богатую ладовую основу. Бах применяет стретты в кульминационных эпизодах. Композитор применяет сложные виды стретт с ритмическими изменениями – темы проводятся в увеличении или уменьшении. В кульминации (т.19-20), тема проводится в увеличении. В данной фуге интонационная значимость принадлежит басовому голосу, в котором трижды проводится тема в увеличении, в обращении и в основном виде.

Кода построена на сплошных стреттах. Цепь стретт переходит в короткий драматический речитатив на умVII7.

Прелюдия и фуга f-moll

Прелюдия печально-меланхолическая, с нисходящими «вздохами» 3 и 6. Тип изложения ближе к г.-г.

Фуга – 3-хголосная, меланхолически грациозная с ясным рисунком. Тема 2-более нейтральная 2-х элементная, индивидуальность (решительный скачок, острая ритмика) и более нейтральная с плавным движением. Ответ тональный. Противосложение 2-хчастное: 1 – подхватывает движение шестнадцатыми, 2 – характерные восьмые. Непрерывное развитие усиливается и подчеркивает интермедии, на элементах темы и противосложения танцевального характера. В целом музыка фуги связана с музыкой Перголези. Структура 3-хчастная (2-хчастная=40+45), черты сонатности. Развитие 1 части

направлено в сторону просветления, усиливается мажорное начало и танцевальность. Развитие 2 части направлено в сторону усиления драматизма и патетической взволнованности. Последние 8 тактов – смысловое обобщение, патетическая кульминация.

Прелюдия и fuga a-moll

Ассоциативный образ прелюдии - "Мытарства Христа". После того, как Христа пленили в Гефсиманском саду, его водили к первосвященнику и старейшинам. Это отразилось в перемещениях темы прелюдии. Подробно анализируя музыкальную ткань прелюдии, можно дополнить его образами пеленания тела Христа после смерти.

Характер **прелюдии** раскрывается фигурами и символами, составляющими ее ткань. "Страдальческий ход" (фигура *passus duriusculus*) - хроматическая последовательность в пределах кварты - символизирует глубочайшую скорбь, смертельную муку. Рисунок шестнадцатых состоит из интонаций креста: он как бы обвивает скорбный ход баса, вызывая ассоциацию с погребальными пеленами, в которые оборачивали тело умершего. Этот рисунок также содержит хроматическую линию. В конце такта звучит символ искупления, указывающий на свершившуюся казнь во искупление грехов.

3-й такт состоит из интонаций оплакивания, причитания, перемежающихся с горестными восклицаниями (фигура *exclamatio* - ход на сексту вверх). Эти интонации определяют выбор артикуляции. Проставленная в редакции Б. Муджеллини артикуляция не соответствует природе этих мотивов и представляется неверной, так как она разрывает мотивные ячейки, которые не должны разъединяться.

Во второй половине прелюдии материал дан в обращении, что символизирует надежду на искупление через смертную муку. В конце прелюдии (4-й такт от конца) музыка экспрессивно передает плачи, рыдания. В басу проходят интонации, символизирующие оплакивания - нисходящие секунды, как в кантате № 156 "Я уже одной ногой в могиле" и в противосложении фуги *fis-moll* I тома. В верхнем голосе синкопированные мотивы содержат интонации креста.

Ассоциативным образом для **фуги** послужил рассказ о пытках, когда на Христа надели багряницу и терновый венец и били его (Матф., гл.27, 27-30).

Тема фуги напоминает мотив креста из "Страстей по Матфею" на слова Христа, что он будет распят. Он содержит три интонации креста - возможно, по числу крестов на Голгофе. Эти интонации расширены, в них есть падения на уменьшенную и большую септимы, обостряющие впечатление мучительной боли. Противосложение построено на фигурах *tirata* - "стрела, выстрел", символизирующих бичевание.

В середине этой яростной, "свирепой" фуги возникает двухтактовый эпизод, на первый взгляд не соответствующий ее основному образу. В нем проводятся символы

воскресения (партия баса) и юбилеи в двух верхних голосах. Смысл этого эпизода - грядущее воскресение, мистическое предощущение будущего.

Фуга a-moll II относится к числу фуг с объединяющей репризой и имеет центральное построение. Первая масштабная фаза произведения (начальные 12 тактов) осуществляет тональное развитие в сторону мажорных звучаний, воспринимающихся как оттеняющий контраст по отношению к общему скорбно-патетическому характеру музыки и завершается басовым проведением темы в тональности C-dur (начало разработки). Вторая же масштабная фаза (последние 12 тактов) акцентирует минорные звучания, в частности субдоминантовую тональность d-moll и, в общем, направляет развитие в сторону еще большего углубления скорбной патетики, как основного образно-эмоционального начала в произведении.

За центральным построением следует объединяющая реприза—достаточно единый в структурном отношении (в частности, благодаря общей звуковысотной волне с кульминацией в момент вступления темы в d-moll раздел), не имеющий заметных внутренних цензур.

Д.з. – учебник с. 128-135, 141-169, анализ малых циклов ХТК, игра музыкальных тем.

3.3. «Хроматическая» фантазия и fuga d-moll»

Цель урока – познакомить учащихся с новаторским сочинением И.С. Баха.

Задачи – выявить богатство образов сочинения, сопоставление в фантазии контрастных эпизодов, подчеркнуть насыщенность гармонического языка хроматизмами, раскрыть преломление стилевых особенностей органной и вокально-драматической музыки. Воспитание эрудированной личности учащегося, эстетического восприятия музыки, развитие памяти, мышления, речи и внимания учащихся.

Тип урока – комбинированный.

Методы обучения – информационно- рецептивный с применением репродуктивного.

Оборудование, наглядность, ТСО – магнитофон, диски, схемы сочинений.

1. История создания.

Это одно из самых смелых и новаторских произведений Баха. Созданное для усовершенствованного клавесина с двумя мануалами и педалью, оно наследует традиции органного искусства (монументальность, импровизационный размах), вбирает выразительные средства драматических декламаций духовных кантат, развивает отдельные приемы скрипичной музыки. В результате этого сложного стилевого синтеза рождается совершенно новый клавирный стиль, не имеющий аналогий в современной ему камерной музыке, и предвосхищающий выразительные возможности будущей фортепианной музыки Моцарта (Фантазия c-moll), Бетховена (последние сонаты), и даже композиторов-романтиков (Лист Соната h-moll).

Появление Хроматической фантазии и фуги относится ко времени пребывания Баха в Кетене (около 1720), а окончательная редакция – к 1730 году. Произведение писалось в хронологической близости к знаменитой органной фантазии и фуге g-moll. Название «Хроматическая» было дано современниками Баха, однако среди музыковедов нет единого мнения, какой именно эпизод произведения подсказал данное определение (это могла быть и кода фантазии, и тема фуги).

2. Разбор.

Произведение объединяет патетическую импровизацию фантазию и логическую фугу. Они контрастируют и дополняют друг друга.

Фантазия до предела насыщена драматической патетикой, она отличается повышенной экспрессией. Ее композиция построена на сопоставлении двух контрастных, но в то же время крепко спаянных в едином порыве частей. Большая **первая часть** представляет собой мощный поток свободной импровизации, ошеломляющей своим размахом (влияние скрипичной, органной музыки). В момент кульминации 1 раздела появляются элементы речитатива, затем в речитативном разделе появится фигурация, которая напомнит о 1 разделе. Т.о., части тематически скрепляются. Кульминационная точка на умVII7 и интервале ув.4.

Вторая часть – это философски-сосредоточенный речитатив, под внешней суровой сосредоточенностью которого «бушуют» огромные страсти (связь с оперно-ораториальной декламацией). Обе части связаны богатством фактуры, чрезвычайно изменчивым ритмом,

меняющимся в каждом новом фрагменте, что усиливает впечатление живого, непосредственного высказывания.

Общая динамическая линия фантазии получает завершение в величавой коде трагедийного характера. Скорбные эмоции здесь утихают, осознаются как неизбежность.

Гармоническая основа фантазии сложна, особенно во второй части – речитативе. Тональное развитие охватывает не только более или менее близкие к основному d-moll тональности, но и очень далекие Des-dur, Ces-dur, fis-moll, cis-moll. При этом отдаленные тональности показаны не через тонику, а через свою доминанту (D). При этом тоника подменяется 7-аккордами. В тональном плане есть закономерность: по краям g-moll, в зеркальном отражении – Des, cis. В центре наибольшее удаление As с погружением в A. В речитативе присутствуют элементы живой речи. Кода – прощание, угасание, хроматические гармонии, цепь аккордов $umVII^7$ и D9 спускающиеся по $\frac{1}{2}$ т. с задержаниями. В коде достигается устойчивость за счет ТОП.

Фуга – все развитие направлено к кульминации, в конце драматический пассаж, который напоминает о фантазии.

Тема фуги – сочетает танцевальную широту диапазона и симметричность (характерно суммирование 2+2+4). Тема тонально неустойчива – а, е, g, d. Напряжение создается хроматическими ходами. Из темы вырастает противосложение. Тема развивается, мелодически обогащается, уплотняется фактура. В экспозиции (3+1 дополнение) интересно повторение интермедии. Перед разработкой, репризой интермедии прозрачны, ритм прост, преобладает г.-г. – это придает фуге симметричность. В разработке тема сконцентрирована, она не доводится до конца. Выделяется проведение темы в - b, h, e. В h-moll усиливаются хроматические черты, а в e-moll тема проходит на ДОП. Третья волна нарастания реприза-кода. Первое проведение темы в репризе идет на СОП – это придает теме некоторую неустойчивость. Затем тема звучит в басу и в \uparrow голосе.

Д.з. – учебник с. 169-179, анализ сочинения, игра музыкальных тем

Клавирные сюиты и партиты И.С. Баха.

Цель урока – познакомить учащихся с клавирным творчеством И.С. Баха.

Задачи – выявить характерные черты клавирных сюит и партит И.С. Баха, проанализировать некоторые из них. Воспитание эрудированной личности учащегося, эстетического восприятия музыки, развитие памяти, мышления, речи и внимания учащихся.

Тип урока – комбинированный.

Методы обучения – информационно- рецептивный с применением репродуктивного.

Оборудование, наглядность, ТСО – магнитофон, диски, схемы сочинений.

Сюиты и партиты.

На протяжении всей своей жизни, Бах неустанно работал над сюитой, углубил ее содержание, совершенствовал ее форму.

Произведения в этом жанре он писал для сольного инструмента (клавесин, скрипка) и для различных инструментальных составов. Баху принадлежит 3 сборника клавирных сюит, по шести в каждом – 6 французских, 6 английских. 6 партит.

«Французские сюиты» - названы по причине широкого использования французских танцев (менуэт, бурре, гавот). Несложные по содержанию, простые по фактуре, скромность клавесинного стиля указывают, что эти произведения были предназначены для исполнения в домашней обстановке для любителей музыки.

Все 6 сюит начинаются аллемандой, далее следуют куранта, сарабанда, жига. Бах насыщает пьесы полифонией, приближает по типу и характеру музыки и изложения аллеманду к прелюдии, жигу к фуг. Сарабанда становится центром лирических эмоций. В творчестве Баха завершается процесс, когда от танца остается только характер движения, некоторые метроритмические признаки, которыми композитор пользуется довольно свободно и индивидуально. Зато в интермеццо (между сарабандой и жигой) – в менуэте, гавоте и полонезе и других – типичность танцевальных ритмов непосредственна и отчетлива. Эти пьесы служат переходом от медленной сарабанды к быстрой жиге.

Во «Французских сюитах» намечается новая тенденция, общая для всех сюитных циклов Баха – контрастность темповая, метрическая, ритмическая, противопоставление пьес разного характера приводит к внутреннему контрасту и образному.

Баховская **сюита до минор** состоит из тех же основных танцев, - аллеманды, куранты, сарабанды и жиги. Вставные номера, которые обычно в сюитах называются интермеццо, - здесь ария и менуэт. Содержание сюиты оказывается очень сложным и богатым. Во-первых, Бах сохраняет фигуры танцев, во-вторых, в ткань основных танцев, кроме риторических фигур, вплетены религиозные мотивы-символы, связанные с Богочеловеком Иисусом Христом, которые приносят в характер танцев драматизм,

сакральность и жизненность. Музыка основных танцев словно наполнена возвышенным духом. В-третьих, характер пьес обобщается благодаря приближению к другим обобщенным жанрам.

В ткань **аллеманды** Бах вплетает фигуры восхождения-воскресения, мотивы свершившейся крестной муки, паузы, символизирующие скорбные вздохи, фригийский мотив нисхождения (оплакивания) в басу, секундовые вздохи, мотив вращения (чаши страданий). Аллеманда по характеру перекликается с баховскими *adagio*, носящими образ созерцания чего-то прекрасного. Аллеманда звучит мягко, неторопливо. Ее отличает большая мелодичность, распевность голосов. Несмотря на полифонический склад изложения, главная роль принадлежит 1 голосу. Форма ее - промежуточная между старинной 2-х частной и сонатной.

Куранта сочетает признаки французской и итальянской разновидностей танца. Это образ безостановочного движения жизни, какого-то действия. секстовые восклицания, движения по уменьшенному септаккорду (имеющему значение "аккорда ужаса" еще со времен итальянской оперы), трели, символизирующие дрожание голоса, страх, фигуры нисхождения - умирания. Куранта по характеру перекликается с некоторыми баховскими *allegro* из концертов. Форма старинная 2-х частная. Характерно 2-хголочное изложение, непрерывность мелодического движения. Многие пианисты подчеркивают контрастность звучания голосов *f* и *p*, тем самым указывая на наличие двух клавиатур клавесина – инструмента для которого писал Бах.

Сарабанда отходит от типичной ритмоформулы и сохраняет остановки на вторых долях тактов только кое-где. В ней больше всего священных мотивов-символов. Сарабанда также приобретает обобщенный характер, больше всех пьес пропитываясь особенной внутренней сосредоточенностью, скорбной лирикой чувств. Она становится центром сюиты из-за глубины и силы заложенных в ней скорбных чувств. Форма старинная 2-х частная с признаками 3-х частной. Характер печально-торжественный. На фоне нисходящего баса звучит выразительная мелодия, обогащенная тонким узорчатым орнаментом.

Следующая после сарабанды **ария** рассеивает напряженность предыдущих частей. По характеру она напоминает всем известную си-минорную "Шутку". Темп достаточно оживленный, 2-хголосная фактура прозрачная и легкая.

За арией следует **менуэт**, в котором сохранены типичные мелодические фигуры, соответствующие фигурам танца - поклонам, приветствиям и реверансам. Размер 3/4. Мелодические фразы с ровным ритмическим рисунком восьмыми заканчиваются типичными басовыми "приседаниями". В мелодии выделяется выразительная секстовая фигура восклицания. Используется мотив, типичный для менуэтов - группетто. Религиозных мотивов-символов в менуэте нет.

Следующая за менуэтом **жига** в размере 3/8 в очень быстром темпе, в остром пунктирном ритме, в полифонической 2-хголосной фактуре своей "четкостью" как бы

подводит черту, заканчивая вереницу пьес. В начале темы содержится мотив, очерчивающий движение по квартсекстаккорду - религиозный символ жертвенности. Форма старинная 2-х частная. I часть строится как экспозиция фуги. II часть построена на обращении основной темы.

Т.о., все части сюиты объединены общей тональностью, контрастность темпов, сочетается со сменой фактуры – в аллеманде и сарабанде ведущим является верхний голос, в куранте и жиге голоса равноправны.

В «Английских сюитах» (написана по заказу англичанина) – и партитах происходит дальнейший процесс расширения и углубления композиционного замысла сюиты. Происходит укрупнение масштабов цикла, возрастание драматургической роли контрастов. Стил изложения становится более виртуозно-концертный. Началу любой английской сюиты или партиты предшествует пьеса нетанцевального характера – прелюдия, увертюра, фантазия, токката, симфония в партитах. Вступительные пьесы – это крупные построения импровизационного склада, разнообразные по материалу и фактуре. Обособление в самостоятельную часть цикла прелюдии становятся одним их наиболее важных разделов сюиты. Сарабанда приобретает функцию «лирического центра». За жигой закрепляется роль финальной пьесы.

В «Английских сюитах» и партитах завершается путь развития баховской сюиты.

Партиты – ит. название цикла, соответствует фр. «сюита». Партиты – крупные, широко развернутые циклы, где танцевальные части чередуются с нетанцевальными. Возрастает роль полифонии (по сравнению) с сюитами, усложняется фактура, стали более концертными. Углубляется трактовка танцев: жанровая основа затушевывается, они переосмысляются, поэтизируются.

Партита №6 e-moll

Особенности – тончайший лиризм и единство цикла. Характерна интонационная и образные связи между пьесами. Состоит из 7 частей: 1 – токката (вступление)-фуга, 2 – аллеманда, 3 – куранта, 4 – ария, 5 – сарабанда, 6 – гавот, 7 – жига-фуга.

Токката – присутствуют черты органной музыки. Токката написана в виде импровизационной пьесы с фугой в центре. Импровизационные разделы основаны на потоках арпеджированных фигураций, аккордами и равном движении шестнадцатых. Тема фуги развертывается постепенно, из коротких 2 мотивах, охватывает широкий диапазон.

