

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
Узловская детская школа искусств**

**Методическая работа на тему:
«Особенности раннего романтизма в музыке и его
влияние на педагогический репертуар в классе
фортепиано»**

Выполнила: Громадская Татьяна Петровна
преподаватель по классу фортепиано МБУДО УДШИ

Узловая

2018

Введение

Актуальность данной темы заключена в том, что эпоха романтизма явилась опорным пунктом для многих поколений композиторов и сыграла огромную роль в развитии музыкальной культуры, а также в том, что композиторы, стоявшие у истоков романтизма, закладывающие основную идеологию направления, обусловили своим творчеством основные эстетические категории европейского общества.

Цели и задачи:

Цель данной работы – показать основные черты романтизма и их отражение в фортепианных произведениях ранних романтиков путем решения следующих задач:

- 1) выделить основные характерные черты романтизма;
- 2) проследить проявление основных черт в музыке, в частности, в фортепианных произведениях;
- 3) охарактеризовать творчество композиторов-романтиков разных стран;
- 4) на конкретных примерах показать проявление характерных черт романтизма в фортепианных произведениях ранних романтиков.

Методологической базой исследования стали биографии Мусоргского и Грига, учебники по музыкальной литературе, Советская энциклопедия. **Методами** исследования стали анализ и синтез вышеперечисленной литературы.

Великая французская буржуазная революция завершила эпоху Просвещения. Писатели, художники, музыканты оказались свидетелями грандиозных исторических событий, революционных потрясений, неузнаваемо преобразивших жизнь. Многие из них восторженно приветствовали изменения, восхищались провозглашением идей Свободы, Равенства и Братства.

Но время шло, и они замечали, что новый общественный порядок далек от того общества, наступление которого предвещали философы XVIII века. Наступила пора разочарования. В философии и искусстве начала века зазвучали трагические ноты сомнения в возможности преобразования мира

на принципах разума. Попытки уйти от действительности и в то же время осмыслить ее вызвали появление новой мировоззренческой системы - романтизма.

Романтизм – это идейное и художественное направление в европейской и американской духовной культуре конца 18 - первой половины 19 века, пришедшее на смену классицизму. В содержании искусства, в движении эстетической мысли, в характере художественных образов происходят глубокие сдвиги. Романтизм отразил разочарование в итогах Великой Французской революции, в идеологии Просвещения и буржуазном прогрессе и противопоставил утилитаризму и нивелированию личности устремленность к безграничной свободе и «бесконечному», жажду совершенства и обновления.¹

Романтизм утверждает культ природы, чувств и естественного в человеке. Востребованным оказывается образ «благородного дикаря», вооруженного «народной мудростью» и не испорченного цивилизацией. Пробуждается интерес к фольклору, истории и этнографии.

В центре мира романтизма находится личность человека, устремленная к полной внутренней свободе, к совершенству и обновлению. Свободная романтическая личность воспринимала жизнь как исполнение роли, театральное действие на подмостках всемирной истории. Свое отношение к жизни, окружающему миру, к коренным вопросам бытия он выражает через лирику чувств и душевных переживаний. В лиризме художественных образов сказался тот новый аспект, тот поворот искусства, который направлял его развитие, связи с прошлым, движение в будущее.

Романтизм был пронизан пафосом личной и гражданской независимости. Идея свободы и обновления питала и стремление к героическому протесту, в том числе к национально-освободительной и революционной борьбе. Основой романтизма явилась концепция двоемирия (мира мечты и мира реального). Разлад между идеалом и действительностью, характерный и для предшествующих направлений, приобретает в Романтизме необычайную остроту и напряжённость.

Разлад между этими мирами - отправной мотив романтизма, от неприятия существующего реального мира происходило бегство из просвещенного мира - в темные века прошлого, в далекие экзотические страны, в фантастику.

Бегство за реальные пространственные пределы буржуазного общества выступало в трех основных формах:

- уход в природу, которая была либо камертоном бурных душевных переживаний, либо инобытием идеала свободы и чистоты;

- уход от действительности в иное время. Не находя опоры в настоящем, романтизм разрывает естественную связь времен, идеализирует прошлое, особенно средневековье: его нравы, образ жизни, ремесленный уклад, патриархальный быт крестьян и многие другие, конструируют предполагаемое будущее, свободно манипулируя с временным потоком;

- уход в собственный внутренний мир. Жизнь сердца - вот в чем видят романтики противоположность бессердечности внешнего мира.

