**Музыкальный классицизм**

**Исторический обзор**. **Принципы классицизма**. В XVII – XIX веках в европейской культуре на смену причудливому и противоречивому барочному стилю приходит строгий рационалистический классицизм, с его строгостью, упорядоченностью и тяготением к гармоничной структуре.

Классической считается музыка (в узком смысле этого слова – творчество венских классиков), созданная в период с 1750 по 1820 годы. Классицизм в музыке развивался на фоне перемен в осознании человеческих и социальных ценностей, правил поведения в обществе. Появились понятия прав человека и свободы вероисповедания и слова, произошел поворот к простоте и естественности, который отразился в чистом архитектурном стиле, напоминающем стиль античности – отсюда и термин «классический».

Рост свободы в обществе привел к появлению первых публичных концертов, в главных городах Европы образовываются музыкальные общества и оркестры. В оркестрах произошли коренные изменения: не осталось потребности в клавесине или органе как в основных музыкальных инструментах; духовые инструменты – кларнет, флейта, труба и др. напротив заняли свое место в оркестре и создали новый, особенный звук. В эту же эпоху было создано фортепиано. Это позволило музыкантам-пианистам исполнять музыку в различных вариациях, как мягко (*piano*), так и более громко (*forte*), в зависимости от необходимой эмоциональной окраски.

Вместе с новым составом оркестра появляется и  струнный квартет, состоящий из двух скрипок, альта и  виолончели. Создаются произведения специально для струнного квартета с его четырёхчастным стандартом, напоминающим о симфонии.

Главные принципы музыкального классицизма направлены на создание идеальных, чётких, логически завершенных и гармоничных произведений. В этот период в творчестве композиторов достигают пика развития такие жанры, как опера, соната и симфония. Одним из первых композиторов, использовавших симфонический формат, был сын  И. С. Баха – Карл Филипп Эммануил Бах.

Симфоническому жанру венские классики уделяют в своем творчестве основное внимание. Старший из композиторов – Й. Гайдн считается отцом инструментальной классической музыки и родоначальником оркестра. Он определил основные законы, по которым должно строиться развитие симфонии, установил порядок расположения разделов, придал им законченный вид и нашел идеальную форму для воплощения содержания произведений этого жанра – четырёхчастную.

Классицизм в музыке установил и новый тип трёхчастной сонаты. Сочинения, написанные в этой форме, приобрели благородную простоту, лёгкость, прозрачность, бодрость, земную радость и задор. Сонаты являлись наиболее важными из сольных произведений классического периода, и создавались для любого сольного инструмента, но в первую очередь для игры на фортепиано. Как и симфонии, сонаты стали способом объединения множества различных типов инструментальной музыки в один тип.

**Характерные признаки музыкального классицизма**. Музыкальное мышление позднего классицизма основывалась на убеждении в разумности и гармоничности мироустройства. Это проявилось в том, что композиторы стремились к сбалансированности частей произведения, тщательной отделке деталей, точно выдерживали все каноны музыкальной формы.

Именно в этот период окончательно сформировалась сонатная форма, основанная на разработке и противопоставлении двух контрастных тем (так называемое сонатное Allegro) в сонате и симфонии. Жанр инструментального концерта теперь тоже использовал преимущественно форму сонатного Allegro, в которой была написана первая часть концерта.

В сонатной форме написаны все первые части всех симфоний венских классиков (всего их насчитывается более 150) и ранних романтиков; все первые части всех сонат, квартетов, трио, написанных композиторами. В этой форме также написаны многие известные произведения последних 300 лет. Эта музыкальная форма (экспозиция, разработка и реприза) сродни повести, где есть экспозиция, завязка и развязка.

Помимо стройности и ясности музыкальных форм, прозрачной фактуры и лаконизма инструментальных групп, «высокой» простотой отличалась гармония и мелодия. Развитие мелодии в период классицизма было обусловлено главными трезвучиями, по звукам которых она обычно двигалась. Нередко и в аккомпанирующем пласте (представленном, как правило, ломаными арпеджио) была заложена скрытая мелодия. «Галантный» стиль придворной аристократии стал следствием широкого применения в мелодической линии задержаний, которые являлись своего рода воспроизведением поклона.

Таким образом, музыкальная форма у классиков стабильная, представляет собой модель, шаблон, которому композиторы неуклонно следуют. Это обусловлено эпохой. Музыка развивается за счёт других средств – фактуры, контраста инструментов. Очень большое влияние оказала мангеймская школа – немецкое творческое и исполнительское направление. Она выработала сопоставление контрастных тем в сонатном Allegro (главная, побочная, заключительная), появление ***f*** и ***p*** – т.е. градацию динамики. До этого, в творчестве барокко, динамика была ступенчатая.