Аллеманда – звучность прозрачная, легкая, движение непринужденное, изящное. Мелодия нежная, волнообразная, поэтичная, напоминает романтическую прелюдию.

Куранта – ритм озорной, несколько скерциозный характер, прихотливый ритмический рисунок. Образ женственный, капризно-изменчивый.

Ария – танцевальная, ритмическое движение четкое, равномерное.

Сарабанда – лирика импровизационная, возвышенная, вдохновенная. Приближается по экспрессии к баховской прелюдии. Родственна по интонационному к типу развития токкате: сложный ритм, хроматическая гармония, мелизмы, задержания ➔ соединение патетики и созерцательного размышления.

Гавот – простой, по происхождению народный хороводный танец, вошел в придворный быт приобретая грациозный характер. У Баха – соединяется угловатость народного танца с грациозной оживленностью придворного: размашистые ходы на широкие интервалы чередуются с плавным движением, полифонические приемы изложения чередуются с гомофонно-гармоническими.

Жига – выражение мужественности, волевого напора. Тема энергичная, драматическая с интонацией ум.7 ➔ скорбность, патетичность, активный ритм, фугированная форма. Во 2 части тема фуги звучит в обращении.

Д.з. – учебник с. 132-135, анализ сюит и партиты

Клавирные концерты Баха.

Цель урока – познакомить учащихся с клавирными концертами И.С. Баха.

Задачи – охарактеризовать жанр клавирного концерта, дать краткую его историю, анализ Итальянского концерта как яркий образец сольной музыки, выявление барочных приемов тематического развития и формообразования. Воспитание эрудированной личности учащегося, эстетического восприятия музыки, развитие памяти, мышления, речи и внимания учащихся.

Тип урока – комбинированный.

Методы обучения – информационно- рецептивный с применением репродуктивного.

Оборудование, наглядность, ТСО – магнитофон, диски, схемы сочинений.

«Итальянский концерт»

1. История создания.

Новый для клавирной музыки жанр концерта, создателем которого справедливо считается И.С. Бах, возник на основе переложений для клавира итальянских скрипичных концертов (в первую очередь – Вивальди). Интересно, что почти все баховские клавирные концерты (7) первоначально были созданы как скрипичные, а уже затем переключивались им для клавира. Главным итогом исканий композитора в этой области явился «Итальянский концерт», созданный в 1735 году.

Это название, данное самим Бахом, указывает на происхождение концертного жанра, родиной которого была Италия. Произведение написано для клавира с двумя мануалами, без оркестрового сопровождения. Принцип концертности проявляется в большой развитости голосов клавирной фактуры.

2. Композиция.

Композиция опирается на традиции концертов Вивальди – это трехчастный цикл с быстрыми, действенными крайними частями и лирической, медленной средней частью.

1 часть – Allegro – F-Dur – активная, действенная.

2 часть – Andante – d-moll – лирическая.

3 часть – Presto - F-Dur – жанрово-танцевальная.

Действие, раздумье, праздничное веселье – образ развития концерта. Итальянский концерт приближается к жанру concerto grosso и Бранденбургские концерты: отдельные мелодические линии напоминают звучание солирующих инструментов, а эпизоды плотной фактуры – tutti.

3. Разбор.

1 часть

Музыкальный стиль и основное настроение «Итальянского концерта» определяет его **начальная тема** – энергичная и жизнерадостная. Она изложена в ясной и простой форме, состоящей из двух 4-тактных предложений. Их тональное соотношение (F-dur и C-dur) напоминает сопоставление темы и ответа в экспозиции фуги. «es» придает ей миксолидийскую окраску. Аккордовый склад уступает место 2-хголосию.

Влияние полифонического мышления обнаруживается и в дальнейшем развитии темы. После изложения начального 8-такта («ядро» темы) характерные интонации «растворяются» в общих формах движения. Музыка приобретает текучесть, свойственную полифоническим формам: в ней не возникает обособленных, отграниченных друг от друга частей. Переходы от мотива к мотиву отличаются плавностью, уже прозвучавший материал практически не возвращается (в отличие от тематизма венских классиков).

Вместе с тем, в общей композиции I части намечаются черты будущей сонатной формы. В ней три раздела. Первый содержит экспозиционный показ тематического материала. Второй представляет его разработку. Третий содержит репризное повторение основной темы.

Экспозиционный раздел включает, помимо основной, и другую тему – более мягкую и прозрачную, изложенную в более скромной фактуре. Она строится аналогично первой, на сопоставлении «ядра» и развертывания, причем появляющиеся в процессе этого развертывания новые интонации оказываются чрезвычайно близкими интонациям первой темы. В отличие от побочной темы в классической сонатной форме, эта вторая тема изложена в основной тональности F-dur, и лишь в процессе развития она модулирует в тональность доминанты – C-dur.

Разработочный раздел в I части концерта отличается масштабностью и насыщенностью развития. Приемы письма, которые используются здесь Бахом, характерны как для гомофонно-гармонических, так и для полифонических форм. Это вычленение мотивов, их секвенцирование, имитации, варьирование отдельных оборотов мелодии. Используются обе темы, причем каждая вбирает интонации другой. Периодически повторяющееся тематическое ядро основной темы (оно проводится трижды) сопоставляется с интонационно более нейтральными эпизодами мелодического развертывания, что характерно для инструментальных концертных форм эпохи барокко. В результате возникает некоторое сходство с рондо. Можно выделить 3 раздела:

1 – состоит из 2-х самостоятельных эпизодов 1 и 2 темы. 2 тема получает большее развитие. Каждый раздел начинается с 4-х такта 1 темы, в которой появляется мотив вдоха из 2 темы. 2 тема получает минорный лад.

2 – начинается с 4-х такта в B-Dur, тема изложена сжато, 2 тема сохраняет свой лирический характер.

3 – сконцентрированный, темы следуют без цезур 1 тема – F, C, 2 тема – F.

В **репризе** первая тема проходит целиком, вторая же отсутствует (вероятно, потому, что именно ее мажорный вариант завершал разработку).

2 часть.

Во II части концерта на смену действенности приходит созерцание. Это лирическое Andante в параллельном миноре. Тема Andante, звучащая в верхнем, «флейтовом» регистре на фоне ритмически ровного сопровождения, наделена чертами импровизационности (элементы скрипичного искусства). Многочисленные синкопы, сглаживающие сильные доли, ритмическая свобода, придают музыке текучесть.

Форма Andante двухчастна, подобно строению многих баховских арий, прелюдий и танцев в сюитных циклах. Первая часть завершается модуляцией в параллельный мажор, во второй же части почти безраздельно господствует d-moll. Интонации темы, певучие, спокойные и мягкие вначале, затем в развитии появляется устойчивость, исчезают хроматизмы. Развитие направлено вверх к кульминации. Звучит ДОП в F-Dur, которая разрешается в тонику.

Во второй части мелодия становится более напряженной, декламационной. Появляется ум.7, ув.2, рисунок падения, синкопы. В конце ДОП → d-moll (привносит успокоение, сдержанность), движение направлено ко 2 кульминации, и лишь к концу напряжение спадает.

3 часть.

Музыка финала вызывает ассоциации с картиной народного праздника. Она воплощает не индивидуальные чувства, а общее настроение праздничного веселья. Основная тема финала имеет очевидное сходство с начальной темой I части – тот же размашистый скачок в начале, те же бойкие танцевальные ритмы, светлые мажорные краски. Характерен скачок на ч.8, гаммообразный пассаж, который переходит в звонкие аккорды. Тема развивается полифонически. Однако темп здесь не просто оживленный, а стремительный, и гораздо больше «летающих» гаммообразных пассажей.

Общие контуры формы, тональный план в крайних частях «Итальянского концерта» сходны. В финале тоже есть вторая, «побочная» тема, которая проходит в экспозиции в главной тональности. Характер моторный, виртуозный.

В разработке темы дробятся, приобретают взволнованный характер. В кульминации в d-moll 2 тема проходит 3 раза. В репризе 2 тема звучит в F-Dur.

Как и в I части, периодическое возвращение основной темы вносит в композицию черты рондообразности. Сходство формальных признаков придает концерту симметрию. В концерте соединяются полифоническое и г.-г. письмо. Многие черты концерта предвосхищают черты сонаты.

Д.з. – учебник с. 135-141, анализ Итальянского концерта с игрой музыкальных тем.

3.4. «Вокально-инструментальное творчество И.С. Баха. «Страсти по Матфею».

Цель урока – познакомить учащихся с вокально-инструментальным творчеством И.С. Баха.

Задачи – выявить характерные черты вокально-инструментального творчества И.С. Баха. Раскрыть историю создания и исполнения «Страстей по Матфею», охарактеризовать драматургию произведения в связи с группировкой сюжетных стадий, проанализировать отдельные номера разных жанров. Воспитание эрудированной личности учащегося, эстетического восприятия музыки, развитие памяти, мышления, речи и внимания учащихся.

Тип урока – комбинированный.

Методы обучения – информационно-рецептивный с применением репродуктивного.

Оборудование, наглядность, ТСО – магнитофон, TV, диски, схемы сочинений.

1. Общая характеристика вокально-инструментального творчества И.С. Баха.

Кантаты, оратории, пассионы, мессы составляют основу вокального баховского творчества. Здесь претворилась главная философская тема его творчества. Бах никогда не обращался к опере, но всегда тяготел к синтетическим жанрам. Ведущее место принадлежит кантате, которые он писал всю жизнь. В эпоху барокко существовало 2 типа кантат: 1 – духовные, которые опирались на протестантский хорал, 2 – светские, сольные, приближающиеся к камерной опере. Бах обобщил эти типы кантат и создал свой. В кантатах Бах обращался к оперным формам – ариям, ансамблям. Значительны речитативы, в которых отображались особенности немецкой речи. Бах включал в оркестровую партию д/д, м/д, уд. Свободно переносил мелодию из вокальной партии в оркестровую. Т.о. формируется синтетический вокально-инструментальный стиль.

Предшественник Баха в развитии духовных хоровых сочинений – Генрих Шютц – ввел новые жанры и приемы развития характерные для оперы.

Бах писал сольные, хоровые и смешанные кантаты. Главное место принадлежит духовным кантатам (прибл. 200). Они предназначались для исполнения в церкви; содержание – сюжеты из Библии (Евангелие). Часто композитор использовал протестантский хорал. Светские кантаты (прибл. 20) – это народно-жанровые сцены, природа. Они создавались по заказу богатых людей. Например, «Крестьянская кантата» по случаю получения наследства, «Кофейная кантата» по просьбе владельца кофейни, где он предвосхитил зингшпиль.

В Лейпциге Бах обращается к жанру оратории: «Рождественская», «Пасхальная», «На вознесение», Magnificat. Они отличаются большими размерами. Magnificat – праздничная, величальные песнопения, связана с легендой Благовещения. Здесь также

как и в кантатах раскрывается основной философский смысл. *Кульминационной точкой является создание пассионов и мессы h-moll. В конце 17-начале 18 вв. пассионы меняют свой облик под воздействием оперы, в них проникают оперные речитативы, арии, самостоятельнее становится партия оркестра. Музыка приобретает театральность.*

Композитору принадлежат «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», «Страсти по Марку». Баховские пассионы – это размышления по поводу происходящих событий. Это лирико-философские фантазии.

Месса также в 17 веке испытывает влияние оперы, в мессу проникает сольное и ансамблевое пение, развитие получает инструментальная партия, однако господствует хор. Бах обогащает этот жанр и доводит до совершенства.

«Страсти по Матфею И.С. Баха».

1. История создания.

Страсти по Матфею – самое монументальное творение Баха, над которым он работал примерно 4 года. Его премьера состоялась в церкви Св. Фомы (Лейпциг) в 15.04. 1727 году. Это самое грандиозное по масштабам произведение. Вообще при жизни Баха МР исполнялись несколько раз в разные годы. После смерти Баха оно было забыто на 100 лет. Переломным моментом в отношении к Баху стало исполнение «Страстей по Матфею» двадцатилетним Феликсом Мендельсоном в Лейпциге в марте 1829 г. — в столетнюю годовщину создания этого шедевра. Эта дата знаменует начало эпохи возрождения Баха.

Бах сам придумал план и композицию «страстей». Либретто – Пикандер.

2. Драматургия.

Жанр страстей (или пассионов) своими истоками связан со средневековыми инсценировками евангельского текста о страданиях и смерти Иисуса Христа. Они устраивались в церкви на страстной неделе (перед пасхой). Текст пассионов первоначально исполнялся «по ролям» несколькими священнослужителями в виде псалмодии (полупения-получтения); позднее он стал озвучиваться в стиле полифонического многоголосия. Наиболее активное развитие жанр страстей получил в Германии, в первую очередь – в творчестве Генриха Шютца, автора первой немецкой оперы.

Пассион – мир скорби и слез. Несмотря на это, произведение проникнуто светом. Человеком способен победить страдания и смерть. Такова гуманистическая направленность сюжета.

Баху принадлежат Страсти по Иоанну (JP), Страсти по Матфею (MP) и Страсти по Марку (MaP, не завершены). Все они были написаны в Лейпциге.

Общее для всех баховских пассионов – совмещение трех планов изложения: повествовательного, драматического и лирического. Повествование идет от лица рассказчика – Евангелиста (тенор). В его рассказ постоянно вторгается «прямая речь» участников происходящих событий – Иисуса, его учеников, Понтия Пилата, священников Иерусалимского храма и т.д. Благодаря этим репликам, в том числе хоровым (turbe), у слушателя возникает ощущение живого действия, то есть драмы. В свою очередь, развитие драмы нередко приостанавливается лирическими отступлениями в ариях, где выражаются чувства героев и самого автора. Наиболее важные моменты повествования акцентируются звучанием немецких лютеранских церковных песен – хоралов. Как и в духовных кантатах Баха, именно хорал выводит мораль, поясняет слушателю главную этическую суть «сюжета». Некоторые хоралы повторяются, скрепляя всю грандиозную композицию. Почти всегда Бах сохраняет характерную для хоралов строгую 4-голосную фактуру.

Композитора волнуют проблемы добра, справедливости, подвига. Здесь Христос – это живой человек, глубоко страдающий, идущий на смерть ради счастья людей.

В основе евангельский сюжет от Матфея – мытарь (сборщик податей).

MP – это двухорная композиция, предназначенная для двух 4-голосных хоров. Каждому хору аккомпанирует свой оркестр и орган; у каждого – свои солисты. Оркестр включает некоторые старинные инструменты (например, виолу да гамбу, гобой д'амур). Два хора поют то раздельно, то совместно. Следовательно, исполнение сочинения предполагает пространственную акустику.

MP состоят из двух частей (первая исполнялась до проповеди, вторая – после). Первая часть (№№ 1-35) завершается кульминационной сценой пленения Иисуса; вторая часть (№№ 36-78) повествует о его страданиях и смерти.

Каждая часть состоит из ряда разделов. Страсти состоят из 78 номеров (номерная структура была введена в XIXв. – первое издание 1830). Общее звучание – более 4 часов.

Ввод в действие: Иисус предрекает, что буде вскоре распят.

I часть (35 номеров, исполнялась до полудня):

- 1. сговор первосвященников и предательство Иуды (№№ 2–12);*
- 2. тайная вечеря (№№ 13– 23) – последняя встреча Иисуса с учениками, во время которой он предсказал: «Один из вас предаст меня»;*

3. *моление Иисуса в Гефсиманском саду (№№ 24–31) – Христос взывает к Богу-отцу «Господи, да минует меня чаша сия». Христос заканчивает молитву словами «Пусть будет не так как я хочу, а как ты!»;*

4. *приход Иуды и пленение Иисуса (№№ 32–35).*

II часть (43 номера, исполнялась после полудня):

1. *допрос Иисуса, клевета лжесвидетелей, отречение Петра и его раскаяние, самоубийство Иуды (№№ 37– 53);*

2. *шествие на Голгофу, смерть Иисуса (№№ 54–72) – Христос в терновом венце, подгоняемый ударами бичей, сам несет свой крест;*

3. *снятие с креста, оплакивание (№№ 74–78).*

№ 1 наделен функцией увертюры, № 36 (ария альты с хором «Ах, Иисуса нет со мной»)- пролог ко второй части.

Бах оставил полностью неизменным евангельский текст, перемежал его хоралами, ввел арии с речитативами, частично хоры на мадригальные стихи.

Выделяется 3 драматургических пласта: повествовательный, драматический, лирический.

3. Особенности музыкального стиля.

Структура «Страстей по Матфею» складывается из следующих компонентов:

1. *Речитативы, которые излагаются по тексту Евангелия от Матфея и включают представление событий в лицах. Партию Евангелиста исполняет тенор; другие солисты поют за Иисуса, Петра, Иуду, Пилата; хор выступает в ролях учеников, первосвященников и толпы.*

2. *Арии и ариозо, которые служат лирическим комментарием к происходящему и выражают, напротив, индивидуальное переживание некой не названной по имени, но сочувствующей души, основных ситуаций истории.*

3. *Хоралы, выражающие коллективное религиозное чувство.*

4. *Два больших хора.*

Каждый раздел начинается **речитативами** Евангелиста. Здесь содержится повествование о происходящих событиях. Партия Евангелиста и хоралов выписана красными чернилами. Музыка рисует образ Евангелиста преисполненного страданиями к Иисусу, хотя пытается сохранить сдержанность, моментами речь прерывается отчаянием и негодованием. Речитативы звучат также от лица Евангелиста, Петра, Иуды, Понтия Пилата. Все они относятся к типу *secco* (Бах обращается к современному оперному речитативу), партию *continuo* (аккомпанемента) исполняет орган. На их фоне ярко

выделяется речь Иисуса (высокий бас): его речитативы плавные, всегда сопровождается звучание струнного квартета.