Для претворения в жизнь своих замыслов композиторы - романтики обращались к новым формам: фортепианные миниатюры, баллады, ноктюрны, полонезы, экспромты, лирические песни, большую роль приобрели программные произведения. Возникло более свободное применение сонатно-симфонической и вариационной форм, создание новых крупных одночастных форм – сонаты, концерта, симфонической поэмы, использование особых приёмов развития – лейтмотивов, монотематизма, вокальной декламации, колористичности.

1. Романтизм, как направление в искусстве конца 18 – начала 19 веков

1.1. Основные черты романтизма

Романтизм как метод и направление в искусстве был явлением сложным и противоречивым. В каждой стране он имел яркое национальное выражение. В литературе, музыке, живописи и театре нелегко найти черты, объединяющие Шатобриана и Делакруа, Мицкевича и Шопена, Лермонтова и Кипренского.

Романтики занимали разные общественные и политические позиции в обществе. Они все бунтовали против итогов буржуазной революции, но бунтовали по-разному, так как у каждого был свой идеал. Но при всей многоликости и многообразии у романтизма есть устойчивые черты.

Интерес к прошлому. Разочарование в современности порождало у романтиков особый интерес к добуржуазным общественным формациям, к

патриархальной старине. Романтики нередко идеализировали патриархальное общество, в котором видели царство добра, искренности, порядочности. Поэтизируя прошлое, они уходили в старинные легенды, народные сказки.

Многим романтикам было свойственно представление, что живописная экзотика стран юга и востока – Италии, Испании, Греции, Турции – является поэтическим контрастом скучной буржуазной обыденности. В этих странах, тогда еще мало затронутых цивилизацией, романтики искали яркие, сильные характеры, самобытный, красочный жизненный уклад. Интерес к национальному прошлому породил массу исторических произведений.²

Отрицание рационалистических канонов классицизма. Стремясь как бы подняться над прозой бытия, раскрепостить многообразные способности личности, предельно самореализоваться в творчестве, романтики выступали против формализации искусства и прямолинейно-рассудительного к нему подхода, свойственных классицизму. Романтизм противопоставляет внутреннему миру гармонию. Романтики сломали сложившиеся столетиями литературные каноны классицизма с его духом дисциплины и застывшего величия. В борьбе за освобождение искусства от мелочной регламентации романтики отстаивали ничем не ограниченную свободу творческой фантазии художника.

Отвергая стеснительные правила классицизма, они настаивали на смешении жанров, обосновывая свое требование тем, что оно соответствует истинной жизни природы, где смешаны красота и безобразие, трагическое и комическое. Прославляя естественные движения человеческого сердца, романтики в противовес рационалистическим требованиям классицизма выдвинули культ чувства, логически обобщенным характерам классицизма романтики противопоставили крайнюю их индивидуализацию.

Изображение внутреннего мира, душевной жизни – это было основной задачей романтизма. Именно с романтизма начинает появляться настоящий психологизм. Необходимо было показать парадокс внутренней жизни, ее иррациональность. В своем воображении романтики преображали неприглядную действительность или же уходили в мир своих переживаний. Разрыв между мечтой и действительностью, противопоставление прекрасного вымысла объективной реальности лежали в основе всего романтического движения. Сдержанность и смирение были отвергнуты. Им на смену пришли сильные эмоции, часто доходящие до крайностей.

Непонятые романтиками законы буржуазного общества выступали в их сознании в виде неодолимых сил, играющих человеком, окружающих его его атмосферой тайны и рока. У многих романтиков человеческая психология была окутана мистикой, в ней преобладали моменты иррационального, неясного, загадочного.