Формируется двойной состав симфонического оркестра – 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета (впервые введены), 2 фагота, 2 валторны и 2 трубы (реже 1), который вскоре стал стабильным. В вокально-инструментальном оперном жанре могли быть использованы и флейта пикколо, английский рожок, тромбон.

Каковы же основные принципы композиторов данного периода в обращении с оркестром? У классиков все симфонии и другие инструментальные произведения начинались обязательно с тоники (в отличие от романтиков, у которых начало произведения может быть представлено побочной доминантой к IV ступени, т.е. отклонением в ***S***).

У венских классиков мелодия обязательно звучит вверху, а фактура – в середине (в отличие от романтиков, которые позже поместят в симфонический оркестр фигурацию двух флейт, звучащую выше, чем мелодия).

В барокко и классицизме вся прелесть оркестрового звучания была в неравномерности (вверху флейты, затем гобои, кларнеты и т.д.). Инструменты не персонифицировались, группа однородных инструментов, играя рядом, звучала неровно. Уже романтиками в XIX веке была пересмотрена роль вертикали в оркестре. Они выравнивали звучание посредством перекрещивания инструментов, которым также поручались самостоятельные линии.

**Полифония венских классиков**. На раннем этапе венского классицизма используется преимущественно гомофонная фактура, а полифония вводится как обогащение мелодических линий. Таким образом, полифония используется в некоторых разделах сонатно-симфонического или вокально-инструментального циклов, в чистой форме её нет.

Ярко полифония проявляется в творчестве поздних классиков. Фуга, как самостоятельная часть вводится в сонатно-симфоническую форму, например, в финале симфонии. Иногда в симфониях используется фугато, как форма изложения материала (экспозиция), однако чаще всего используется фуга. Полифонические приёмы используются в частности в разработочных частях.

**Оркестровые принципы классицизма**. **Концертность и концертирование**. В оркестровой музыке XVII века наблюдается отсутствие каких бы то ни было контрастов – тематических, тембровых, тональных, ладовых.

Однако в следующем XVIII столетии принцип контраста становится основополагающим – кристаллизуется жанр симфонии и сонатно-симфонический цикл. И контраст этот, который реализуется, прежде всего, в области тематических партий, кристаллизуется в форму сонатного Allegro.

На протяжении столетия написано около 17 тысяч симфоний, все по определённому штампу. Первый, кто ушёл от шаблонов, был Бетховен. Его позднее творчество (напомним, данного композитора считают первым европейским романтиком) отмечено углублением неожиданных контрастов, как в тематическом, так и в тональном плане. Эти контрасты для современников порой неожиданны, и даже парадоксальны. Контрасты имеют место внутри одной части и даже внутри одной темы.

Однако помимо сопоставления и взаимодействия контрастного (принцип, перенятый от эпохи барокко), в инструментальном творчестве имела место и блестящая виртуозность солиста. Что в итоге привело к формированию такого принципа оркестрового звучания, как *концертность*.

Импровизация, как архаичный тип фольклорного музицирования, и ранее развивалась во многих формах инструментальной и вокальной музыки. До появления жанра классического концерта импровизация даже легла в основу самостоятельных жанров – например, фантазий, прелюдий, вариаций и обработок эпохи барокко. Искусство импровизации тесно связывалось с мастерством владения инструментом, поэтому она органично вросла в форму инструментального концерта, где разместилась в каденционных разделах (порученных солисту) в качестве необходимого композиционного элемента.

В эпоху классицизма импровизация сменилась в жанре концерта импровизационностью, когда изложение, воспроизводя характерные особенности инструментальной импровизации (метроритмическая свобода, изменчивость фактуры, сочетание ярких, но кратких мелодических оборотов со всевозможными пассажами, обилие виртуозного материала), не является ею по сути. Данный склад проникает в любые разделы формы, в том числе определяя и основной тематизм произведения, тщательно выписанный композитором. У венских классиков установились зоны импровизационности – разделы формы, где широко проявлялся импровизационный принцип. В первой части – это разработка, реприза и кода, с введением сольной каденции. Иногда импровизационность применяется и во вступлении.

Форма и жанр концерта претворил идею виртуозного состязания, противопоставления партий, художественный эффект которого заключён в триумфе исполнительского мастерства. Моделью для каденций венских классиков служили свободные формы, в первую очередь – фантазия. С момента фиксации каденции (раздела в произведении, выделенного для сольной импровизации) постепенно формировался и кристаллизовался *принцип концертности*. Именно его предлагаем сейчас рассмотреть.