Кроме сессо в Страстях по Матфею есть аккомпанированные речитативы – **ариозо**, играющие роль вступления к следующим за ними ариям. Вокальный стиль ариозо близок современной Баху оперной практике. Они звучат в сопровождении оркестра, причем обязательно с каким-нибудь солирующим инструментом. С точки зрения содержания ариозо являются размышлениями о происходящих событиях, а следующие за ними арии дают лирико-философское обобщение. **Арии** предназначены для безымянных солистов хора, то есть не персонифицированы. Они выражают обобщенные чувства, определенный аффект (душевное движение) и не содержат внутренних контрастов. Большинство арий написано в традиционной форме da capo. Нередко в сольные вокальные номера включается хор. Кроме того, многие арии звучат в сопровождении солистов оркестра, превращаясь в вокально-инструментальные ансамбли.

Ариозо родственны ариям: а) они написаны не на евангельский, а на свободный стихотворный текст; б) наделены яркой мелодической выразительностью. Кроме того, ариозо и арии связаны попарно через общие оркестровые темы, общие вокальные голоса и солирующие инструменты. Их объединение напоминает «малый полифонический цикл», где I часть более свободна, играет роль вступления ко второй, более значительной по смыслу и более организованной по форме.

Бах использует разнообразные вокальные формы – хорал, речитатив, ариозо, ария (14), turbae (турбэ) - реплики толпы, хор на мадригальные стихи.

Хоровые номера Страстей по Матфею делятся на 2 типа:

I – хоры на евангельский текст (turbe).

II – мадригальные хоры, в основе которых лежит свободный стихотворный текст, сочиненный либреттистом Баха (Пикандером).

Большинство хоров относятся к первому типу. Они сжаты, большей частью драматичны, в подвижных темпах, часто развиваются полифонически. Здесь воспроизводятся прямая речь участников происходящих событий – учеников Иисуса, первосвященников, старейшин, стражников. Таким образом, хоры turbe переводят действие в драматический план.

Мадригальных хоров всего три – № 1, № 35 (завершающий всю I часть) и № 78 – заключительный. Все они отличаются развернутыми масштабами.

Композитор вводит протестантские хоралы. Чаще всего они завершают отдельные эпизоды, как бы подводя итог. Бах сохраняет 4-голосную фактуру.

Самостоятельная роль оркестра, ему поручаются важнейшие музыкальные темы.


4. Разбор.

1 часть

Предательство Иуды и пленение Христа.

№1 - придерживаясь старинной традиции, Бах начинает Страсти по Матфею с драматической картины шествия на Голгофу в оркестрово-хоровом вступлении. Партии двух хоров трактуются здесь по-разному: первому хору поручена основная горестная тема, оплакивающая Иисуса, а второй хор вопрошает: «Кого?», «Что?», «Куда?», словно толпа народа наблюдает за этим крестным шествием. Позднее подключается еще одна хоровая партия (обычно – хор мальчиков) с мелодией хорала «О, невинный агнец Божий, Ты на Кресте убиенный». Этот хорал обычно пелся общиной на страстной неделе, то есть Бах использовал его как общеизвестный музыкальный символ, поясняющий содержание. Под конец оба хора объединяются, выражая чувства печали и раскаяния.

Основная оркестровая тема звучит в медленном темпе, $\downarrow 2$, хроматизмы, Таккорды с задержаниями, проходящими и вспомогательными звуками, ритм


сицилианы. 

1 раздел – заговор первосвященников и предательство Иуды. Действующие лица – Иисус с учениками.

№3 Хорал «Горячо любимый Иисус» - воплощает идею невинности Христа. В основе старинная немецкая народная мелодия, это сострадание герою. Они спрашивают «В чем же вина, за что его ждут великие мучения». Речитатив Евангелиста повествует о заговоре первосвященников. Ученики упрекают благочестивую женщину, которая совершает над Иисусом обряд. Это опять предвосхищение погребального обряда. Так, мысль о смерти возвращается снова.

№9-10 Речитатив и Ария альты «Покаяние и раскаяние» *fis* – это первый сольный эпизод, где показаны чувства сострадания. Далее опять развивается тема предательства и подтверждается верность пророчества слов Христа. В мелодии //

движение флейт, интонации вздоха. 

№12 Ария сопрано «Кровоточи же, сердце» *h-moll* – это оплакивание судьбы героя. 1 кульминация лирической линии. Мотив вздоха подчеркнут синкопой. Вокальная партия прерывается паузами, но в оркестре продолжает звучать мелодия (флейта и струнные). Мотив 3 напоминает капли слез (*lamento*). Форма – 3-хчастна *da capo*. В средней части мелодия становится напряженнее. 

2 раздел – Тайная вечеря №13-23

Христос за праздничным столом в кругу учеников. Сцена проникнута предчувствие надвигающейся беды. В основе речитатив Иисуса, его пророческие предсказания. 3 этапа развития ➔ 3 эпизода:


1 эпизод – в речитативе Иисуса звучит фраза «Один из вас предаст меня». В ответ раздается хор учеников (№16) в виде канона, где 11 раз проводится тема. Один из учеников молчит. Эпизод прерывается хоралом, где внимание приковывается к Иуде. Речитатив Иисуса вновь повторяется о предательстве и отвечает один Иуда: «Не я».

2 эпизод – сцена причастия. Христос раздает хлеб и вино, которое символизирует его плоть и кровь. Сцена причастия завершается Речитативом №18 (e-moll-C-Dur, с 2 гобоями, патетические черты) и Арией сопрано №19 (G-Dur, 6/8, просветленный характер).

3 эпизод – предсказание Христа о судьбе учеников. Опять звучат хоралы. Еще одно предсказание об отречении Петра: «В эту ночь, прежде чем пропоет петух, трижды отречешься от меня». Мелодия Иисуса изображает крик петуха. Эпизод заканчивается хоралом. Начинаются страсти Христовы.

3 раздел – Сцена в Гефсиманском саду №24-31

Здесь 3 драматургических пласта: повествовательный, драматический и лирический. Сцена психологична, т.к. сосредоточена на внутреннем мире Иисуса. За партией Евангелиста звучит речитатив Христа «Душа моя скорбит ужасно, побудьте здесь и бодрствуйте со мной». Скрыт трагизм, который обнажается в **Речитативе и Арии с хором тенора**:

№25-26 – «О боль, дрожит измученное сердце» - ариозного плана f-g, в оркестре флейта, гобой, струнные, в ритме гавота. Ария «Я хочу бодрствовать со своим Иисусом» - лирическая сцена, солисту отвечают голоса хора. Это раздумье о судьбе героя. Оркестровая тема – соло гобоя. Здесь говорится не только о душевных муках Христа, но и о радости искупления. 


Далее следует молитва Иисуса «Да минует меня чаша сия». Композитор включает еще лирический эпизод-речитатив и арию баса «Я готов принять крест и чашу!» (№31). 2 раздел – звучат слова молитвы и заканчивается словами «Да будет так, как хочешь ты!», которая подхватывается хором. По характеру ясная, строгая, с широким движением, выразительны интонации ум.3,7, синкопы, 2 опевания-стоны. Самая «тихая» и глубокая ария 1 части.

4 раздел - Приход Иуды со стражниками, предательский поцелуй и пленение Иисуса. Выделяется 2 эпизода: речитатив Евангелиста, Иисуса, Иуды, прерывается 1 раз дуэтом и двойным хором (№33) и 2 – большой заключительный хор (№35).

№33 Дуэт сопрано и альты e-moll-h-moll – Andante-Vivace воплощение скорби и гнева. Выделяется 2 раздела: 1 – Andante, 4/4, поочередно выступает дуэт и хор. «Мой

Иисус пленен, луна и солнце от скорби закатилось». Начинает дуэт сопрано и альты. Оркестровое вступление излагает основную тему «Христос вступил на путь страданий и мук». Возгласы хора «Отпустите его, не вяжите». (CD2-4)

2 – Vivace, 3/8, самый драматический номер, тяжелые пассажи басов, резкая тема с переключками 1 и 2 хоров. Хор гнева «Молнии, гром исчезли в тучах, открой огненные пропасти, о преисподняя, поглоти неверного предателя» - хор развивается в форме фугато.

№35 Хор «О человек, оплакивай свой грех» - E-Dur, в основе мелодия протестантского хорала. Это хор-фантазия, свойственна монументальность. Оркестровая тема вступления с мотивом вздоха, // движение голосов в ↓ движении. Звучит 2 хора с флейтой, гобой д амур и струнные, трогательный характер. Основная тема хорала излагается в верхнем голосе. Хор-гимн будущей славы Христа. (CD2-6) 

2 часть

2 часть повествует о страданиях Христа, она драматичнее 1 части.

№36 Ария альты с хором «Ах, не стало больше Иисуса» - выполняет роль вступления. Ночью в Гефсиманском саду женщина оплакивает участь схваченного Учителя. Характер трагический, флейта, гобой, синкопы, 2-вздохи. (CD2-7)


5 раздел – сцена допроса (№37-53), включает несколько эпизодов: допрос, сцена отречения Петра, сцена раскаяния Иуды и краткое заключение. Важная роль принадлежит речитативам. Появляются новые действующие лица – лжесвидетели и Понтий Пилат.

1 эпизод - допрос (до №44) – повествование евангелиста прерывается хоралом, репликами лжесвидетелей, а Христос молчит.

Речитатив «Мой Иисус молчал» и ария «Терпение» №40-41 – лирическая обобщенная сцена. Важную роль играет оркестр, который имитирует удары бича. Вершиной 1 эпизода является хор предателей. Завершается хоралом в котором звучит вопрос «Кто ударил тебя?» (CD2-12)

2 эпизод – сцена отречения Петра (№45-48). Женщина спрашивает Петра, знает ли он Иисуса. Петр трижды отрекается от Учителя. Петр вспоминает предсказание Иисуса и горько плачет.

№ 47 «Er barme dich» («Будь милостив, мой Бог!») - это высшая лирическая точка произведения, кульминация «линии покаяния», хотя главные трагические события еще впереди. Арии предшествует рассказ Евангелиста об отречении Петра и его раскаянии, поэтому ее музыка воспринимается как голос самого Петра, страдающего от горя и слез. Альтовый голос звучит со скрипкой solo, образуя вокально-инструментальный дуэт. Музыка в скорбном h-moll, в триольно-пунктирном ритме старинной сицилианы (12/8) строится на характерных мотивах lamento. Форма

2-хчастная. Пронзительные интонации ув.2 – порыв чувств, обилие хроматизмов, прихотливая ритмика, в конце черты драматизма. (CD2-18) 

3 эпизод – сцена раскаяния Иуды. Иуда возвращает 30 серебряников священникам и заканчивается сцена.

№51 Ария баса G-Dur «Верните мне моего Иисуса» (CD2-22)

Заключительный 4 эпизод – Понтий Пилат говорит: «Ты слышишь, сколько свидетельствует против тебя?». Заканчивается раздел хоралом, который выражает идею подвига. Этот хорал звучит в «Тайной вечере». Наступил час и предсказания Иисуса сбываются.

6 раздел – сцена осуждения Христа, шествие на Голгофу, крестные муки и смерть. Этот раздел драматическая кульминация (№54-72).

1 сцена театральна. Понтий Пилат обращается к народу: «Кого из двух узников освободить Иисуса или Варавву?». Народ выкрикивает Варавву, вынося тем самым смертный приговор Христу. На следующий вопрос «Что делать с Иисусом?», народ отвечает: «Да будет распят!» Три этих слова в хоре и в оркестре звучит **тема распятия**, которая повторяется в виде фугато.

№55 Хорал – еще раз напоминает о предсказании Христа (хорал №3).

№57-58 Речитатив «Он всем нам делал добро» и Ария сопрано «За любовь умрет Спаситель» - самые светлые и лирические номера в Страстях. Ария проникновенна, 2 гобоя служат опорой голосу, флейта поддерживает мелодия («капли слез»). (CD2-28) Далее возвращается тема распятия. CD3-1

2 сцена – бичевания (№59-61)

Речитатив и Ария альты №61 – это лирическое обобщение сцены. Выражает ужас и боль, вызванной несправедливостью. Секундовые опевания, пунктирный ритм, остинато изображает удары бича. CD3-4

3 сцена – глумления.

Хор передает крики, насмешки толпы. Заканчивается хоралом о невинной жертве.

4 сцена – шествия на Голгофу.

Сжата, о ней повествует Евангелист и завершается Речитативом и арией баса (№65-66), присоединяется пунктирный ритм.

5 сцена – крестных мук. (№67-70)

Открывается речитативом Евангелиста очень сложным, развернутым. Трагический хор «Ты разрушающий храм божий и создающий в три дня, спаси сам себя, сойди с креста!».

№69-70 Речитатив «О Голгофа, злосчастная Голгофа» - трагическое ариозо. В оркестре погребальный колокольный звон. **Ария «Смотрите, Иисус протянул нам руку»** - Es-Dur, торжественно-просветленный характер. CD3-12,13

6 сцена – смерти Христа (№71-73)


Трагическая кульминация и развязка.

№71 речитатив Иисуса «Боже мой, зачем ты меня оставил»- тихая кульминация, реплики Иисуса как будто произносятся шепотом, прерывается репликами хора, которые выражают недоумение.

№72 Хорал – говорится об одиночестве в смерти и о невинной жертве. CD3-15

№73 Речитатив Евангелиста – он как бы стоит отдельно и вносит контраст. Речь Евангелиста напоминает крик «Завеса в храме разодралась надвое ... и земля потряслась!» - это последняя вспышка драматизма.

7 сцена – речь Евангелиста повествует о дальнейших событиях. Он рассказывает об учениках, снявших тело Христа и положивших тело во гроб. Первосвященники просят Понтия Пилата приставить к умершему стражу, чтобы ученики не могли выкрасть тело и объявить о чудесном воскрешении. Все номера лирического склада.

№78 Заключительный хор – «Спи в покое мирным сном» – *c-moll*, это последнее прощание с Иисусом Христом, сцена положения в гроб (если проводить аналогии с живописью). Его музыка выдержана в элегически-умиротворенных тонах, ритм колыбельной, ↓ движение, мелодия на фоне шагающего баса ➔ символ погребения. 3-хчастная форма – это хоровая песня-плач. 

Д.з. – учебник с. 179-190, анализ отдельных музыкальных номеров.

3.5. «Месса си-минор И.С. Баха».

Цель урока – познакомить учащихся с клавирным творчеством И.С. Баха.

Задачи –подчеркнуть вершинное значение мессы h-moll Баха в процессе эволюции данного жанра, выявить единую линию развития при отсутствии сюжета, раскрыть контрастность двух полярных сфер, как основной драматургический принцип цикла, охарактеризовать музыкальный стиль мессы, анализ отдельных номеров сочинения. Воспитание эрудированной личности учащегося, эстетического восприятия музыки, развитие памяти, мышления, речи и внимания учащихся.

Тип урока – комбинированный.

Методы обучения – информационно- рецептивный с применением репродуктивного.

Оборудование, наглядность, ТСО – магнитофон, TV, диски, схемы сочинений.

1. История создания.

Месса создана в Лейпциге с 1733-1738гг. При жизни Баха целиком не исполнялась, лишь первые две части он иногда использовал в воскресных богослужениях.

Мессу си-минор называют философской исповедью Баха, наиболее полным выражением его отношения к миру (Альберт Швейцер – «возвышенная взволнованность»). Как и в Пассионах, композитор раскрыл здесь свой жизненный идеал, обращаясь к тому высокому в человеке, что не подвержено времени: готовность к нравственному подвигу, к самопожертвованию. *У Баха «Высокая месса» и 4 краткие мессы. Мессу Баха называют «высокой» по аналогии с бетховенской мессой.*

2. Структура, композиция.

Месса – это цикл молитвенных песнопений, отобранные католической церковью для исполнения во время дневной службы. Месса – от лат. «отпускание».

Философское содержание Мессы воплотилось в монументальной, новаторской форме, в значительной степени расширившей рамки традиционного канона.

Как известно, ритуал мессы – центрального обряда католического богослужения – складывался в течение многих столетий; также длительно отбирались молитвенные тексты. В XI веке текст мессы был канонизирован и закреплён в следующей последовательности:

Kyrie eleison («Господи, помилуй») – мольба о прощении;

Gloria («Слава») – гимн-хвала, где прославляется Бог-отец, Бог-сын, взявший на себя грехи людские;

Credo («Верую») – центральная часть, здесь излагаются учение о Святой Троице. О Христе сказано, что он вочеловечился (Et incarnates), был распят (Crucifixus), и воскрес (Et ressurexit);

Sanctus («Свят») – трижды повторяется восклицание из книги Пророка – это кульминация литургии;

Agnus Dei («Агнец Божий») – заключительная молитва, «взявший грехи наши, помилуй нас». В конце «Дай нам мир».

Как музыкальная форма месса сложилась к XIV веку. И если ранее за отдельными частями закреплялись мелодии григорианского хорала, то со временем музыка приобретала самостоятельное художественное значение.