Обращение к фольклору, фантастике. Некоторые романтики обратились к таинственному, загадочному, даже ужасному, народным поверьям, сказкам. Отвергая повседневную жизнь современного цивилизованного общества как бесцветную и прозаическую, романтики стремились ко всему необычному. Их привлекали фантастика, народные предания и народное творчество вообще. Их волновали необыкновенные и яркие картины природы, жизнь, быт и нравы далёких стран и народов. Низменной материальной практике противопоставляли они сильные страсти и жизнь духа, в особенности высшие её сферы: религию, искусство, философию.

Герой романтизма – это, прежде всего, индивидуалист. сверхчеловек, проживший две стадии: до столкновения с реальностью он живет в «розовом» состоянии, им овладевает желание подвига, изменения мира, после столкновения с реальностью он продолжает считать этот мир пошлым, скучным, но сам становится скептиком, пессимистом. При четком понимании, что ничего изменить нельзя, стремление к подвигу перерождается в стремление к опасностям.

Человек для романтиков - малая вселенная, микрокосмос. Напряжённый интерес к сильным и ярким чувствам, всепоглощающим страстям, к тайным движениям души, к «ночной» её стороне, тяга к интуитивному и бессознательному - сущностные черты романтического искусства.³

Герой романтической литературы с его исключительностью, с его повышенной эмоциональностью был порожден стремлением романтиков противопоставить прозаической действительности яркую, свободную личность. Но если прогрессивные романтики создавали образы сильных людей с необузданной энергией, с бурными страстями, людей, бунтующих против обветшалых законов несправедливого общества, то консервативные романтики культивировали образ «лишнего человека», холодно замкнувшегося в своем одиночестве, всецело погруженного в свои переживания.

Все романтические произведения отличают характерные признаки:

- в романтическом произведении нет дистанции между героем и автором;

- автор героя не судит. Даже если о нем говорится что-то плохое, сюжет выстроен так, что герой, как бы не виноват. Сюжет в романтическом произведении, как правило, романтический. Так же романтики выстраивают особое отношение с природой, им по душе бури, грозы, катаклизмы.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

- раннему романтизму присуще обращение к прошлому;

- отрицание канонов классицизма, обращение к новым жанрам и формам;

- основным содержанием романтических произведений становится внутренний мир человека, отражение противоречий, разлада между реальным миром и мечтой;

- возникновение нового героя, человека мятущегося, погруженного в собственные переживания или же бунтующего;

- частое обращение к фольклору, к народному творчеству, фантастике

1.2.Проявление романтизма в музыке

Романтизм захватил все сферы духовной культуры: литературу, музыку, театр, философию, эстетику, филологию и другие гуманитарные науки, пластические искусства. Развиваясь во многих странах, романтизм повсюду приобретал яркое национальное своеобразие, обусловленное собственными историческими условиями и национальными традициями: у немцев - в мистике, у англичан - в личности, которая будет противопоставлять себя разумному поведению, у французов - в необычных историях.

Характерное для романтизма обращение к внутреннему миру человека выразилось в культе субъективного, тяге эмоционально-напряженному, что определило главенство музыки и лирики в романтизме.

Романтизм в музыке сложился в 20-е годы 19 века под влиянием литературы романтизма. Характерное для романтизма обращение к внутреннему миру человека выразилось в культе субъективного, тяге эмоционально-напряженному, что определило главенство музыки и лирики в романтизме.

Начиная с Шуберта и Вебера, композиторы вовлекают в общеевропейский музыкальный язык интонационные обороты старинного, преимущественно крестьянского фольклора своих стран. Музыка Шопена при всей ее салонной изящности и строгой приверженности традициям профессионального инструментального, в том числе сонатно-симфонического письма, зиждется на неповторимом ладовом колорите и ритмическом строе польского фольклора. Мендельсон широко опирается на бытовую немецкую песню, Григ - на оригинальные формы музицирования норвежцев.

Самое яркое явление в музыке романтизма, особенно ярко воспринимающееся при сравнении с образной сферой классицизма - господство лирико-психологического начала. Романтики превзошли всех своих предшественников по значению лирического начала в их музыке, по силе и совершенству в передаче глубин внутреннего мира человека, тончайших оттенков настроения.

Тема любви занимает в ней господствующее место, ибо именно это душевное состояние наиболее многосторонне и полно отражает все глубины и нюансы человеческой психики. Любовь человека к своему дому, к своему отечеству, к своему народу - сквозной нитью проходит через творчество всех композиторов - романтиков.