Данный принцип формируется именно в творчестве венских классиков. В фортепианной музыке принцип заключен, прежде всего, в различных типах «оркестральности» фортепианного письма. Фортепианная литература подражала в фактуре концертных сочинений оркестровым принципам изложения музыкального материала.

Во времена Баха и Генделя оркестровое звучание определяла струнная группа, вернее даже скрипки, которым принадлежала главная роль в оркестре. Многочисленные приёмы скрипичной игры были перенесены композиторами барокко в клавирную партию.

В оркестре венских классиков полифония уступила место гомофонии, что в итоге привело к распределению оркестровой ткани и формированию групп оркестра, которые расслоились по принципу смысловой значимости.

В период классицизма с концертностью как явлением тесно связано понятие концертирования как процесса. В исследовательских трудах о жанре концерта встречается термин *concertare* («концертирование», которое формируется в барокко), в латинском языке означающий «спорить», «соревноваться»; в итальянском же языке он получает значение «согласовывать», «гармонировать». У венских классиков соревновались и приходили к согласованию разные голоса, разные инструменты, разные образы и тематические комплексы. Т. е. концертировать могут только разные индивидуальности. Именно на принцип диалога указывает термин.

Для композиторов барокко и классицизма термин «концертировать» ассоциировался не столько с деятельностью исполнителя-виртуоза, сколько с упорным творческим трудом композитора. Признаки концертирования в произведениях венских классиков – моменты тембрового сопоставления, диалог, соревнование солиста и оркестра. Важнейшая предпосылка концертирования – тембровая персонификация, когда каждый инструмент становится «личностью» в оркестровом «разговоре». Именно в данном контексте возникает понятие «игровая логика».

В целом и концертность, и особенно концертирование свойственны крупным формам и жанрам, которые помимо тематического и фактурного развития, требуют и демонстрации яркости, виртуозности и взаимодействия оркестровых групп. В рамках церковного творчества не стоит увлекаться данными принципами, где в различной степени преобладает акцент на внешнее воздействие, продиктованное законами театральной сцены.

Не будем утверждать, что стоит полностью отказаться от демонстрации возможностей инструмента и развития материала на основе контраста на всех его уровнях. Однако не стоит забывать и тот факт, что в период классицизма общество опиралось на философскую концепцию, согласно которой помимо «человека разумного» (мыслительный процесс), и «человека созидающего» (творческий процесс), в искусстве изображали «человека играющего» (процесс активного отдыха, веселье и радость). Именно последний аспект был основополагающим в классицизме, что обусловило активный стержень большинства музыкальных произведений. Тогда как последующая эпоха романтизма, к которой современное общество склоняется больше, заметно отходит от активного существования к мечтательному созерцанию, отстранённому эпическому повествованию.

**Моцарт как символ музыкального классицизма**. На протяжении многих десятилетий моцартовское творчество – самая исполняемая музыка на свете. Имя этого австрийского гения неизменно присутствует на афишах крупнейших и маленьких городов. Многие музыковеды феномен гениальности Моцарта видят в «сохранении детства, детской интуиции на всю жизнь». Ясность, детская простота, всякое отсутствие излишеств отмечаются учёными как отличительный признак моцартовского стиля. Русские романтики называли его «солнечным композитором». Но венский композитор воплотил не только солнечность в своём творчестве – ему присущ и глубокий трагизм и постижение противоречивой жизни.

Классическая эпоха была временем, когда композиторы вводили ощущение элегантности в музыку по причине бытования музыки при дворе, на балах. Моцарт жил в эпоху, когда искусство служило увеселением, развлечением высшему обществу, когда не хотели глубокого и серьёзного. Грациозное, лёгкое, блестящее, красивое – в эти формы должен был композитор втискивать своё творчество. И многие авторы того времени (в том числе и некоторые сыновья Баха) пустились по новой дорожке, чтобы создавать лёгкую, изысканную, мелодичную, остроумную, весёлую музыку для знати, своего рода «музыкальные пирожные».

Однако творчество Моцарта было гораздо глубже и серьёзнее, чем тогда требовалось. Конечно, для современного слушателя, живущего в мире, полном хаоса (который активно проповедуется масс-медиа), классицизм – это понятие меры во всём, рациональное распределение составляющих музыкальной ткани. Эта ясная и чистая музыка, внешне несущая покой и умиротворение. Но на самом деле музыка Моцарта более глубока, и, помимо безграничного импульса к движению, всегда содержит в себе драматическое ядро, которое не все замечают. С чем же связаны пессимистические образы в «солнечном» творчестве венского классика?