Сохранив основные канонизированные части, Бах расширяет их масштабы за счет выделения каждого текстового раздела в отдельный номер – всего их 24. Каждая часть предстает как строго продуманная композиция. На уровне частей можно наблюдать действие различных факторов единства. Это и внутренняя группировка номеров, и различные тематические арки, и тональные связи.

Кроме того, важную объединяющую роль в драматургии Мессы играет постоянное чередование монументального и камерного планов. Монументальный план представлен развернутыми хорами. Им Месса обязана грандиозностью своих масштабов. Второй план, камерно-лирический, составляют 3 дуэта, 15 хоров и 6 арий.

В Мессе си-минор получили обобщение 3 основных образных мира баховской музыки: мир страданий, глубокой скорби, мир света, радости, ликования, торжества и мир светлого созерцания, раздумья. Неоднократное сопоставление этих ярко контрастных друг другу сфер составляют основу действенного, подлинно симфонического развития.

Таким образом, жанр *пассионов* во многом отличается от *мессы*:

- *текст мессы латинский, пассионов – немецкий;*
- *в пассионах есть персонажи, последовательное сюжетное развитие, в мессе – нет;*
- *месса состоит из внутренне завершенных, строго отграниченных друг от друга номеров – хоров, арий и дуэтов; в пассионах к этим номерам добавляются речитативы, хоралы, целые сцены, свободно сочетающие хоровые и сольные эпизоды.*

Исполнительский состав – большой смешанный хор, певцы-солисты, орган, оркестр (2 флейты, 2 гобоя, 2 гобоя де амур, 2 фагота, 3 трубы, валторна, литавры и струнные инструменты). Оркестровая партия имеет выразительную роль. В эпизоды печали страдания Бах применяет струнные д/д. Где слава, ликование – трубы. Большая роль принадлежит и складу музыки: сложная полифония – лирические образы, радость, торжество – г-г.


3. Разбор.

1 часть Kyrie eleison


1 часть состоит из 3 номеров – 2 хора и дуэт между ними. Это экспозиционная часть.

Линия сквозного развития сферы скорби и страдания берет начало в I части – «Kyrie». Она опирается на традиционную для этого раздела мессы трехчастность: 2 скорбных хора на один и тот же текст «Kyrie eleison» окружают светлый дуэт «Christe eleison». Оба хора выдержаны в полифоническом складе (первый – 5-голосная fuga, второй – 4-голосная).

№1 Первый хор *h-moll* близок духу пассионов, рождает представление о шестии подавленных горем людей. Оркестрово-хоровая 5-тиголосная fuga. Начальный 4-хтакт – обобщенный образ, зерно, тезис. **Тема фуги** отличается сумрачной минорной окраской, речевой выразительностью, обилием хроматизмов, напряженной интерваликой (тритоны, ум.7), подчеркиванием «интонации вдоха», ладотональной неустойчивостью (отклонение в *e-moll*), преобладанием ровного ритмического движения в медленном темпе. Напевные интонации сочетаются в ней с декламационными оборотами. Форма – 2хчастная, в конце каждого раздела есть кульминация. Между частями звучит оркестровый эпизод, где тема проводится в *fis*, *A*. Каждая часть изложена экспозиционно (Т-D-T), подчеркнута вступление голосов, лишь 2 проведения даны в новых тональностях. 1 часть – *cis*, 2 часть – *e-moll*. Обе части симметричны и пропорциональны. В 1 части голоса вступают Т-A-S намечается восхождение к светлым краскам, но все уходит в глубину басов. Во 2 части все

направлено ↑ (Б-Т-A-S).  0:55

№2 дуэт «Христос, помилуй» *D-DUR* – дуэт двух сопран «радостно-доверчивая

мольба души», светлый образ.  10:15

№3 Второй хор «Kyrie» *fis-moll*, представляет совершенно иное прочтение того же текста – в его музыке не страстная мольба, а аскетическая строгость. Хор выдержан в духе строгой полифонии XVI века. Тема восходит к старинным хоралам, напевам католической церкви. Появляется у басов, хроматизирована → суровый и сумрачный характер. Тема начинается с Т поднимается до IV ступени и возвращается к началу. В теме господствует поступенное движение. Отсутствуют оркестровые эпизоды. В отличие от 1 хора он лаконичнее, собраннее, господствует аккордовый

склад.  15:10

2 часть GLORIA

Во 2 части 8 разнохарактерных номеров, 2 опорных хора (№4,11). Здесь больше текста, чем в 1 части.

Экспозицией второй сферы – радости и ликования – является «Gloria» (хотя № 2 – светлый и безмятежный дуэт «Christe eleison» – уже отчасти наметил эту линию).

№4 - музыка хора «**Gloria**» подобна хвалебному гимну («Слава в вышних Богу»). Его тема начинается сначала в оркестре, в котором выделяется праздничная звучность труб. Затем к оркестру присоединяется хор со словами «Богу в вышних слава». В мелодии хора сочетаются фанфарные интонации с виртуозными вокализациями, где один слог текста распевается на много звуков (такой тип мелодики идет от «юбилейный»). Легкое и четкое движение на 3/8 напоминает музыку танцевальных сюит Баха. Этот хор перекликается своим общим торжественно-триумфальным настроением с другими D-dur-ми хорами и во II, и в IV (Sanctus) частях мессы. Состоит из 2 разделов: во 2 разделе величественная, торжественная 5-тиголосная fuga. В теме поступательное движение, затем широкие ходы, равномерная



ритмика ➔ торжественность, монументальность. 19:00

№5 «Laudamus te» («Хвалим Тебя») – A-Dur, ария второго сопрано, в сопровождении солирующая скрипка. Мелодия узорчатая, орнаментированная. Полифонический дуэт нежной лирики.

Хотя II часть мессы в целом выдержана в праздничных тонах, в ней продолжается развитие линии скорби, идущей от хоров Kyrie, в частности, в центральном номере – хоре **№ 8 «Qui tollis» («Ты, принявший грехи мира»)** - здесь возвращается тональность h-moll, музыка опять сближается по духу с пассионами. Однако ее характер скорее трогательный, элегический, чем горестный, звучание камерное. Главная индивидуальная особенность – мелодия солирующей флейты, создающая второй план хоровым голосам.

№11 «Со духом святым» - 5-тиголосный хор, перекликается с №4 и служит праздничным обрамлением 2 части. Энергичная, упругая тема передается из голоса к голосу, в разработочном разделе фугированное развитие.

3 часть CREDO

3 часть состоит из 8 номеров. Credo – символ веры. Здесь Бах использует григорианский хорал (№12). Но, главное содержание III части («Credo») сосредоточено в трех срединных хорах, где возникает краткое повествование о том, как Христос принял человеческий облик (№ 15, «Et incarnates» – «И воплотившись»), страдал и был распят (№ 16, «Crucifixus» – «Распятый»), а затем снова воскрес (№ 17, «Et resurrexit» – «И воскрес»). Эти три хора являются идейно-образным центром всего произведения. Хоры № 15 и 16 связаны общностью содержания: оба продолжают скорбную линию мессы, причем «Crucifixus» является ее вершиной, трагической кульминацией мессы.

№15 «И воплотившись» - h-moll, 5-тиголосный хор полный печали, раздумье о жизни и смерти человека. 12 мотивы вздоха у скрипок и мерное движение basso

continuo, звучание органа создает фон скорбной мелодии.  2 часть 28:05

№16 «Crucifixus» e-moll – трагическая кульминация, номер можно назвать 4-хголосным хоровым lamento. Его музыка воплощает трагический образ распятия, мученической смерти, который привлекал многих живописцам XVI-XVII веков, в том числе немецких (Грюневальд, Дюрер). В музыке для воплощения подобного содержания идеальной формой считались вариации на basso ostinato. Бах подхватывает эту традицию. Тема, положенная в основу вариаций – отрезок хроматической гаммы от I ступени к V. Она повторяется 13 раз неизменно, при этом каждый раз меняется гармония. С гармоническими вариациями оркестра сочетаются полифонические вариации хора. С самого начала нет сплошного голосоведения – голоса возникают будто разрозненно, «несвязно», повторяя одну и ту же интонацию скорби – нисходящую м.2. Жанр чаканы – 30 раз тема повторяется в басу. Заканчивается хор в G-Dur. В 1 вар. Голоса вступают поочередно, в 4 вар. – устанавливается 4-хголосие, в 10 вступают поочередно – как бы зеркальная реприза, заключительный раздел. 30:48

№17 «Воскрес!» D-Dur - сопоставление этого хора со следующим, образует самый яркий контраст в пределах всей мессы. Суть контраста – переход от смерти к воскресению. «Et resurrexit» – это вершина в развитии образов ликования и торжества, и весь комплекс выразительных средств направлен на воплощение чувства всепоглощающей радости. В первых же тактах одновременно с хором вступает весь оркестр с трубами. Несомненны черты праздничной концертности (сопоставления разных регистров, виртуозный блеск). Используется характер движения и ритм полонеза. Мелодия, начинаясь с энергичной восходящей кварты, неудержимо стремится вверх, при этом ее строение симметрично. Форма 3-хчастная. Этот хор подобен вспышке света, блестящая инструментовка, сочетает танцевальную

ритмику и юбилеи ➔ характер победного торжества.  34:05

№19 «Confiteor unum baptisma» («Признаю единое крещение») – 5-тиголосная fuga на 3 темы: 1,2 темы – суровые и драматичные, 3 тема – григорианский хорал. Форма 2-хчастная. 1 часть – мольба об отпущении из мертвых, 2 часть – воскрешение из мертвых. Гигантская хоровая композиция открывается Adagio с сумрачными неустойчивыми гармониями (предвосхищает «Реквием» Моцарта), внезапно вторгается Vivace D-Dur – триумфально-фанфарные мотивы, вступает жизнерадостное tutti оркестра. Образ праздничного ликования.

4 часть Sanctus

4 часть отличается торжественностью и праздничностью. Состоит из 3 номеров.

№20 «Sanctus» - D-Dur, 6-тиголосный хор, грандиозный, торжественный гимн, триольная юбилея в \uparrow голосе, звучит на фоне октавных басов, придают музыки характер триумфального шествия. 2 раздел – fuga «Pleni sunt coeli» в подвижном

танцевальном движении.  49:45


№21 «Осанна» - D-Dur, полнозвучный, величавый. Мелодия узорчатая, оркестровое tutti с трубой, сохраняется танцевальный ритм, царит веселье, радость, призыв. Фанфарный мотив провозглашает мощный унисон хора. Затем полифонически-имитационная разработка. Настроение праздничности подчеркивает блестящая оркестровка.

№22 «Benedictus» - h-moll (данная тональность звучит в последний раз). Это ария тенора с солирующим инструментом (скрипка или флейта), характер трогательный, печальный, мелодия декламационного характера, которая сопровождается экспрессивным узорчатым инструментальным подголоском.

5 часть Agnus Dei

В 5-й, самой лаконичной части мессы (всего 2 номера), все сильные образные контрасты отступают: она не содержит ничего празднично-триумфального или остро трагедийного. Остается память о пережитой трагедии в арии альты (№ 23, «Agnus Dei» – «Агнец Божий») и сила духа, спокойная уверенность в заключительном хоре. Музыка хора является повторением № 6 «Gratias» («Благодарим»), но с другими словами – «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир»). Т.О. Бах подчеркивает драматургическую цельность сочинения.

№23 ария альты - выражение скорби в арии имеет оттенок кротости и мягкости, основное ее содержание – умиротворенная печаль. Характерна тональность – не h-moll или e-moll, а g-moll. Эта тональность – минорная S-та D-dur – является связующим звеном между образами скорби (минора) и радости (мажора). В

основе дуэт голоса и скрипки, последнее камерно-лирическое интермеццо в мессе. 
1:04:20

№24 «Dona nobis pacem» («Даруй нам мир») – торжественно-ликующего склада, напоминает старинный хоральный напев, в кульминации трубы и литавры. В хоре 2 темы: 1 тема – мелодия хорального склада, 2 тема – узорчатая, типа юбилея. Они раскрывают 2 стороны одного образа – спокойствие и радость. Темы развивают друг друга. При повторении 1 части ч.4 превращается в ч.8 и 2 тема проводится в обращении.

4. Значение.

В мессе проявляются симфонические методы развития. Большая идея показана через контрасты, логика развития постепенная. Взаимодействие контрастных начал.

Сущность мессы – показ через страдание, боль, надежду. Сквозное развитие проявляется в тональном плане h-moll – образ скорби, мольбы: D-Dur – радость, ликование. В 1 части преобладает h-moll, в 4 и 5 часть – D-Dur.

Д.з. – учебник с. 190-199, анализ отдельных номеров из Мессы h-moll.

Тема 4: «Георг Фридрих Гендель (1685-1759)»

Тип урока – комбинированный.

Вид урока – смешанный.

Методическая цель – развитие интеллектуальных и творческих способностей учащихся, создание условий для формирования умений, знаний и навыков.

Образовательная цель – развитие интереса к творчеству великого гения, формирование знаний о личности и творчестве Г.Ф. Генделя.

Дидактические задачи - развитие умения анализировать, сравнивать и обобщать, развитие творческого мышления и инициативности учащихся, развитие умения оперировать имеющимися знаниями.

Познакомить учащихся с личностью гениального немецкого композитора, рассмотреть истоки его творческого стиля, характерные темы и образы его творений. Выявить жанровые предпочтения композитора, особенности музыкального языка, новаторские достижения и подчеркнуть значение творчества великого композитора. Составить периодизацию его жизненного и творческого пути.

Форма деятельности – беседа.

Способ организации – групповой.

План.

10. Личность композитора.
11. Традиции и новаторства.
12. Эстетика творчества.
13. Основные жанры и сочинения.
14. Особенности музыкального языка.
15. Значение творчества.
16. Периодизация.

1. Личность композитора.

Гендель – композитор, дирижер, блестящий импровизатор на органе, музыкально-общественный деятель эпохи барокко.

Гендель славен и величествен. Имя его, известное Европе ещё при жизни композитора, осталось знаменитым до наших дней. Гендель поставлен в ряд величайших гениев человечества.

Бах изучал музыку своего современника. Сдержанный Глюк выказывал глубокое почтение: "Гендель – это благословенный мастер нашего искусства". Моцарт и Гайдн, каждый по-своему, воздали дань своему предшественнику, а Бетховен наставлял

учеников: "Гендель непревзойдённый мастер. Учитесь у него с помощью малых средств достигать такого большого воздействия". Гайдн - «Он наставник всех нас!».

Георг Фридрих Гендель родился в Галле в понедельник 23 февраля 1685 года. Его отцу было тогда 63 года, а матери 34 года. *Всё в творчестве Генделя измеряется крупными масштабами.* Свои художественные намерения он осуществлял с присущей ему целенаправленностью, с широким размахом. Посвящая себя музыке, Гендель уже в юные годы умел твердо идти к намеченной цели.

Современники называли Генделя «огромным медведем» - он был гигантского роста, мощным, носил огромный парик. Характер композитора был жизнерадостный, оптимистический, обладал огромной силой энергии и трудоспособностью (12 concerto grosso написал за 1 месяц). Современники отличали такие черты характера, как решительность, строгость, властность, энергичность, несдержанность. Однако, эти особенности характера композитора смягчались чудесным чувством юмора.

Гендель был дружелюбным, щедрым и бескорыстным человеком, который часто помогал людям. Так, он делал пожертвования «Товариществу помощи бедным музыкантам» и «Помощь детям». Эта свойственная композитору моральность и ответственность перед людьми распространялась и на его творчество, которое должно было пробудить в душах людей высокие чувства. В возвышенности и простоте искусства Гендель видел высокую задачу. Однажды он сказал: "Мне было бы досадно, если бы я доставлял людям только удовольствие: моя цель – делать их лучше".

Гендель – человек новой эпохи: внутренне свободный, вольнолюбивый, не связанный с условностями, определенной службой, *не очень религиозный, который все время стремился к независимости ➔ «гражданин мира».* Он нетерпимо относился к тому, что ограничивало его свободу, и был неуступчив во всем, что относилось к его творчеству.

Гендель – музыкальный поэт и живописец. Современники его сравнивают с Гомером и Микеланджело.

Он умел играть на органе, скрипке, клавесине и гобое.

2. Традиции и новаторства.

Гендель как и Бах обобщает музыкальные достижения своей эпохи. Творчество Генделя синтетично, т.к. он опирался на музыку различных национальных истоков:

- 1) итальянской скрипичной школы, итальянская опера-seria;
- 2) французских органистов, французской оперной «лирической трагедии»;
- 3) немецких хоралов и пассионов;
- 4) английский театр «маски», антем – английские хоровые сочинения на библейский текст;
- 5) использовал музыку своих предшественников (А. Страделлы).

Гендель использовал фольклор различных национальностей (французский, английский, даже звуки улиц Лондона).