Огромное место отводится в музыкальных произведениях малых и больших форм образу природы, тесно и неразрывно переплетающемуся с темой лирической исповеди. Подобно образам любви, образ природы олицетворяет душевное состояние героя, так часто окрашенное чувством дисгармонии с действительностью.⁴

С образами природы часто соперничает тема фантастики, что вероятно порождено стремлением вырваться из плена реальной жизни. Типичными для романтиков стали поиски чудесного, сверкающего богатством красок мира, противостоящего серым будням. У композиторов романтической школы сказочные, фантастические образы приобретают национальную неповторимую окраску. Баллады Шопена вдохновлены

Балладами Мицкевича, Шуман, Мендельсон, создают произведения фантастического гротескного плана, символизирующего как бы изнанку веры, стремящиеся переломить идеи страха перед силами зла.

Гармония романтизма. Сложение гармонической системы в начале 19 века было многообразным. Можно выделить отдельные тенденции. Романтики пытались выразить чувства, эмоции, это вело к индивидуализации, отходу от классических правил. Чтобы раскрыть душевный мир, чувствования и помыслы простого человека, требовались иные формы и иные средства выражения. В непосредственности высказывания, в доступности безыскусственных форм народно-бытового искусства нашли опору творческим исканиям художники-романтики.

На первый план выдвигается **мелос**. Мелодика обновляется интонационно и композиционно. Появляются два разных источника интонационного обновления: фольклор и речевые интонации. То, что отстает от классической нормы, прежде всего и привлекает внимание. У классицистов была речитация (ораторская), но у романтиков она более интимная, лирическая, открытая, эмоциональная.

Возможно, роль мелоса меняется соотношением мелодики и гармонии. Мелодия чаще выступает как организующее начало. Мелодия не хочет сливаться с аккордом, даже повторяясь, гармонируется разными аккордами. Внимание переключается с функционального движения на отдельные аккорды, их фонизм. Появление именных гармоний (Шуберт, Тристан-аккорд, Прометеев аккорд).

Мелодия. Происходит расшатывание стройной ладовой системы, мажора и минора, функциональности. Постепенно устанавливается ладовый приоритет мелодии. Возрастает роль мелодии, как управляющего фактора, тон берет на себя роль выразителя ладовости (усиление переменной функции, ослабление классической функциональности). Разреженность или предельная сгущенность гармоний. Часто используется хроматизация - следствие стремления усилить ладовые тяготения. Сопровождается переносом акцентов с устойчивости на неустойчивость и избеганием тоники.

Происходит ослабление ладовой централизации, аккорд теряет роль безоговорочного показателя тональности. Звукоряд обогащает фольклор, в одном произведении сочетаются различные ладовые наклонения. Плагальные обороты получают огромное распространение. По разному там ведет себя субдоминанта. Появляются новые альтерации (IV пониженная),

дезальтерация, проникновение ладов вплоть до мажоро-минора. Звукоряд расширяется до 12-звучности.

Гармония. Ладовая функция аккорда становится менее активной, менее однозначной. Меняется характер аккорда, структура, ступеневый состав. Возрастает роль бифункциональных аккордов, медиант, диссонирующих аккордов, в т.ч. побочных септаккордов, нонаккордов. VI выступает в роли субдоминанты, тоники. Возникают переменные функции, аккорд используется в различных функциональных оборотах. Большую роль играет бас. Состав аккорда перестаёт быть безоговорочным определителем его функции, многотерцовость также сглаживает функцию. Многие аккорды появляются в результате поиска новых созвучий - нетерцовые, аккорды с побочными тонами.

Фактура. Свобода оперирования всем многорегистровым диапазоном, разная плотность фактуры, мелодизация фактуры. Главного мелодического голоса усиливается унисоном, терциями, секстами, аккордами. Аккорд используется, как тембровый усилитель мелодии. Фоновые голоса распеваются наравне с мелодией. Стирается грань между мелодией и аккомпанементом.