Ответ можно найти в письмах самого Моцарта, которые он писал отцу:

«Папа, Вы не представляете себе, что это за ужас каждый вечер ложиться в постель со страхом, что утром я не проснусь».

Страх смерти стал преследовать композитора достаточно рано, даже несмотря на то, что он болел психических расстройством, которое отмечено постоянным повышенно хорошим настроением (легкомысленность, беспечность, распущенность и «детские» шалости взрослого композитора, как при дворе, так и в личной жизни и досуге, можно проследить по его дневникам). Многих при дворе раздражали ребяческие выходки композитора, но он был любимец знатных особ, и в итоге гению прощали всё.

Весной 1787 года Моцарт потерял своего третьего сына (по причине болезни; отметим, что медицина тогда была малоразвита, уровень болезней и смертности – выше), вслед за тем умер его отец. Осенью, когда постановка новой оперы была в разгаре, умер его друг – доктор Баризани, некогда спасший ему жизнь. Сам композитор также нередко болел. Моцартовский организм обладал очень слабой иммунной защитой, поэтому врачи много раз буквально «вытаскивали» Моцарта из объятий смерти. С этого времени мысль о смерти навсегда поселяется в нём: «Я никогда не ложусь в постель, не подумав, что, может быть, меня на другой день более не будет». Подобные настроения личного характера отразились в его творчестве – вопреки ожиданиям, которые исходили со стороны придворной знати, проникнутой идеализированным гуманистическим учением времени в духе просвещения.

Вспомним «Реквием» Моцарта, который относят к одному из самых трагических произведений, когда - либо созданных. Здесь сила смерти, её власть над человеком, безвыходность показаны открыто. Неслучайно это сочинение называют «одой смерти». А как же подавляющее количество других произведений, «брызжущих весельем»? Ряд музыковедов, изучающих сущность моцартовской музыки (в т. ч. М. Казиник) утверждают, что страх смерти преследовал композитора всю его короткую жизнь. Более того, страх смерти – основная движущая сила его творчества. У Моцарта очень мало сочинений, где бы ни проявлялся образ смерти. Почти в каждом его произведении смерть – это всего лишь несколько тактов, несколько звуков, несколько движений, несколько секунд. А затем используются все силы, чтобы избежать смерти, чтобы отшутиться, отвлечься, облегчённо вздохнуть.

**Гармонический стиль русских композиторов XVIII века**

В творчестве русских композиторов XVIII и начала XIX веков (предшественники Глинки) основой гармонии явилась классическая функциональная гармония, близкая венской школе. Намечаются и некоторые особенности, связывающие стиль гармонии с бытовой музыкой, с крестьянской песней и городским романсом. Это подчёркнутая кадансовость в романсных сочинениях – автентическая с характерными мелодическими оборотами (движение от V ступени вниз к VII ступени и к тонике, ход на сексту от V и III).

В темах крестьянского характера иногда встречается натуральный минор, а также плагальные кадансы и отклонение в S. Для фактуры характерен гитарный или арфообразный аккомпанемент. Модуляции и отклонения если и использовались, то, как правило, – в I степень родства. Элементы подголосочности, простота гармонии и фактуры – эти черты свойственны как вокальным произведениям (хорам, операм, романсам), так и инструментальным (например, сонатам Д. Бортнянского).

**Музыкальное искусство с Петровских времен до конца XVIII века**.Восемнадцатое столетие, нареченное «веком разума и просвещения», ознаменовалось коренной сменой ориентиров в развитии русского музыкального искусства. Это был век активного становления светского мировоззрения. В эту эпоху произошло размежевание светской культуры и собственно веры. Храмовое искусство продолжает свое развитие, но оно постепенно отходит на второй план в культурной жизни России. Светская же традиция не только укрепляется, но и всё более влияет на процессы секуляризации церковного художественного творчества.

***Примечание:*** *необходимо понимать, что когда говорится о процесс секуляризации (как некотором отходе от церковных норм) в период барокко и классицизма, не стоит понимать его также радикально, как обмирщение культуры в ХХ веке, когда на фоне экуменизма и неоязычества в церковь вводится рок и электроника. Тем более что речь идёт о секуляризации в сфере музыкального искусства, которое в данном случае было отмечено лишь обращением к некоторым светским приёмам (как полифонизация музыкальной ткани) и жанрам (например, инструментальный концерт, который в творчестве русских композиторов стал моделью для одноимённого хорового жанра).*

*Не смотря на то, что в русском классицизме многие религиозные произведения были созданы светскими авторами, их воплощение и содержание неслучайно понимается сегодня даже православной церковью как каноническое и образцовое на фоне современной религиозной музыки. Особенно если говорить о творчестве американского протестантизма, с его пёстрым стилевым синтезом:*