Новаторства:

- 1) впервые в музыке главным героем стал **народ**;
- 2) в истории музыки Гендель остался создателем **классического типа оратории**;
- 3) создал новый жанр – **концерт для органа**;
- 4) в оперном творчестве ввел новый тип арии – **ария с хором**;
- 5) использует не только арию типа *da capo*, но и арии в 2-хчастной форме, драматические арии без 2 части, малые строфичные, а так же свободно трактует форму арии;
- 6) в духовные песни – антемы, Гендель вводит арию и речитатив;
- 7) в некоторых операх сближает арию и речитатив, объединяя их в **сцену**;
- 8) повысил значение **хора** в опере;
- 9) композитор широко применяет духовые инструменты, которые придают музыке энергию, блеск, воинственность; впервые в **оперный оркестр** ввел валторны;
- 10) в сценических произведениях велика роль инструментальных эпизодов (сцена разрушения храма в оратории «Самсон»);
- 11) Гендель экспериментирует с различными тембрами инструментов («Иуда Маккавей» использовал огнестрельное оружие, в «Саул» - самые большие литавры);
- 12) наряду с Бахом завершил развитие в полифонической музыке высшую форму – **фугу**.

3. Эстетика творчества.

Демократизм Генделя естественный, это органичное качество его стиля. Он стремился к простоте выражения. Его музыка одновременно и грандиозная, и понятная. Предназначалась не группе аристократов, а обращена к массе слушателей → близость к Бетховену.

В его стиле преобладает *возвышенное*. Его привлекает героичное, такие герои, как Геракл, Самсон, Давид, Дебора.

Гендель всегда оратор, говорит с *пафосом*. Ему присущ трагизм, не чужды чувства скорби и страдания, но над всем богатством настроений в его музыке преобладает радость.

Гендель был многогранен, сердцевина, *центр всей его музыки* – это образы народа, страдающего, порабождённого, но могучего, рвущего цепи рабства и неодолимо шагающего в будущее – к свету, миру и свободе.

Особенность творчества Генделя – это светский характер: он писал только для театра и концертной эстрады.

4. Жанры и основные сочинения.

Творческая деятельность Генделя была столь же продолжительной, как и плодотворной. Она принесла огромное количество произведений самых различных жанров. Здесь и опера с её разновидностями (*Seria*, пастораль), светская и духовная, многочисленные оратории, камерная вокальная музыка и, наконец, сборник

инструментальных пьес; клавишинных, органнх, оркестровых. *Свыше 30 лет жизни Гендель посвятил опере. Она всегда находилась в центре интересов композитора.*

Гендель не был реформатором оперы *Seria*. В этом жанре Гендель сумел воплотить возвышенные идеалы. Легендарная история, миф, эпос, классическая драма – таковы сюжеты его музыки.

- 40 опер («Юлий Цезарь», «Ричард I», «Ксеркс», «Ринальдо»)
- 30 ораторий («Эсфирь», «Самсон», «Мессия», «Израиль в Египте»)

Он писал также инструментальную музыку, но реже, чем вокально-драматическую.


- 12 *concerti grossi*
- Концерты для органа 2 тома
- Концерты для клавира 2 тома
- «Музыка для фейерверков»
- «Музыка на воде»
- Камерная музыка (37 сонат и трио для скрипки, гобоя или флейты и баса)

5. Музыкальный стиль.

А) **Мелодия** – рельефна, размашиста с яркими выразительными интонациями.



ария Альмилены

Для энергичных тем характерен пунктир, маршевость, гаммообразные взлеты, движение по аккордовым звукам.  хор филистимлян

Лирические темы сдержанно-проникновенные, жалобные. Так же драматические темы, встречаются виртуозные темы, со сложными распевами. С помощью виртуозных приемов Гендель передает героический подъем, чувство безграничности человеческой силы, усиливает грандиозность, масштабность массовых сцен.

Б) **Фактура** – разнообразные: аккордовая, полифоническая, часто они чередуются или объединяются оба типа изложения.

В) **Гармония** – наряду с диатоникой, применяет хроматические последовательности, прерванные обороты ➔ эмоциональная напряженность. Часто применяет предъёмы «генделевские предъёмы» ➔ энергичность. В творчестве Генделя идет развитие от церковных ладов к новой мажоро-минорной ладовой системе.

Многие музыканты и критики отмечают простоту музыки Генделя как особенность его стиля. Про способность композитора писал Бетховен: «простыми средствами добивался необычных эффектов». Такую же черту музыки Генделя отмечал и русский композитор, музыкальный критик А. Серов: «Как далеко современные композиторы от такой простоты в мыслях! Верно, и то правда, что такая простота... встречается у великих гениев, которым без сомнения был Гендель».

6. Значение.

Гендель не был забыт в последующие эпохи. Моцарт изучал произведения Генделя наряду с баховскими, Глюк и Гайдн слушали его оратории в Лондоне. Особенно ценил музыку Генделя – Бетховен. Традиции ораториального жанра в Германии продолжил в XIX веке Мендельсон («Павел», «Илия»). Такие разные художественные индивидуальности, как Вагнер и Брамс отдали дань уважения Генделю (Брамс написал вариации на тему Генделя). В России творчество Генделя высоко ценили – Глинка, Танеев.

В Германии в 1856г. было основано «Генделевское общество». До 1894г. вышли 99 томов Полного собрания сочинений композитора. После Второй мировой войны в Галле проводятся Генделевские фестивали. Генделевские торжества проводятся в Англии, второй родине Генделя.

7. Периодизация.

Основные факты творческой биографии Генделя:

1685 – родился в г. Галле. Обнаруженные в раннем возрасте незаурядные музыкальные способности, в т.ч. дар импровизатора, не вызывали особого восторга у отца – пожилого цирюльника-хирурга.

С 9-летнего возраста брал уроки композиции и игры на органе у Ф.В. Цахау.

с 12 лет писал церковные кантаты и органные пьесы.

В 1702 г. изучал юриспруденцию в университете Галле, параллельно занимал пост органиста протестантского собора.

С 1703 г. работал в оперном театре в Гамбурге (скрипачом, затем клавесинистом и композитором). Знакомство с Кайзером, музыкальным теоретиком Маттезоном. Сочинение первых опер – «Альмира», «Нерон». Страсти по Иоанну.

В 1706–1710 совершенствовался в Италии, где прославился как виртуозный мастер игры на клавесине и органе. Познакомился с Корелли, Вивальди, отцом и сыном Скарлатти. Широкую известность принесли Генделю постановки его опер «Родриго», «Агриппина». Оратории «Триумф времени и правды», «Воскресение».

В 1710–1717 придворный капельмейстер в Ганновере, хотя с 1712 жил преимущественно в Лондоне (в 1727 получил английское подданство). Успех оперы «Ринальдо» (1711, Лондон) закрепил за Генделем славу одного из крупнейших оперных композиторов Европы. Особенно плодотворной была работа композитора в лондонской «Королевской академии музыки», когда он сочинял по несколько опер в год (среди них – «Юлий Цезарь», «Розелинда», «Александр» и др.) Независимый характер Генделя осложнял его отношения с определенными кругами аристократии. Кроме того, жанр оперы-seria, постановками которого занималась «Королевская музыкальная академия», был чужд английской демократической публике.

В 1730-е годы Гендель ищет новые пути в музыкальном театре, пытается реформировать оперу- seria («Ариодант», «Альчина», «Ксеркс»), однако сам этот жанр был обречен. После перенесенной тяжелой болезни (паралич) и провала оперы «Дейдамия» отказался от сочинения и постановки опер.

После **1738** года центральным жанром творчества Генделя стала оратория: «Саул», «Израиль в Египте», «Мессия», «Самсон», «Иуда Маккавей», «Иисус Навин».

Во время работы над последней ораторией «Иевфай» (1752) у композитора резко ухудшилось зрение, он ослеп; вместе с тем до последних дней продолжал подготавливать свои сочинения к печати.

Бах и Гендель

Творчество Георга Фридриха Генделя, наряду с творчеством И.С. Баха, явилось кульминацией в развитии музыкальной культуры первой половины XVIII века. Многие объединяет этих двух художников, которые, к тому же, были ровесниками и соотечественниками:

- оба синтезировали творческий опыт различных национальных школ, их творчество – это своеобразное подведение итогов в развитии многовековых традиций;
- и Бах, и Гендель явились крупнейшими в истории музыки полифонистами;
- оба композитора тяготели к жанрам хоровой музыки.

Однако в сравнении с Бахом творческая судьба Генделя сложилась совершенно иначе, с самого рождения он воспитывался в других условиях, а впоследствии жил и работал в иной общественной обстановке:

- Бах был потомственным музыкантом. Гендель же родился в семье довольно богатого цирюльника-хирурга и его ранние музыкальные наклонности не вызвали никакого восторга у его отца, который мечтал видеть сына юристом;
- если биография Баха небогата внешними событиями, то Гендель прожил жизнь очень бурную, изведав и блестящие победы, и катастрофические срывы;
- уже при жизни Гендель добился всеобщего признания, был на виду у всей музыкальной Европы, тогда как творчество Баха было мало известно его современникам;
- Бах почти всю свою жизнь служил при церкви, огромную часть музыки написал для церкви, сам был очень набожным человеком, прекрасно знающим Священное Писание. Гендель же был исключительно светским композитором, сочинявшим прежде всего для театра и концертной эстрады. Чисто церковные жанры у него занимают небольшое место и сосредоточены в раннем периоде творчества. Показательно, что духовенство при жизни Генделя препятствовало попыткам трактовать его оратории как культовую музыку.
- С юных лет Гендель не пожелал мириться с зависимым положением провинциального церковного музыканта и при первой возможности переехал в

вольный город Гамбург – город немецкой оперы. В эпоху Генделя он был культурным центром Германии. Ни в одном из других немецких городов музыка не пользовалась таким уважением, как там. В Гамбурге композитор впервые обратился к оперному жанру, к которому тяготел всю жизнь (в этом – еще одно его отличие от Баха).

Как оперный композитор Гендель не мог не поехать в Италию, тем более что гамбургская опера в начале XVIII века шла к упадку (Бах же ни разу за всю свою жизнь не выезжал за пределы Германии). В Италии его поразила сугубо светская атмосфера художественной жизни, так не похожая на замкнутую жизнь немецких городов, где музыка звучала в основном в церкви и княжеских резиденциях. Создавая для различных театров все новые оперы («Ринальдо», «Родриго», «Тезей») Гендель, однако, очень отчетливо ощущал, что не всё удовлетворяет его в этом жанре. Он всегда стремился к воплощению героического содержания, ярких и сильных характеров, к созданию грандиозных массовых сцен, однако всего этого не знала современная ему опера-seria. В процессе своей многолетней работы над оперой (37 лет, за которые им было создано более 40 опер, в том числе «Орlando», «Юлий Цезарь», «Ксеркс») Гендель предпринимал попытки обновить жанр seria. Это часто вызывало противодействие аристократической публики, ценившей в опере лишь виртуозное пение. Однако тот тип оперы, который героически пытался отстаивать Гендель, обогащая его изнутри, в историческом смысле был нежизнеспособен. Вдобавок в Англии, где прошла вторая половина жизни композитора, демократическая часть публики относилась к опере-seria крайне отрицательно (о чем свидетельствовал, в частности, огромный успех «Оперы нищих» – веселой пародии на придворную оперу). Лишь во Франции к середине XVIII века была подготовлена почва для оперной реформы, которую осуществил К.В. Глюк вскоре после смерти Генделя.[1] И всё же многолетняя работа над оперой для композитора не прошла даром, явившись подготовкой его героических ораторий. Именно оратория стала подлинным призванием Генделя, тем жанром, с которым в истории музыки его имя ассоциируется прежде всего. С ним композитор не расставался до конца своих дней.



Д.з. – Галацкая В. с.221-228 конспект биографии с.200-221

Гивенталь-Щукина с.88-96

4.2. «Оратория «Самсон» (1742) Г.Ф. Генделя»

Цель урока – познакомить учащихся с ораторией Г.Ф. Генделя «Самсон».

Задачи – подчеркнуть ведущую роль жанра оратории в наследии Генделя, раскрыть историю создания сочинения, осмыслить образ народа как смысловой центр произведения, охарактеризовать особенности музыкального стиля, дать анализ главных действующих лиц. Воспитание эрудированной личности учащегося, эстетического восприятия музыки, развитие памяти, мышления, речи и внимания учащихся.

Тип урока – комбинированный.

Методы обучения – информационно-рецептивный с применением репродуктивного.

Оборудование, наглядность, ТСО – магнитофон, TV, диски, схемы сочинений.

1. История создания.

Представляет собой образец зрелого ораториального стиля Генделя. Написана по трагедии английского поэта XVII века Джона Мильтона «Самсон – борец». Либретто – Н. Хамильта. Впервые была исполнена 18.02.1743г.

В основе ее сюжета лежит библейская история о непобедимом герое израильского народа, которого предала врагам его жена, филистимлянка Далила, обрезав ему волосы. Враги ослепляют его. В храме, где празднуют победу филистимлян, приводят Самсона, он из последних сил раскалывает колонну и разрушает храм.

Произведение проникнуто духом героики, к которой всегда влекло Генделя.

2. Драматургия, композиция.

Оратория «Самсон» - вершина творчества Генделя. Тип оратории – героико-трагический.

Основная идея оратории – готовность человека к героическому подвигу. Она раскрывается в конфликтном противопоставлении двух враждующих народов: с одной стороны – побежденные, убитые горем израильтяне, их герой Самсон и его близкие (отец Маноа и друг Миха). С другой – победившие, торжествующие филистимляне и их представители (Далила и трусливый, хвастливый вояка Харафа). Три части оратории связывает единая линия последовательного развития:

I часть (праздник филистимлян, на который привели слепого, закованного в цепи Самсона) содержит экспозицию противоборствующих сторон и музыкальный портрет главного героя;

II часть характеризуется появлением новых персонажей (Далилы и Харафы) и прямым столкновением противников (Самсон – Далила, Самсон–Харафа);

в III части дается кульминация и развязка драмы – разрушение храма и героическая гибель Самсона.

Конфликт оратории – противостояние двух враждебных народов израильтян и филистимлян. В конфликте раскрывается идея героической борьбы. Одна линия развивается в ↑ движении, 2 - ↓. У каждой группы свои выразительные средства. В конце образ израильтян вбирает черты филистимлян.

Важную роль играет **тональный план**, который подчинен раскрытию идеи. В 1 части – D-Dur, затем краски темнеют (e,a,d). В хорах израильтян B,F→ движение от сумрачного колорита к светлому. Это предвосхищение развязки. 2 часть – пестрая картина тональных связей. Тональное развитие направлено к D-Dur. 3 часть – тональный план отражает тональные связи 1 части – B,e,g. Здесь наоборот движение от бемольных тональностей к D-Dur. Только 2 эпизода – ария Михи (f) и похоронный марш (C) имеют свой тональный центр. Заканчивается оратория в D-Dur.

Герои – обобщённые собирательные типы. Их судьбы связаны с судьбами народов. В ариях, речитативах композитор раскрывает душевные свойства. Характеры вылеплены крупно. Важная роль принадлежит хорам.

3. Разбор.

- **Увертюра** – французского типа:

1 часть – Andante pomposo (G-Dur) – торжественная с пунктирным ритмом, аккордовая фактура, использование м/д, четкие тональные связи.

2 часть – Allegro – 1 части по приемам изложения – полифоническая манера письма. Тема фуги – победная, напоминает барабанную дробь, военный марш. Тема развивается в виде 3-хголосной фуги. Далее приобретает г-г черты.

3 часть – менуэт.

В 1 части оратории дается характеристика двух народов – филистимлян и израильтян и портрет главного героя – Самсона. Самсон схвачен, ослеплен и брошен в темницу. Его народ повержен, враги торжествуют победу. Драматизм раскрывается в резких контрастах. Характеристика филистимлян выдержана в обобщенном ликующем плане. Образы израильтян раскрываются многопланово: скорбь, надежда, отчаяние и призыв. Филистимляне получают хоровую характеристику, израильтяне представлены отдельными образами – Миха, Маноа, Самсон.

• **Хор филистимлян №2 «Звучи, труба, играй, тимпан, сегодня день великий торжества».** Он отличается статичностью и одноплановостью, целиком выдержан в духе «военной музыки»: Ре-мажор, ладотональная устойчивость, фанфарные мотивы, трубы в оркестре, четкий ритм, напоминающий барабанную дробь, переключки хора и оркестра. Музыка хора передает торжество победителей, он полон восторга и ликования.

Этому хору противопоставлен весь последующий материал первой части оратории – сольные и хоровые номера, воплощающие душевные муки Самсона и скорбные чувства израильтян.

• **Ария Самсона №4 «Мрак, вечный мрак»** - выдержана в духе оперного lamento. В мелодии преобладают мягкие песенные интонации, однако в процессе развития усиливается декламационность. Камерность звучания подчеркнута использованием короткие мотивы звучат как вопросы. Минор рассеивается и утверждается мажор. Затем вновь возвращается минор.

• **Хор израильтян «О, первозданный луч» (№ 5)** – a-moll по сравнению с хором филистимлян первый хор израильтян намного глубже и многограннее: в его музыке и молитва (первый, хоральный раздел), и порыв к действию, к борьбе (стремительная fuga второго раздела). Внутренний контраст содержит и сам первый раздел: реплика хора «Да будет свет», основанная на активной квартовой попевке, ярко противопоставлена первой молитвенной теме.

• **Ария Маноа (№ 7)** - d-moll являющаяся косвенной характеристикой Самсона, ведь именно к нему устремлены мысли его отца. Форма – 2-хчастная. 1 – технически сложная, образец героической арии, воспоминание о подвиге Самсона. Четкий ритм, быстрый темп, басовая колоратура. 2 – медленная, скорбная, это дума о трагической судьбе f-moll.