На основании вышесказанного мы видим, что возникновение новых тем, жанров нашло отражение в изменении в выразительных средствах, используемых композиторами в своих произведениях: претерпели изменения гармония мелодия, фактура.

1.3. Фортепианные произведения раннего романтизма

19век – век торжества фортепианной «литературы». Совершенствуется не только конструкция фортепиано, но и техника игры на нем, раскрывается его способность к созданию певческой кантилены, выразительных мелодических линий. Ритмика композиторов освободилась от «оков» классицистских цезур и строгой мерности танцевальных фигур. Романтические композиции наполнились импровизационной непринужденностью, когда мелодия следует за изменчивостью движений чувств, как задумал автор и как способен чувствовать исполнитель. Усиливается роль нюансировки и роль музыкального исполнительства. Вокальность и инструментальность, песенность и танцевальность, кантиленное и речевое начала - важнейшие принципы эпохи романтизма.

Композиторы-романтики чувствовали разлад с действительностью, стремились «укрыться» от враждебного им мира в вымысле или прекрасной мечте. В музыке начинают фиксироваться тонкие душевные колебания, страстные порывы, изменчивость настроений – отражение реальных треволнений и жизненных судеб музыкантов, сложившихся порой трагически. Близкой композиторам стала инструментальная миниатюра, создаются ее новые фортепианные жанры: экспромт, этюд, ноктюрн, прелюдия, циклы программных пьес, баллада, получившие особое развитие в творчестве выдающихся пианистов (Шумана, Шопена, Листа, Брамса).

К представителями музыки направления раннего романтизма можно отнести Франца Шуберта, Роберта Шумана, Карла Вебера, Николо Паганини.

Одним из первых проявлений романтизма в музыке было творчество *Франца Шуберта*. Он вошел в историю музыки как крупнейший из основоположников музыкального романтизма и создатель ряда новых жанров: романтической симфонии, фортепьянной миниатюры, лирико-романтической песни (романса).

Шуберт говорит языком жанрово-бытовой музыки, мыслит ее образами. В широком обобщении песенных лирических интонаций – народность шубертовского творчества. Стихия песенности пропитала все сферы его творчества. Песенная мелодия составляет тематическую основу шубертовских инструментальных сочинений. Так, в фантазии «Скиталец», в фортепианном квинтете «Форель» мелодия одноименной песни служит темой для вариаций финала.⁵

Шуберт прежде всего нашел себя в песне, именно в ней заблистали все грани его дарования. Но Шуберт писал музыку и для фортепиано. Для этого инструмента им написано огромное количество произведений. Подобно песням, его фортепьянные произведения были близки бытовой музыке и так же просты и понятны. Если сравнить фортепианные пьесы Шуберта с его песнями, то можно обнаружить много общих черт. Прежде всего - это большая мелодическая выразительность, изящество, красочное сопоставления мажора и минора. Излюбленными жанрами его сочинений были танцы, марши, а в последние годы жизни - экспромты.

Новое в фортепианной музыке Шуберта, прежде всего, обнаруживается в его танцах - преимущественно вальсах (в том числе лендлерах) и маршах. Проникновение вальса в фортепианную литературу является ярким показателем демократизации музыки у Шуберта.

Шубертовские вальсы - подлинные камерные миниатюры. Несмотря на свою явную связь с бытовым танцем, они неизмеримо возвышаются над увеселительно-развлекательной музыкой. У Шуберта вальс превращается в поэму - так много в нем лирики, так неповторима и обаятельна мелодия, столько тонких красок в сопровождении. При этом в полной мере сохраняются жизнерадостность и непосредственность бытового танца.

К концу творческого пути Шуберт создал жанр романтической фортепианной миниатюры. Это восемь «Экспромтов» (op. 142, op. 90, 1827) и шесть «Музыкальных моментов» (op. 94, 1827).

Своеобразные, новые для того времени названия, которые Шуберт выбрал для фортепианных произведений, призваны выразить определенную авторскую идею. Каждый «Музыкальный момент», каждый «Экспромт» должен запечатлеть один миг из вечно меняющейся, эмоционально насыщенной внутренней жизни художника. Настроения этих «моментов» простираются от безмятежной лирики до бурных драматических взрывов. В большинстве пьес господствует определенный ритмический рисунок, часто связанный с бытовым танцем (полька, вальс, марш, экосез). Шуберт нашел и определенный «фортепианно-этюдный» прием, который проходит через все произведение или крупный раздел его. Подобный «технический» прием имеет свой художественно-выразительный смысл.