*- романтической пылкости, пряности, яркости и эпичности;*

*- импрессионисткой экзотичности и красочности;*

*- некоторых элементов модернизма (как опора на остинатный ритм, тематический минимализм).*

Однако, несмотря на гармоничное и активное развитие музыки, роль музыкантов в культурной среде XVIII века была особой: музыка считалась «низшим» искусством по сравнению с другими (как в Европе, так и в России), а сам музыкант в аристократическом обществе занимал положение полу-прислуги. Творения русских авторов нередко считались музыкой «второго сорта» по сравнению с произведениями немцев и итальянцев.

**Хоровая музыка**.Бурное распространение светских жанров, развитие оперной и инструментальной музыки способствовали появлению новых концертных форм в хоровом творчестве. Авторы эпохи являлись одновременно творцами светских и храмовых сочинений. Следствием этого явилось взаимопроникновение средств выразительности хоровой, оркестровой, оперной и камерно-вокальной музыки.

Появились профессиональные обработки русских и украинских народных песен, кантаты итальянского образца с оркестровым сопровождением, хоровая оперная музыка. Ведущим жанром хорового искусства этого времени был русский классический хоровой концерт – духовный концерт, достигший своего наивысшего расцвета во второй половине XVIII века.

В истории русского классического хорового концерта выделяется несколько этапов. Первый из них (60-70-е годы) представлен музыкой основоположников жанра – итальянского композитора Б. Галуппи и его ученика, русского мастера М. С. Березовского. Это был этап первоначальной «апробации» европейских барочных полифонических приёмов на русской почве в сочетании с освоением новых форм музыкального классицизма.

Второй этап (70-80-е годы) ознаменован творческими достижениями Д. С. Бортнянского, а также сочинениями менее заметных авторов. В произведениях этого времени происходит утверждение классицистских средств выразительности при отказе от сложных полифонических форм (например, от формы фуги).

Кульминация в развитии русского хорового концерта наступает в 90-е годы XVIII века. В этот период были созданы многие зрелые концерты Д. С. Бортнянского, а также сочинения его даровитых современников А. Л. Веделя, И. А. Козловского и др. К рубежу веков в стилистике духовных концертов происходит смешение разных тенденций. В мелодику многих сочинений проникают интонации, близкие романсовой лирике, которые сочетаются с приемами полифонического письма.

Вершинные достижения русской хоровой музыки эпохи Просвещения связаны с именем Бортнянского. В хоровых сочинениях выразилась его уникальная способность воплощать высокие религиозно-нравственные идеи в ясной и доступной для всех слушателей форме.

**Развитие камерной музыки**. «Век был песен» – так сказал об эпохе Просвещения поэт Г. Державин. Облик песенной культуры того времени был необычайно многообразен и даже многоязычен. В быту причудливо переплелись песни российские и французские, цыганские и немецкие, крестьянские и городские, любительские и профессиональные. Песня звучала со страниц литературных произведений и публиковалась в специальных сборниках «в удовольствие многих любителей», исполнялась в домах аристократов.

Вокальная музыка XVIII века существовала под самыми разными названиями – «кант», «песня», «ария», «российская песня». Развитие вокальной лирики в русском музыкальном искусстве XVIII века сопровождалось интенсивным освоением европейских жанров камерной инструментальной музыки. Этот процесс был тесно связан с повсеместным распространением домашнего музицирования, поэтому многие камерные сочинения были рассчитаны на любительское исполнение.

Формирование профессионального камерного инструментализма началось в 80-е годы. Его вдохновляла русская народная песня, которая использовалась в качестве исходного материала (что ново для европейской музыки) при создании вариаций. Важно подчеркнуть, что в музыке произошло органичное слияние инструментального языка и русского фольклора.

Таким образом, композиторы санкт-петербургской школы при отсутствии исторических традиций светской музыки и инструментализма сумели в уникально короткий срок включиться в контекст европейских ценностей, сохранив многие исконно русские эстетические приоритеты.

*Библиография:*

1. Друскин М. Фортепианные концерты Моцарта. М.: Музгиз, 1959.
2. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика XXI, 2003.
3. Казиник М. «Тайны гениев».
4. Классицизм / Келдыш Ю. В. // Гондольера – Корсов. – М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1974. – Музыкальная энциклопедия; 1973 – 1982, т. 2).
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. П: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007.
6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Том 2. М.: Музыка, 1982.
7. Уткин А. О концертировании и его формах в современной музыке.