• **Речитатив Самсона №8** – предсказывает освобождение и победу своего народа. Т.о. речитатив поясняет действие и продвигает сюжет.

• **Хор израильтян «Враги падут» №9** – B-Dur тема, с которой вступают голоса, подчеркивает рисунок падения. Устойчивость создает уверенность в победе.

• **Заключительный хор «К звездному трону» №11** – F-Dur светлое, гимничное звучание, которое предсказывает победу народа.

Т.о., характеристика израильтян – это движение от скорби и страдания к гневу, протесту и, наконец к победе.

2 часть

Вторая часть оратории драматургически сложнее, чем первая: поскольку в ней происходит столкновение и борьба героев, сюда включены не только сольные и хоровые эпизоды, но и два дуэта. Развитие сюжета связано с появлением новых действующих лиц - Далилы и Харафы.

• **Ария Михи с хором «О, услышь меня Господь» №12** – Es-Dur, Миха – друг Самсона. Это ария-молитва в 3-хчастной форме da capo. В средней части вступает хор, 3 ч. – варьированная реприза с хором.

• **Ария Далилы №14** – h-moll коварная красавица лицемерно пытается убедить Самсона в своей любви. Мягкие, певучие, как бы зовущие интонации сочетаются с танцевальной ритмикой. Движение мелодии часто нарушается то паузой, то смещением акцентов. Музыкальное развитие основано на приеме варьированных повторов. Фактура прозрачна. В конце к голосу Далилы присоединяется одnogолосный хор подруг, который играет колористическую роль.

• **Дуэт Самсона и Далилы №16** – A-Dur передает не столько действие (Самсон прогоняет Далилу), сколько общее настроение – беспокойное возбуждение. В музыке нет противопоставления характеров – оба участника ансамбля поют одну и ту же мелодию.

• **Ария Харафы №17** – B-Dur портретная ария, по музыке близкой первому хору филистимлян, передает хвастливую речь героя. Он

- Дуэт Самсона и Харафы - «дуэт-ссора».

Завершается 2 часть хоровыми номерами. Скорбное пение израильтян сменяется праздничным ликованием филистимлян. Завершается двойным хором. Победители и побежденные провозглашают гимнический напев (филистимляне восхваляют бога Дагона, евреи – Иегову).

3 часть

В третьей части оратории события приобретают еще большую остроту: Харафа требует, чтобы Самсон явился на пир филистимлян, Самсон принимает свое героическое решение. 3 часть насыщена драматизмом.

• **Хор израильтян «В громе небесном великий Бог явись» №22** – a-moll они призывают Бога свершить возмездие, характер героический, воинственный.

• **Ария Самсона (№ 24)** – B-Dur это своеобразное прощальное слово, в котором нет ни тени сомнения. Герой абсолютно спокоен, перед его мысленным взором возникает картина солнечного восхода, полная символического смысла. Движение //3, эхообразное чередование голоса и инструментов. Короткие трели сближают арию с пасторалью. Ария написана в старинной 2-хчастной форме. Картина утренней зари, поэтическая ария с солирующей скрипки и флейты как бы фантазия слепого Самсона.

Идущая следом вторая ария Далилы (№ 26) и новый хор филистимлян переносят слушателя в атмосферу праздничной оргии.

• **Ария Филистина (Далилы) №26** – e-moll , музыка их отличается особой торжественной приподнятостью, ликованием. Это вершина в выражении чувства победного восторга. Музыка энергична, опора на трезвучие, мелодия размашиста, опора на устойчивые интонации. Минор сменяется G-Dur, аккордовая фактура.

• **Хор №27** – e-moll фон для создания портрета героини, это ↑ торжества филистимлян.

• **Сцена разрушения храма (№ 28)** – g-moll она решена как оркестровый эпизод, настолько картинный и динамичный, что вполне компенсирует отсутствие сценического действия. Нисходящие стремительные пассажи, хроматизмы создают ощущение ужаса и смятения. После взволнованного речитатива Мухи и Маноя, которые комментируют происходящее, вест эпизод повторяется снова, на этот раз с хором гибнущих филистимлян (№ 29).

• **Хор филистимлян №29** – g-moll отрывистые хоровые реплики подобны крикам отчаяния. Это развязка драмы. Всё дальнейшее воспринимается как послесловие, посвященное памяти героя.

• **Ария Мухи «Плачьте, он навеки закрыл глаза» №31** – f-moll оплакивание героя, ария переходит в хор. Мелодия построена на ↓ движении. Присутствуют и героические черты, появляется мажор.

• **Траурный марш (№ 33) в До-мажоре** - господствует «эмоциональный сплав» скорби и оптимизма. Это не только оплакивание, но и гимн в честь героя. Форма марша лаконична – развернутый период.

Ораторию завершают два хора израильтян. Если первый из них еще проникнут светлой печалью, то заключительный (№ 37) представляет собой победный гимн в Ре-мажоре, близкий знаменитой генделевской «Аллилуйе», виртуозные распевы напоминают 1 хор филистимлян.

Д.з. – учебник с. 229-250, анализ отдельных номеров с игрой музыкальных тем.

4.2. «Инструментальное творчество Г.Ф. Генделя».

Цель урока – познакомить учащихся с инструментальным творчеством Г.Ф. Генделя.

Задачи – выявить характерные черты инструментального творчества Г.Ф. Генделя, раскрыть исполнительскую деятельность композитора, подчеркнуть многообразие жанров и инструментов в творческом активе Генделя, отобразить активное обращение к жанру concerto grosso, проанализировать концерт ор.6 №6. Воспитание эрудированной личности учащегося, эстетического восприятия музыки, развитие памяти, мышления, речи и внимания учащихся.

Тип урока – комбинированный.

Методы обучения – информационно-рецептивный с применением репродуктивного.

Оборудование, наглядность, ТСО – магнитофон, TV, диски, схемы сочинений.

1. Характеристика инструментального творчества.

В отличие от Баха, у которого вокальное и инструментальное начала равны по своей роли, у Генделя решающее значение приобрела музыка со словом. Именно в ней определились главные особенности его стиля. Образы и выразительные средства генделевских опер и ораторий в сильнейшей степени повлияли на инструментальные жанры композитора. Есть множество примеров прямой связи между этими двумя сферами творчества Генделя, вплоть до точных цитат, когда, например, вокальные номера из опер и ораторий впоследствии включались композитором в его инструментальную музыку. Встречаются, однако, и обратные случаи – использование инструментальных фуг или частей concerti grossi в контексте ораторий.

Многолетняя работа над оперой и ораторией отнюдь не помешала Генделю написать множество инструментальных сочинений. В его инструментальной музыке можно выделить 4 большие группы:

- Оркестровые сочинения;
- Камерная музыка (сонаты и трио для скрипок, гобоя, флейты);
- Органные концерты;
- Клавирные произведения.

Гендель был прекрасным исполнителем-импровизатором. Он хорошо играл на клавесине и органе. В инструментальных жанрах придерживался сложившихся традиций. Музыка для органа и клавесина не дифференцировалась.

Инструментальное творчество Генделя можно подразделить на 3 группы

1 ГРУППА – произведения для клавишных инструментов (клавесин, орган);

2 ГРУППА – камерная музыка, пьесы для отдельных инструментов с сопровождением чембало (b.c.) и для небольшого ансамбля (сонаты, трио-сонаты);

3 ГРУППА – оркестровые сочинения (с.г., «Музыка на воде», «Музыкальный фейерверк», симфонии и увертюры из опер и ораторий).

2. Органное искусство.

Органное искусство в эту эпоху было концертным. Гендель исполнял органное произведение в антрактах между действиями оратория. Композитор создавал для органа концерты, хотя традиционными жанрами были прелюдии, фантазии, токкаты с фугами. Свои концерты он исполнял в концертном зале, часто импровизировал и вносил в органное сочинение элементы танцевальности.

3. Клавирные сочинения.

Клавирная музыка была предназначена для аристократов. Склад клавирной музыки был камернее, тоньше, а стиль письма изысканнее. В основном, это были танцы, объединенные в сюиты и вариационные циклы.

Клавесинная музыка сближается с оркестровыми и органными сочинениями. Гендель расширил жанровые границы клавесинной музыки – появились жанры фантазии, прелюдии, фуга, соната, сюита.

Основным жанром в клавирной музыке Генделя стала сюита. Основная часть сюит Генделя была издана в двух сборниках, вышедших в 1720 и 1733 годах. Этим авторским сборникам соответствуют два тома, предназначенных для современной концертной практики. В т.I – сюиты №№ 1–8, в т.II – №№ 9–16.

Каждая из его 19 клавирных сюит очень индивидуальна. Некоторые сюиты открываются торжественными прелюдиями органного размаха и содержат серьезные, развернутые фуги, другие приближаются к старинным сонатам, третьи – к собственно танцевальной сюите, но и в них классическая последовательность танцев встречается редко. Как правило, Гендель ограничивается двумя-тремя основными танцами и дополняет цикл другими пьесами. Он очень часто включает в свои сюиты фугированные разделы, вариации, импровизационные пьесы (фантазии, прелюдии). Количество частей колеблется от трех до семи, как правило, в одной тональности.

Музыкальный стиль сюит объединяет черты клавесинной камерности и органной концертности. Легкая прозрачность относится к клавирности, а густая, плотная звучность, красочные смены регистров к органности. Приемы изложения: своеобразные фигурации, пассажи, орнаментальные украшения.

4. Сюита №7 g-moll



Наиболее популярна среди генделевских клавирных сюит – сюита № 7, g-moll. Это большой цикл из шести разнохарактерных пьес.

1 – увертюра

2 – Andante

3 – Allegro

4 – Сарабанда

5 – Жига

6 - Пассакалия

Лишь трем из них даны названия танцев: IV часть – это сарабанда, V часть – жига, VI часть – пассакалия. Первые же три части не были типичными для сюитного цикла. Это увертюра, andante и allegro. Вместе с тем, композитор сближает эти пьесы с танцами: музыка andante идет в размере 4/4, характерном для аллеманды, она так же нетороплива, как этот танец. В allegro Гендель сохраняет традиционный для куранты размер 3/8 и свойственную ей живость движения. Лишь увертюра не имеет непосредственных связей с танцевальностью, но ее местоположение оправдывает это отличие от всех остальных частей – она вводит в цикл. Основу цикла составляет контраст между суровой сосредоточенностью и энергией. Все движение устремлено к финалу.

5. Оркестровая сюита в творчестве Генделя.

В оркестровой музыке определились 2 направления: сюита и с.г.

- более 50 концертов
- более 40 сонат
- ок. 200 пьес для клавира или органа.

Вплоть до наших дней неизменным успехом пользуется сюиты, т.н. пленэрный жанр - **"Музыка на воде" ("Water Music")** – около 1715 – 1717 гг., для праздничного королевского кортежа на Темзе, но обращённая своим образом и музыкальной речью не столько ко двору, сколько к широким слоям населения. Это – оркестровая серенада, или сюита-дивертисмент для струнных, духовых и чембало – из 20 с лишним небольших пьес. Между ними есть весёлые, изящно отделанные танцы – бурре, менуэты, традиционный английский Hornpipe; есть и чувственные песенные номера народного склада (Adagio). Всему предшествует торжественная увертюра, а отдельные части обрамлены блестящими фанфарами-перекличками труб и валторн. Характерна в "Музыке на воде" активность

духовых. Солируют флейта, флейта-пикколо, гобой, фагот, валторна. С 1740 г. "Музыка на воде" широко вошла в программы садовых, а затем и академических концертов.

Ещё более крупным планом и штрихом написана сюита **"Музыка фейерверка" ("Firework Music")**, предназначенная для большого празднества в Гринпарке 27 апреля 1749 г. по случаю окончания войны за австрийское наследство и заключения мира в Аахене (Германия). В сюите 6 частей. Оно написано на современную политическую тему (самое демократическое произведение среди иностранных опусов Генделя). Недаром отдельные пьесы исполнялись во время различных пиротехнических номеров, и музыка сопровождалась пушечными выстрелами.

Впоследствии Гендель ввел в оркестр "Фейерверка" струнную группу, и ансамбль возрос почти до 100 инструментов. Это было нечто совершенно небывалое и принесло композитору большую славу, несмотря на то, что празднество в Грин-парке было омрачено катастрофой и паникой (рухнул возведённый в парке аллегорический храм, воспламенившийся от фейерверка).

6. Concerto grosso.

Concerto grosso – жанр сформировался в Италии в творчестве А. Корелли. Затем проник в Германию, Голландию. Итальянский композитор, ученик Корелли – Джеминиани распространил с.g. в Англии, где жил Гендель. К этому жанру обращался Бах («Бранденбургские концерты»), который придерживался традиций Вивальди (3-хчастность), Гендель опирался на традиции А. Корелли (6-тичастность). У Генделя concertino и grosso не противостоят друг другу, а взаимодополняются.


Среди инструментальных сочинений Генделя наибольшую популярность по праву приобрели его Concerti grossi op.3 и op.6. Это масштабные произведения, состоящие в большинстве случаев из 5 частей (хотя есть и 4-х, и 6-ти частные, и даже циклы из 8 частей). Если Бах разрабатывал определенный тип концертного цикла, то Гендель допускал свободный его состав и чаще всего как раз избегал темповой симметрии быстро – медленно – быстро. В его concerti grossi часто используются танцевальные части, характерные для сюит – полонез, менуэт, мюзет, аллеманда, жига, сарабанда. Очевидно, композитор не делал принципиальных разграничений между циклами концерта – сюиты – сонаты, во всяком случае, он не был склонен ни к повторению какой-либо постоянной схемы, ни к твердому установлению стабильных функций отдельных частей. Следовательно, для него был характерен сюитный тип мышления. Главным композиционным принципом генделевских инструментальных сочинений, в том числе и concerti grossi, является контраст частей: торжественность медленного вступления оттеняется в них и энергией полифонического развития, и грациозной танцевальностью, и напевной лирикой.

Генделевские concerti grossi получили известность в 30-х годах XVIII века, хотя само название встречалось в его музыке и раньше, еще в произведениях итальянского периода. Как музыкант необычайно чуткий ко всему новому, Гендель не мог не откликаться на те новые музыкальные явления, с которыми он соприкасался в других

странах. В Италии его больше всего привлекли произведения Корелли, в частности, его концерты. Ромен Роллан: «Чтобы понять их, недостаточно хороших ушей, - нужно иметь глаза, чтобы видеть их, и сердце, чтобы чувствовать их».

Concerti grossi op.3 Генделя предназначены для струнного состава, двух гобоев (или двух флейт) и basso continuo. Из-за ведения композитором гобоя эти концерты называют «гобойными». С.г. гомофонны по складу.

Концерты op.6 – только для струнных и basso continuo, причем концертируют две скрипки. Многие концерты открываются увертюрами французского или итальянского типа. В большинстве сочинений есть как минимум одна фугированная часть – обычно она быстрая. Фугированные разделы есть и в увертюрах.

В 1739г. Гендель издал в Лондоне 12 больших концертов. Это пример концерта для оркестра, где функции всех партий равноценны. **Концерт op.6 №6 g-moll** написаны для струнного оркестра и цифрованного баса (клавесин). Состоит из 5 частей. Центр – пасторальный мюзет. 

1 часть воспринимается как прелюдия ко 2 части – фуге, образуется как бы малый цикл внутри крупного, так же 2 последние части близки друг другу. Они представляют 2 варианта финала.

1 – Увертюра (прелюдия) – общий облик музыки – трагедийный. Средства выразительности: хоральные тяжеловесные аккорды, ритмический рисунок с частыми синкопами, пунктиром, выдержанными звуками, контрастной динамикой. Здесь раскрывается образ раздумья, а стиль музыки вызывает параллели с архитектурными сооружениями.

2 – Фуга – мужественная, уверенная, написана в форме фуги. Основная тема размашистая с упругим ритмом. Хроматические интонации чередуются со скачками. Полифонический склад чередуется с г-г.

3 – Мюзет – (волынка), Es-Dur, выдержанные волыночные басы создают ощущение устойчивости и покоя. Мюзет – это французский танец на 2/4, 6/4 или 6/8, сопровождается волынкой.

Танцевальная ритмика очень пластична. Мелодия – певучая, звучит в 1 регистре. Фактура прозрачная, характерно широкое расположение аккордов. Форма – 3-хчастная с контрастной серединой. В ср.р. – движение ускоряется, усиливается звучание – это торжественная и мощная кульминация всей части.

4 – Финал – g-moll присутствуют черты 2 части (фуги). Тема размашистая (скачки 8,ум7,5), ритм упругий, энергичный, аккордовая фактура. Г-г склад переплетается с полифоническим. Форма – старинная 2-хчастная (однотемная, длительное развитие темы во 2 части более протяженная, используется полифония. 1 часть оканчивается в D-вой тональности, во 2 части – развивается в s сфере к главной тональности). Тема развивается

тонально, секвенционно, фактурно. Тональный план 1 части g-B-d, 2 часть – d-c-g. Кульминация в конце 1 части, в середине 2 части и коде. Тема звучит в основном виде только в начале, далее характерно секвенционное развитие. 4 часть по характеру близка драматическим хорам ораторий Генделя.