Как и в песнях, свобода и непосредственность выражения сочетаются здесь со стройностью формы. Многие из фортепианных пьес Шуберта трехчастны с ярко контрастирующей средней частью (например, «Музыкальный момент» *cis-moll*, «Экспромты» *Es-dur* или *As-dur*). Эта форма впоследствии получила большое распространение в фортепианной музыке композиторов - романтиков последующих поколений.

Среди одночастных фортепианных пьес Шуберта выделяется *S-dur*'ная фантазия «Скиталец», написанная в один год с «Неоконченной симфонией». Virtuозный облик фантазии и ее грандиозная форма уникальны среди сосредоточенно-лирических миниатюр Шуберта. Композитор придал эстраднему произведению новое и смелое толкование, которое не имело ничего общего со стилем концертных фантазий-парафраз. В качестве центрального эпизода фантазии Шуберт использовал одну из тем своей песни «Скиталец». Этот романс, вышедший в свет в 1821 году, произвел сильное впечатление своим байронически мрачным настроением. Шуберт не побоялся сделать трагическое *Adagio* эмоциональным центром

виртуозной фантазии. Совершенно лишенная драматургического пафоса, тема песни определила углубленный характер всего эпизода.

Фантазия насыщена многообразным тематическим материалом, и Шуберт разрешил в ней по-новому проблему единства формы. Обычно, используя темы своих песен в инструментальном произведении, Шуберт развивал их в классических традициях. Но фантазия «Скиталец» написана не в простой вариационной форме, ней мало связи и со стилем клавирных «импровизационных» фантазий 18 века. «Скиталец» во многом предвосхитил сформировавшийся уже в послешубертовское время жанр симфонической поэмы. Это родство ощущается в эмоционально-психологической программности фантазии, в ее одночастной форме, сочетающей в себе черты сонатности и вариационности, а также в большой роли красочно-гармонических элементов.

Особенной красотой отличаются эпизоды, написанные в шубертовской лирической манере: это - вариации на тему песни, образующие художественный центр всего произведения, где потрясающий эмоциональный эффект достигается при помощи модуляций, и очаровательные скерцо и трио. Однако и блестящим крайним эпизодам присуще большое художественное обаяние.

Фортепианные сонаты Шуберта, которые он сочинял начиная с 1815 года, отличаются изумительным образным богатством. Подобно бетховенским сонатам или песням самого Шуберта, каждый фортепианный цикл ярко индивидуален. Все они изобилуют вдохновеннейшими лирическими эпизодами. Неожиданные вспышки драматизма чередуются в них с моментами сосредоточенного созерцания, жанровые эпизоды - с экстатическими озарениями. Остро выразительный тематизм, отличающийся огромной непосредственной красотой, присущ почти всем шубертовским сонатам. В них много великолепных песенных тем, гармонических и тембровых находок. К самым выдающимся образцам фортепианной музыки можно отнести вторую часть последней В-dur'ной сонаты, родственную шубертовским контрастным миниатюрам.

Расцвет музыкально-драматического дарования *Вебера* совпал с новыми достижениями композитора в области фортепианной музыки. Спутниками «Волшебного стрелка» были две программные пьесы - «Приглашение к танцу» и «Концертштюк», которые по своим художественным достоинствам возвышаются над другими фортепианными произведениями Вебера.⁶

В «Приглашении к танцу» (1819), программной пьесе, изображающей картины бала, автор создает поэтический образ вальса, который предвосхищает такие выдающиеся произведения 19 века, как пьесы Шумана, вальсы Шопена, «Сцену на балу» из «Фантастической симфонии» Берлиоза и многие другие, вплоть до «Вальса-фантазии» Глинки и вальса из Пятой симфонии Чайковского. Ритм вальса проходит через эту блестящую пьесу, объединяя разнообразные моменты. Связь с бытовым танцем придает музыкальному языку свежесть и исключительную доступность.

Подобно многим романтическим произведениям, она имеет «программу» - воплощенный в музыке определенный сюжет.

Небольшое медленное вступление с певучей мелодией рисует, по словам Вебера, встречу на балу юноши и девушки. Он приглашает ее на танец, она вежливо отказывается, но он настаивает, и она соглашается. Их нежная беседа передана в виде диалога - басу «отвечает» верхний голос.

Затем разворачивается блестящий, увлекательный, полный ликования, светлых надежд, ощущения радости жизни вальс. Одна мелодия сменяет другую - шутливые, грациозные, воздушные, мужественные, лирические. В середине вновь возникает диалог - разговор наедине, объяснение в любви. А в конце расставание: танец кончился, юноша повторяет свою первую фразу, девушка благодарит и уходит; шумный вихрь вальса сменяется тишиной.⁷

«Концертштюк» (1821) - виртуозная пьеса в сопровождении оркестра - заметно отличался от обычных произведений концертного жанра. Эпизоды из жизни подруги рыцаря-крестоносца (тоска одинокой женщины, победный марш возвратившихся воинов, радость встречи) в своем лирическом аспекте воплотили тему войны и победы. Драматический пафос, выразительность и простота языка пьесы напоминают музыку Бетховена. Новая интонационная сфера, связывающаяся в дальнейшем с типичными рыцарскими образами в музыке, не нашла отражения в «Концертштюке». Тема рыцарства имела здесь чисто внешний характер, как дань увлечению композитора немецкой романтической поэзией, в которой интерес к национальной культуре часто выражался в форме идеализации средневековья.

Среди обширного и разнообразного наследия фортепианных произведений романтиков у *Мендельсона* центральное место принадлежит его «Песням без слов» для фортепиано. Их значение в творчестве Мендельсона сопоставимо со значением романса в музыке Шуберта.

Мендельсон обращался к этому жанру на протяжении почти всей своей творческой жизни.

Законченный музыкальный стиль, сложившийся уже в первых «Песнях без слов» (конец 20-х годов), не исчерпывает собой все стороны искусства Мендельсона, но он стал выразителем наиболее типичных черт творчества композитора. Именно широкое проникновение лирических образов «Песен без слов» во многие его сонатно-симфонические и ораториальные произведения придало последним характерно «мендельсоновские» черты, отличающие эту музыку от ее классицистских прототипов и придающие им черты романтизма.

На создание лиричных «домашних» миниатюр Мендельсона натолкнули фортепианные пьесы ряда современных композиторов, в частности Филда и Тальберга. Однако, ни одному из композиторов, вдохновивших Мендельсона, не удалось создать камерную фортепианную литературу, равную «Песням без слов» по свежести образов, совершенству формы, громадной широте воздействия. Массовое распространение этих фортепианных пьес в быту вплоть до недавнего времени говорит о том, что им присущи качества народного искусства.

Главная отличительная особенность, объединяющая разнообразные пьесы «Песен без слов», заключается в их близости к бытовой вокальной музыке того времени. Мендельсон перенес в фортепианную музыку эмоциональную непосредственность, общедоступность, мелодичное звучание, свойственные демократическим вокальным жанрам.

В большинстве случаев «Песни без слов» носят характер камерного романса с фортепианным сопровождением. Этот род пьес чрезвычайно близок шубертовскому романсу. В них господствует лирическое, субъективное настроение. Характерную фактуру этих «Песен без слов» образуют широкая вокальная мелодия, интонационно близкая бытовой городской вокальной лирике, и полимелодический аккомпанемент, использующий новейшие красочные приемы фортепиано. У Мендельсона встречаются пьесы, близкие к широко распространенным в немецком быту домашним вокальным ансамблям. В них обращает на себя внимание параллельное голосоведение.