5 – 2 Финал – одновременно взволнованная и сдержанная, строгая и простая. Основная тема – светлая, чистая, ↑-восклицательная интонация уравнивает ↓ триольное движение затея колорит. Для развития Гендель использует контраст регистров, динамики. 5 часть сопоставима с соло.

Т.о., образное развитие в с.г. идет от скорбного раздумья через контраст мужественной энергии и спокойного созерцания – к оживленности, действенности. Гендель передал многообразность восприятия мира, полного драматизма.

Д.з. – учебник с. 250-259, анализ музыкальных сочинений и игра музыкальных тем.

**Тематическая контрольная работа
по мировой музыкальной литературе
Тема: «Инструментальная западноевропейская музыка XVII века.
Формирование и развитие оперы в эпоху барокко».**

Вариант 1

I. Уровень представления.

- 1) В инструментальную сюиту входят 4 обязательных танца ...
- 2) Выпишите ведущих французских клавесинистов (Ф. Куперен, У. Бёрд, Дж. Булл, Ж.Ф. Рамо, Дж. Данстейбл, К. Дакен)
- 3) Основоположником «свободного стиля» в полифонии явился ...
- 4) Напишите последовательность частей в увертюре «французского типа».
- 5) Первым оперным реформатором в Италии явился композитор ...
- 6) Первоначально опера имела название ...
- 7) Для органной музыки XVII века характерны особенности ...
- 8) Перечислите особенности жанра opera-seria.
- 9) Назовите основоположника жанра concerto grosso.
- 10) «Война буфонов» - это ...

II. Уровень понимания.

Охарактеризуйте флорентийскую оперную школу. Назовите её основных представителей.

III. Уровень применения.

Оформите список музыкальной викторины по данной теме (слушание).

IV. Уровень творчества.

Составить литературный фрагмент по теме «Инструментальная западноевропейская музыка XVII века» используя термины – рококо, клавесин, программность, У. Бёрд, вариации.

**Тематическая контрольная работа
по музыкальной литературе
Тема: «Инструментальная западноевропейская музыка XVII века.
Формирование и развитие оперы в эпоху барокко».**

Вариант 2

I. Уровень представления.

- 1) Выпишите название комической оперы в Германии (опера-buffa, балладная опера, зингшпиль, опера-comic, опера-seria).
- 2) Выпишите ведущих английских вёрджиналистов (Ф. Куперен, У. Бёрд, Дж. Булл, Ж.Ф. Рамо, Дж. Данстейбл, К. Дакен)
- 3) «Британским Орфеем» называли композитора ...
- 4) Напишите последовательность частей в увертюре «итальянского типа».
- 5) Вокальный стиль исполнения в Неаполе получил название ...
- 6) Перечислите черты музыки французских клавесинистов ...
- 7) Первые оперные жанры сформировались в и назывались ...
- 8) Трио-соната – это ...
- 9) А. Вивальди явился основоположником жанра ...
- 10) Перечислите особенности Венецианской оперной школы и назовите основных её представителей.

II. Уровень понимания.

Охарактеризуйте итальянскую скрипичную школу. Назовите её основных представителей.

III. Уровень применения.

Оформите список музыкальной викторины по данной теме (слушание).

IV. Уровень творчества.

Составить литературный фрагмент по теме «Возникновение и развитие оперы в XVII веке» используя термины – Италия, реформа, увертюра, дуэт, Орфей.

Контрольная проверочная работа по теме «Биография И.С. Баха».

Вариант 1

И. С. Бах родился в _____ году в _____ скромной семье городского_____.

Десяти лет он осиротел, и его взял на воспитание _____.Еще мальчиком в Эйзенахе он пел в хоре. В люнебургский период (1700 – 1703) он слушал игру знаменитых органистов ____и____, получил общее образование в лицее. Первые произведения Бах написал в____ лет.

Любознательный музыкант специально посетил город Любек, чтобы послушать игру известного немецкого органиста _____.

О виртуозности игры самого Баха так же складывались легенды. Вспомним несостоявшееся состязание с французским клавесинистом Луи _____. В городе _____.

Будучи певчим, Бах связан был с церковью в Эйзенахе, Ордрюфе, Люнебурге; органистом – в_____, Мюльгаузене. Лучшие произведения написаны в 1704 году – клавирное _____ в B-dur. Также возникли и первые духовные кантаты.

_____(1708 – 1717) – первый период творческой зрелости композитора, где он становится не только церковным, но и светским, к тому же ещё придворным музыкантом. Большую часть произведений в этот период И.С. Бах создает для _____.Могучий драматический пафос прорывался в органных _____, _____, _____остаются образцом баховского блестящего концертного стиля.

Контрольная проверочная работа по теме «Биография И.С. Баха».

Вариант 2

В 1717 году Бах с семьей переехал в _____, где прослужил _____ лет директором камерной музыки при дворе князя _____. В этот период были созданы _____, _____, _____ и др. В 1720 году внезапно умерла жена Баха. Через год композитор женился второй раз на _____. В 1723 году Бах с семьей переехал в город _____ где Бах получил должность _____ при церкви _____. Философско-этические идеи, лишь в здесь развернувшиеся во всю ширь, взывали к массам, они требовали широких форм и своеобразной драматургии действия. Тогда возникли лучшие вокально-инструментальные композиции_____, _____, _____, _____, _____. Своеобразным итогом работы композитора над полифонией стал сборник «_____».

В 1729-1740 годах Бах возглавлял общество любителей музыки под названием _____. Общество устраивало концерты_____. Последние годы жизни Бах много болел. Он умер в городе _____ в _____ году.

Контрольная тематическая работа по теме: «Инструментальное творчество И.С. Баха».

Вариант 1

I. Уровень представления.

1. Перечислите основные качества личности И.С. Баха.
2. «Хорошо темперированный клавир» был создан в городе ... в ... году.
3. Сопоставьте определения:
 - главный носитель содержания фуги
 - второе проведение темы в доминантовой тональности
 - тема которая сопровождает ответ и образует контрапункт
 - связка между изложениями темы
 - прием наложения тем в разных голосах
 - противосложение
 - тема
 - интермедия
 - ответ
 - стретта
4. Охарактеризуйте свойства мелодии композитора.
5. Композитор писал в жанрах (лишнее зачеркнуть): fuga, инвенция, симфония, симфония, вокальный цикл, месса, страсти, прелюдия, опера, сюита, кантата.
6. Расшифруйте мотив BACH.
7. Создавая «ХТК» композитор ставил цель - ...
8. Одно из самых смелых и новаторских клавирных произведений И.С. Баха ...
9. Органные сочинения композитора можно разделить на два жанра - ...
10. Назовите основные новаторские достижения И.С. Баха.

II. Уровень применения.

Викторина по инструментальному творчеству И.С. Баха.

III. Уровень творчества.

1. 10 тем наизусть из инструментального творчества композитора.
2. Создание макет-проекта, презентации или синквейна.

Контрольная тематическая работа по теме: «Инструментальное творчество И.С. Баха».

Вариант 2

I. Уровень представления.

1. Охарактеризуйте И.С. Баха как исполнителя.
2. Л. Бетховен называл «ХТК» ...
3. Сопоставьте определения:
 - опирается на ритм сарабанды
 - в кульминации звучит 9-тизвучный аккорд
 - «цепь стретт»
 - основана на трех темах
 - тема звучит в прямом движении, в обращении и ритмическом увеличении
 - прелюдия b-moll
 - fuga C-Dur
 - fuga dis-moll
 - прелюдия es-moll
 - fuga cis-moll
4. Охарактеризуйте гармонию в творчестве композитора.
5. Композитор явился основоположником нового жанра (правильное подчеркнуть): fuga, инвенция, симфония, симфония, клавирный концерт, месса, страсти, прелюдия, рапсодия, сюита, кантата.
6. Раскройте структуру «ХТК».
7. В основе этого органного жанра лежит вокальная мелодия протестантского хора.
8. Токката - ...
9. В произведении ... в разделе ... Бах вводит эллипсисы.
10. Каждый раздел Токкаты и фуги d-moll заканчивается гармонией ...

II. Уровень применения.

Викторина по инструментальному творчеству И.С. Баха.

III. Уровень творчества.

1. 10 тем наизусть из инструментального творчества композитора.
2. Создание макет-проекта, презентации или синквейна.

Контрольная тематическая работа «Вокальное творчество И.С. Баха».

Вариант 1

I. Уровень представления.

1. Большинство вокально-инструментальных сочинений И.С. Бах создал в городе ...
2. «Страсти по Матфею» Баха в XIX веке возродил композитор, дирижер ...
3. Автор либретто «Страстей по Матфею» ...
4. Исполнительский состав «Страсти по Матфею» ...
5. Назовите номер в «Страстях по Матфею» написанный в жанре ария с хором ...
6. Дайте определение жанра «месса». Перечислите 5 основных частей.
7. Месса состоит из ... номеров.
8. .. часть отличается торжественностью и праздничностью. Состоит из 3 номеров.
9. Кульминационный центр мессы – это номера ... («Et incarnates», «Crucifixus», «Et resurrexit») и переводится как ...
10. Назовите номера из Мессы и «Страстей по Матфею» написанные в тональности e-moll.

II. Уровень понимания.

Перечислите сходства между Мессой и «Страстями по Матфею».

III. Уровень применения.

Определите и оформите список музыкальной викторины.

Контрольная тематическая работа «Вокальное творчество И.С. Баха».

Вариант 2

I. Уровень представления.

1. И.С. Бах работал в следующих вокально-инструментальных жанрах ...
2. Премьера «Страстей по Матфею» состоялась в ... (место и год).
3. Жанр страсти или пассионы - ... (определение).
4. «Страсти по Матфею» состоят из ... частей, которые делятся на ... номера.
5. Партию Евангелиста Матфея исполняет певческий голос ...
6. Какой номер связан в образе Петра? Кто это?
7. Почему мессу Баха называют «высокой»? Основная тональность ...
8. Месса состоит из ... хоров, ... дуэта, ... арий.
9. Исполнительский состав мессы - ...
10. Перечислите номера в мессе написанные в тональности D-Dur.

II. Уровень понимания.

Перечислите различия между Мессой и «Страстями по Матфею».

III. Уровень применения.

Определите и оформите список музыкальной викторины.

Контрольная тематическая работа по биографии Г.Ф. Генделя.

Вариант 1

1. Г.Ф. Гендель родился в немецком городе ... в ... году.
2. К ... годам относятся первые творческие опыты юного композитора. Гендель сочинил для своего любимого инструмента ...
3. Выполняя волю отца Гендель поступил в ... на ... факультет.
4. Весной 1703 г. композитор переехал в ...
5. Название первой оперы композитора ...
6. В Италии Гендель познакомился с музыкантами ...
7. Период зрелого творчества Генделя связан со страной ...
8. В 1713 г. по случаю заключения Утрехтского мира Гендель написал ... - хвалебный гимн.
9. В Лондоне Гендель в 1720 г. возглавил ...
10. Произведение ... предназначалось для народного праздника и исполнялось на открытом воздухе.

Контрольная тематическая работа по биографии Г.Ф. Генделя.

Вариант 2

1. Систематическими занятиями музыкой Г.Ф. Гендель начал заниматься с лучшим педагогом и музыкантом города Галле ...
2. В 12 лет будущий композитор предпринял первую концертную поездку в ...
3. Как и Бах, Гендель совершил поездку в ..., чтобы послушать игру знаменитого ...
4. В Гамбурге Гендель подружился с талантливым музыкантом, теоретиком ...
5. Осенью 1706 г. Гендель прибыл в ..., где он прожил четыре года.
6. В Лондоне композитор дебютировал с оперой ...
7. В результате изучения хорового искусства Англии в творчестве Генделя появилось 12 ... - английские псалмы для хора, солистов и оркестра на библейские тексты.
8. Поэтом Дж. Геем и музыкантом Иоганном Кристофом Пепушем была создана пародия на оперы Генделя и называлась ...
9. В ораториях ... Гендель призывал англичан к борьбе с врагами и тем самым завоевал их признание.
10. Последнее произведение Генделя ...

Тематическая контрольная работа по теме: «Характеристика творчества Г.Ф. Генделя».

Вариант 1

I. Уровень представления.

1. Г.Ф. Гендель умел играть на инструментах ...
2. В истории музыки Гендель явился создателем классического типа ...
3. Впервые в оперный оркестр композитор ввел ...
4. Г.Ф. Гендель автор ... опер.
5. Дайте определение жанра оратории.
6. В основе сюжета оратории «Самсон» трагедия английского поэта ...
7. Оратория «Самсон» относится к типу - ...
8. Охарактеризуйте образ филистимлян.
9. Гендель автор ... сюит. Эта часть в сюите №7 написана в форме *basso ostinato*.
10. Вспомните цитаты композиторов, музыкантов о творчестве Г.Ф. Генделя (3).

II. Уровень понимания.

Сравните творчество И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

III. Уровень применения.

Оформите список музыкальной викторины по творчеству Г.Ф. Генделя.

IV. Уровень творчества.

- 10 тем наизусть из творчества Г.Ф. Генделя.
- презентация или проект-макет по творчеству композитора.

Тематическая контрольная работа по теме: «Характеристика творчества Г.Ф. Генделя».

Вариант 2

I. Уровень представления.

1. Г.Ф. Гендель впервые в музыке главным героем сделал ...
2. В оперном творчестве ввел новый тип арии - ...
3. Г.Ф. Гендель создал новый жанр в инструментальной музыке ...
4. Г.Ф. Гендель автор ... ораторий.
5. Основной источник сюжетов зрелых ораторий Генделя ...
6. Год создания оратории «Самсон» ...
7. Раскройте композицию оратории «Самсон».
8. Перечислите главных персонажей оратории.
9. Охарактеризуйте образ израильского народа.
10. Перечислите жанровые группы инструментального творчества Генделя (4).

II. Уровень понимания.

Сравните творческие личности И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

III. Уровень применения.

Оформите список музыкальной викторины по творчеству Г.Ф. Генделя.

IV. Уровень творчества.

- 10 тем наизусть из творчества Г.Ф. Генделя.
- презентация или проект-макет по творчеству композитора.

Контрольная тематическая работа

по теме: «Творчество И.С. Баха и Г.Ф. Генделя»

Вариант 1

I. Уровень понимания.

1. И.С. Бах и Г.Ф. Гендель – современники. В чем сходства и различия их творчества?
2. Назовите представителей науки и культуры, которые были современниками И.С. Баха и Г.Ф. Генделя (не менее 5 с характеристикой их деятельности).
3. Заполните сравнительную таблицу:

Особенности творчества	И.С. Бах	Г.Ф. Гендель
мелодика		
ритм		
гармония		

II. Уровень применения.

Викторина по творчеству И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

III. Уровень творчества.

Защита мультимедийного проекта по теме: «И.С. Бах и Г.Ф. Гендель – исполнители и педагоги».

Контрольная тематическая работа
по теме: «Творчество И.С. Баха и Г.Ф. Генделя»

Вариант 2

I. Уровень понимания.

1. Назовите новаторства творчества И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.
2. И.С. Бах и Г.Ф. Гендель – современники. В чем сходства и различия в их жизненном пути и характере?
3. Заполните сравнительную таблицу:

Особенности творчества	И.С. Бах	Г.Ф. Гендель
идеи, образы		
традиции		
жанры		

II. Уровень применения.

Викторина по творчеству И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

III. Уровень творчества.

Защита мультимедийного проекта по теме: «И.С. Бах и Г.Ф. Гендель – представители эпохи барокко».

Викторина по теме: «Музыкальная культура эпохи барокко».

1. Т. Альбинони Адажио из сонаты для скрипки с органом.
2. У. Бёрд «Флейта и барабан»
3. Д. Букстехуде Прелюдия и fuga fis-moll
4. Дж. Булл «Шуты»
5. А. Вивальди Концерт «Времена года» II часть «Лето» 1 часть
6. А. Вивальди Концерт «Времена года» II часть «Лето» 2 часть
7. А. Вивальди Концерт «Времена года» II часть «Лето» 3 часть
8. Л.К. Дакен «Кукушка»
9. А. Корелли Кончерто грассо №8 g-moll 6 часть
10. Ф. Куперен «Жнецы»
11. Ф. Куперен «Любимая»
12. Ф. Куперен «Маленькие ветряные мельницы»
13. Г. Пёрселл «Канарейка»
14. Ж.Ф. Рамо «Тамбурин»
15. Д. Скарлатти Соната d-moll
16. Дж. Тартини Соната «Дьявольская трель»
17. Дж. Фрескобальди Канцона для органа
18. Я. Пери Отрывок из оперы «Эвридика»
19. К. Монтеверди Опера «Орфей» Монолог Орфея из 2 действия
20. К. Монтеверди Опера «Коронация Поппеи» Дуэт Нерона и Поппеи
21. Ж.Б. Люлли Опера «Атис» Монолог Галатеи
22. Г. Перселл Опера «Дидона и Эней» 3 действие Хор матросов и соло ведьм
23. Г. Перселл Опера «Дидона и Эней» 3 действие Дуэт прощания Дидоны и Энея
24. Г. Перселл Опера «Дидона и Эней» 3 действие Плач Дидоны

Список к викторине по теме: «Клавирное творчество И.С. Баха»

1. И.С. Бах Хоральная прелюдия Es-Dur
2. И.С. Бах Хоральная прелюдия g-moll
3. И.С. Бах Хоральная прелюдия f-moll
4. И.С. Бах Токката и фуга d-moll
5. И.С. Бах Фантазия и фуга g-moll
6. И.С. Бах Прелюдия и фуга a-moll
7. И.С. Бах «Хроматическая фантазия и фуга» (фантазия)
8. И.С. Бах «Хроматическая фантазия и фуга» (речитатив)
9. И.С. Бах «Хроматическая фантазия и фуга» (фуга)
10. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия C-Dur
11. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга C-Dur
12. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия c-moll
13. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга c-moll
14. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия cis-moll
15. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга cis-moll
16. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия D-Dur
17. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия D-Dur
18. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия d-moll
19. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга d-moll
20. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия es-moll
21. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга dis-moll
22. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия g-moll
23. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга g-moll
24. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия b-moll
25. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга b-moll
26. И.С. Бах ХТК 2 том Прелюдия C-Dur
27. И.С. Бах ХТК 2 том Фуга C-Dur
28. И.С. Бах ХТК 2 том Прелюдия c-moll
29. И.С. Бах ХТК 2 том Фуга c-moll
30. И.С. Бах ХТК 2 том Прелюдия f-moll
31. И.С. Бах ХТК 2 том Фуга f-moll
32. И.С. Бах ХТК 2 том Прелюдия a-moll
33. И.С. Бах ХТК 2 том Фуга a-moll

**Список к викторине по теме: «Клавирное творчество И.С. Баха»
(музыковеды)**

1. И.С. Бах Хоральная прелюдия Es-Dur
2. И.С. Бах Хоральная прелюдия g-moll
3. И.С. Бах Хоральная прелюдия f-moll
4. И.С. Бах Токката и фуга d-moll
5. И.С. Бах Фантазия и фуга g-moll
6. И.С. Бах Прелюдия и фуга a-moll
7. И.С. Бах «Хроматическая фантазия и фуга» (фантазия)
8. И.С. Бах «Хроматическая фантазия и фуга» (речитатив)
9. И.С. Бах «Хроматическая фантазия и фуга» (фуга)
10. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия C-Dur
11. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга C-Dur
12. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия c-moll
13. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга c-moll
14. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия cis-moll
15. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга cis-moll
16. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия D-Dur
17. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия D-Dur
18. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия d-moll
19. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга d-moll
20. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия es-moll
21. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга dis-moll
22. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия g-moll
23. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга g-moll
24. И.С. Бах ХТК 1 том Прелюдия b-moll
25. И.С. Бах ХТК 1 том Фуга b-moll
26. И.С. Бах ХТК 2 том Прелюдия C-Dur
27. И.С. Бах ХТК 2 том Фуга C-Dur
28. И.С. Бах ХТК 2 том Прелюдия c-moll
29. И.С. Бах ХТК 2 том Фуга c-moll
30. И.С. Бах ХТК 2 том Прелюдия f-moll
31. И.С. Бах ХТК 2 том Фуга f-moll
32. И.С. Бах ХТК 2 том Прелюдия a-moll
33. И.С. Бах ХТК 2 том Фуга a-moll
34. И.С. Бах Инвенция C-Dur
35. И.С. Бах Инвенция F-Dur
36. И.С. Бах Синфония h-moll
37. И.С. Бах «Французская сюита» №2 c-moll Аллеманда
38. И.С. Бах «Французская сюита» №2 c-moll Куранта
39. И.С. Бах «Французская сюита» №2 c-moll Сарабанда
40. И.С. Бах «Французская сюита» №2 c-moll Жига

- 41. И.С. Бах «Итальянский концерт» 1 часть
- 42. И.С. Бах «Итальянский концерт» 2 часть
- 43. И.С. Бах «Итальянский концерт» 3 часть
- 44. И.С. Бах Пассакалия c-moll

Список фрагментов к викторине: «Вокально-инструментальное творчество И.С. Баха».

1. И.С. Бах Месса h-moll 1 часть №1 «Kyrie eleison» h-moll
2. И.С. Бах Месса h-moll 1 часть №2 «Christe eleison» D-Dur
3. И.С. Бах Месса h-moll 1 часть №3 «Kyrie eleison» fis-moll
4. И.С. Бах Месса h-moll 2 часть №4 «Gloria » D-Dur
5. И.С. Бах Месса h-moll 3 часть №15 «Et incarnatus» h-moll
6. И.С. Бах Месса h-moll 3 часть №16 «Crucifixus» e-moll
7. И.С. Бах Месса h-moll 3 часть №17 «Et resurexit» D-Dur
8. И.С. Бах Месса h-moll 4 часть №20 «Sanctus» D-Dur
9. И.С. Бах Месса h-moll 5 часть №23 Ария альты «Agnus Dei» g-moll
10. И.С. Бах «Страсти по Матфею» №1 Вступление e-moll
11. И.С. Бах «Страсти по Матфею» №10 Ария альты «Покаяние и раскаяние» fis-moll
12. И.С. Бах «Страсти по Матфею» №12 Ария сопрано «Кровоточи же, сердце» h-moll
13. И.С. Бах «Страсти по Матфею» №25 Ария тенора «О боль, дрожит измученное сердце» - c-g – moll
14. И.С. Бах «Страсти по Матфею» №33 Дуэт сопрано и альты e-moll-h-moll «Мой Иисус пленен, луна и солнце от скорби закатилось»
15. И.С. Бах «Страсти по Матфею» №35 Хор «О человек, оплакивай свой грех» E-Dur
16. И.С. Бах «Страсти по Матфею» №36 Ария альты «Ах, на стало больше Иисуса» h-moll
17. И.С. Бах «Страсти по Матфею» № 47 «Er barme dich» («Будь милостив, мой Бог!») h-moll
18. И.С. Бах «Страсти по Матфею» №78 Заключительный хор «Спи в покое мирным сном» c-moll

Список музыкальных фрагментов к викторине по теме:

«Творчество Г.Ф. Генделя».

1. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» Увертюра 1 часть G-Dur
2. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» Увертюра 2 часть G-Dur
3. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» 1 часть №2 хор филистимлян «Звучи, труба, играй, тимпан» D-Dur
4. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» 1 часть №4 ария Самсона «Мрак, вечный мрак» e-moll
5. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» 1 часть №5 хор израильтян «О, первоизданный луч» a-moll
6. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» 1 часть №11 хор израильтян «К звездному трону» F-Dur
7. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» 2 часть №14 ария Далилы h-moll
8. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» 3 часть №28 сцена разрушения храма g-moll
9. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» 3 часть №29 хор филистимлян g-moll
10. Г.Ф. Гендель Оратория «Самсон» 3 часть №33 Траурный марш C-Dur
11. Г.Ф. Гендель Сюита №7 g-moll Увертюра
12. Г.Ф. Гендель Сюита №7 g-moll Andante
13. Г.Ф. Гендель Сюита №7 g-moll Allegro
14. Г.Ф. Гендель Сюита №7 g-moll Сарабанда
15. Г.Ф. Гендель Сюита №7 g-moll Жига
16. Г.Ф. Гендель Сюита №7 g-moll Пассакалия

**Список музыкальной викторины
к теме: «Творчество И.С. Баха и Г.Ф. Генделя»**

1. **Г.Ф. Гендель** Оратория «Самсон» 1 часть Ария Самсона «Мрак, вечный мрак» e-moll
2. **Г.Ф. Гендель** Оратория «Самсон» 2 часть Ария Далилы e-moll
3. **Г.Ф. Гендель** Оратория «Самсон» 3 часть Оркестровая интерлюдия разрушения храма
4. **Г.Ф. Гендель** Оратория «Самсон» 3 часть хор филистимлян g-moll
5. **Г.Ф. Гендель** Оратория «Самсон» 3 часть Траурный марш C-Dur
6. **Г.Ф. Гендель** Сюита №8 g-moll 6 часть Пассакалия
7. **И.С. Бах** Токката и фуга d-moll Токката
8. Токката и фуга d-moll Фуга
9. «ХТК» 1 том Прелюдия C-Dur
10. «ХТК» 1 том Фуга C-Dur
11. «ХТК» 1 том Прелюдия c-moll
12. «ХТК» 1 том Фуга c-moll
13. «ХТК» 1 том Прелюдия D-Dur
14. «ХТК» 1 том Фуга D-Dur
15. «ХТК» 1 том Прелюдия es-moll
16. «ХТК» 1 том Фуга dis-moll
17. «ХТК» 1 том Прелюдия g-moll
18. «ХТК» 1 том Фуга g-moll
19. Хроматическая фантазия и фуга d-moll Фантазия
20. Хроматическая фантазия и фуга d-moll Речитатив
21. Хроматическая фантазия и фуга d-moll Фуга
22. «Страсти по Матфею» №1 вступление e-moll
23. «Страсти по Матфею» №47 Ария альты «Сжался надо мной» h-moll
24. «Страсти по Матфею» №78 заключительный хор «Спокойно, сладко спи»
25. Месса h-moll №1 Хор «Kyrie eleison»
26. Месса h-moll №15 Хор «Et incarnatus»
27. Месса h-moll №17 Хор «Et resurrexit»
28. Месса h-moll №23 ария альты «Agnus Dei»

Тема 1: «Музыкальное искусство эпохи Барокко».

1. Т.Н. Ливанова «Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. – М., 1977
2. Т. Ливанова «История Западноевропейской музыки до 1789 г.» Т. 1
3. Е.Л. Гуревич «История зарубежной музыки» - популярные лекции. – М., 1999
4. К. Розеншильд История зарубежной музыки. Вып. 1 до середины XVIII в. – М., 1978
 - ❖ Дж. Тартини СС. 244-250
5. История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. – М., 1987
6. Из истории зарубежной музыки. Вып. 4
 - ❖ Р. Ширинян «О стиле сонат Д. Скарлатти СС. 166-175; 178-191
 - ❖ Скрипичная школа XVII века
 - ❖ Д. Скарлатти
7. В. Конен Этюды о зарубежной музыке. – М., 1968
8. Р.И. Грубер Всеобщая история музыки. – Ч. 1., - М., 1965
 - ❖ Палестрина СС. 272-283
 - ❖ О. Лассо СС. 311-331
9. Р. Роллан Музыкально-историческое наследие. Вып.2. – М., 1987
 - ❖ А. Скарлатти СС. 101-111
10. А. Майкапар «А. Вивальди «Времена года». – «Искусство»
11. М. Лобанова Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994

Тема 2: «Зарождение оперы и ее развитие в XVII –первой половины XVIII века.

1. К. Розеншильд История зарубежной музыки. Вып. 1 до середины XVIII в. – М., 1978
 - Кл. Монтеверди СС. 203-205
 - Опера «Орфей» СС. 205-209
 - Г. Перселл СС. 323-327
 - «Дидона и Эней» СС. 334-339
 - «Опера нищих» СС. 362-363
2. Т.Н. Ливанова «Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. – М., 1977
3. Т. Ливанова «История Западноевропейской музыки до 1789 г.» Т. 1
4. Е.Л. Гуревич «История зарубежной музыки» - популярные лекции. – М., 1999
5. В. Конен Этюды о зарубежной музыке. – М., 1968
6. Р.И. Грубер Всеобщая история музыки. – Ч. 1., - М., 1965
7. Р. Роллан Музыкально-историческое наследие. Вып.1. – М., 1987
 - ❖ Монтеверди СС. 87-106
8. Р. Роллан Музыкально-историческое наследие. Вып.2. – М., 1987
 - ❖ Ж. Люлли СС. 134-146
 - ❖ К. Монтеверди СС. 40-53
9. Левик История зарубежной музыки. Вып. 2 – М., 1978
 - ❖ «Война буффонов» СС. 32-34
- 10.А. Тихонова «Возрождение и барокко» Монтеверди СС. 26-33
- 11.Из истории западноевропейской оперы. – М.: Музыка 1988 (opera-seria, эволюция opera-buffa).
- 12.М. Лобанова Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М., 1994
- 13.Л.В. Кириллина БАРОЧНАЯ ОПЕРА И ТЕАТР XX ВЕКА/ сб.: Театр XX века. Закономерности развития. - М., 2003. – С. 430-460.

Тема 3.

Иоганн Себастьян Бах (1685-1750)

1. **М.С. Друскин И.С. Бах. – М., 1982**
❖ **Вокально-инструментальные жанры и виды СС. 184-207**
2. И. Браудо Об изучении клавирных произведений И.С. Баха в ДМШ. – М., 1979
3. Г. Скудина Рассказы о Бахе. – М., 1978
4. С. Морозов Бах из цикла ЖЗЛ. – М., 1984
5. Н. Калинина Клавирная музыка Баха в фортепианном классе
6. В. Галацкая И.С. Бах. – М., 1966
7. Т.В. Попова Зарубежная музыка XVIII-начала XIXвв. – М., 1976
8. Т. Ливанова «История Западноевропейской музыки до 1789 г.» Т. 2
9. Е.Л. Гуревич «История зарубежной музыки» - популярные лекции. – М., 1999
10. Русская книга о Бахе. – М., 1985
11. М.С. Друскин Пассионы И.С. Баха. – М., 1972
12. А. Чугаев Особенности строения клавирных фуг Баха. – М., 1975
13. В. Протопопов Принципы музыкальной формы Баха. – М., 1981
14. Я. Мильштейн «ХТК» Баха. – М., 1967
15. **Бах и современность / Сб. статей. – Киев, 1985**
❖ **Н. Горюхина Стиль музыки Баха СС.**
16. Т. Ливанова Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи 2 часть. – М., 1989
17. Документы жизни и деятельности Баха / Сост. Х. Шульце. – М., 1980
18. Курцман И.С. Бах. Краткое описание жизни. – М., 2004
19. И. Форкель О жизни, искусстве и о произведениях И.С. Баха. – М., 1974
20. Л. Кершнер Народно-песенные истоки мелодики Баха. – М., 1959
21. Южак К. Некоторые особенности строения фуги Баха. – М., 1965
22. **Носина Символика музыки И.С. Баха СС. 25-33**
23. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – М., 2006
24. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М., 2005
25. Милка А., Шебалина Т. Занимательная бахиана (выпуск 1): Об Иоганне Себастьяне, Анне Магдалене и некоторых занятных недоразумениях. – 2-е изд. – СПб, 2001
26. Вязкова Е. «Искусство фуги» И.С. Баха: Исследование. – М., 2006
27. И.С. Бах//Великие композиторы. – 2006. - №6,19
28. Милка А. «Искусство фуги» И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации. – СПб, 2009
29. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. – М., 1978

- 30.Шебалина Т. Хронограф жизни и творчества И.С. Баха. – СПб, 1997
- 31.Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1965
- 32.Варгафтик А. Партитуры тоже не горят. – М.: Классика-XXI, 2006. – с.321-333

Тема 4.

Георг Фридрих Гендель (1685-1759)

1. Р. Роллан «Гендель. – М., 1984
❖ Эстетика и творчество СС. 90-98
2. Белоненко Гендель
3. В. З. Руденко «Свет Генделя». – «Музыкальная жизнь». – СС. 27-31
4. Т. Ливанова «История Западноевропейской музыки до 1789 г.» Т. 1
5. Е.Л. Гуревич «История зарубежной музыки» - популярные лекции. – М., 1999
6. Варгафтик А. Партитуры тоже не горят. – М.: Классика-XXI, 2006. – с.117-129

Мультимедийное приложение к УМК: «Музыкальное искусство эпохи Барокко».

Тема 1. Инструментальная музыка эпохи Барокко».

1. Презентация по данной теме.
2. Документальный фильм «Вивальди» (канал History)
3. Цикл передач «Духовная музыка» (BBC, Великобритания)
4. Аудио лекция «Музыка эпохи Барокко»

Тема 2. Зарождение оперы и ее развитие в XVII – первой половине XVIII века.

1. Презентация по данной теме.
2. Цикл передач «Партитуры не горят». - Перселл.
3. Цикл передач «Абсолютный слух». – Жан-батист Люлли.
4. Телепостановка оперы Г. Перселла «Дидона и Эней» с русскими субтитрами
5. Фильм-опера К. Монтеверди «Орфей»
6. Телепостановка оперы К. Монтеверди «Коронация Поппеи»

Тема 3. И.С. Бах (1685-1750)

1. Презентация по данной теме.
2. Фильм «И.С. Бах» из цикла «Знаменитые композиторы»
3. Цикл передач «Мастерская композитора» - Бах.
4. Документальный фильм «Иоганн Себастьян Бах»
5. Цикл передач «Партитуры не горят». – И.С. Бах, Высокая месса h-moll
6. Передача М. Казиника «Эффект Баха»
7. Телепостановка «Страсти по Матфею» И.С. Баха
8. Телепостановка Мессы h-moll И.С. Баха в Сикстинской капелле

Тема 4 Г.Ф. Гендель (1685-1759)

1. Презентация по данной теме.
2. Фильм «Г.Ф. Гендель» из цикла «Знаменитые композиторы»
3. Документальный фильм «Композитор – Гендель, классик поп-музыки»
4. Цикл передач «Партитуры не горят». – Г.Ф. Гендель
5. Серия «Энциклопедия» - Г.Ф. Гендель
6. Аудиолекция «Гендель»