Некоторые «Песни без слов» воспроизводят хоровой стиль в манере «лидертафеля». Типичная гармонизация в подражание вокальному четырехголосному складу и относительная ритмическая неподвижность

отличают их от пьес романского стиля. Им присуща также большая объективность, большая эмоциональная уравновешенность и простота.⁸

В широких вокальных темах «Песен без слов» сосредоточены самые характерные элементы мендельсоновской мелодики и гармонии. Частые «женские» окончания, пристрастие к задержаниям, к негармоническим тонам в мелодии (в частности, к замене квинтового звука секстовым и к секстовости в целом), некоторая дробность в структуре мелодии - все это придает музыке «Песен без слов» явный оттенок чувствительности. При сравнении сходных по рисунку мелодий Бетховена и Мендельсона черты мендельсоновского музыкального языка проступают очень рельефно.

Многие номера «Песен без слов» навеяны бытовыми образами и отличаются жанровой конкретностью. Так, в третьей песне слышны интонации охотничьего рога, в тридцать четвертой - жужжание прялки; в шестой и двенадцатой - баркаролы, в двадцать седьмой - похоронного марша, в тридцать шестой - колыбельной. Элементы изобразительности, заложенные в фактуре «песен», чрезвычайно напоминают приемы шубертовского романса. Благодаря этому многие «Песни без слов» воспринимаются как программные пьесы, хотя сам Мендельсон в преобладающем большинстве случаев не давал им программных заголовков. При всей своей простоте и скромности, эти пьесы утверждали новые средства фортепианной выразительности, вносили свой значительный вклад в культуру пианизма.

«Песни без слов» Мендельсона вошли в историю мировой музыки как один из выдающихся памятников лирического искусства и романтического течения 19 века.

Тонкий музыкант-психолог, с удивительной поэзией воплотивший сложный, противоречивый внутренний мир человека, - таким предстает *Шуман* в своей фортепианной музыке. Сущность «шумановского» в музыке выражена в его фортепианных произведениях. Это яркое оригинальное искусство полностью сложилось в годы юности «композитора». Оно отчасти родственно фортепианным пьесам Шуберта и Мендельсона. Их сближает поэтическое настроение, полное несходство с «эстрадно-салонным» стилем, тяготение к миниатюре. И, однако, ни один из современников Шумана не достигал такого охвата разнообразных впечатлений, подобной эмоциональной заостренности.

Взволнованность, переходящая в возбужденность, порыв и элегическая мечтательность, предстающие в предельно контрастном

противопоставлении, причудливая таинственность, юмор, порой на грани гротеска, балладно-повествовательные моменты - все это придает фортепианным произведениям Шумана неповторимые черты. В них ясно проявилась неразрывная связь музыкальных и литературных образов.

Многие циклы и отдельные пьесы композитора рождались под непосредственным воздействием литературы. Но при этом Шуман обычно не обращался к изобразительной программности, так как, по его мнению, она сковывала воображение слушателя. Свои произведения Шуман озаглавливал в большинстве случаев уже после того, как они были закончены. Их названия призваны ввести в круг образов произведения и предохранить от искаженного восприятия авторского замысла. А замыслы эти были так необычны и новы, что для понимания их современниками действительно нужна была какая-то нить, хотя бы в виде заголовка.

Характерны художественные приемы фортепианных пьес Шумана. При сопоставлении их с литературными жанрами Шуман предстает не как драматург, не как поэт-миниатюрист, подобно Мендельсону в «Песнях без слов», а как новеллист. Этот своеобразный тип музыкальных повествований был подготовлен «романами в письмах» Шуберта, то есть его песенными циклами, сочетавшими в себе повествовательность и лиризм. Но Шуман пошел дальше Шуберта в отображении многосторонних жизненных впечатлений.

Тут и разнообразные оттенки внутреннего мира, всегда возбужденного, изменчивого: тут и картины природы, окрашенные настроением «рассказчика», и великолепные по своей меткости портретные зарисовки; и фантастические сцены. Беспрерывная смена красок, светотеневые эффекты, праздничность колорита в целом придают фортепианной музыке Шумана эмоциональную заостренность.

Особенно его пленяли карнавальные образы. Шуман развертывает перед слушателем вереницу ярких картин или событий, образующих вместе законченную «новеллу». Так, в «Карнавале» разнообразие впечатлений выражено в двадцати миниатюрных «сценках», следующих одна за другой. На фоне вальсовой музыки перед слушателем словно проходят маски, мелькают лица, слышатся отрывки разговоров и вырисовываются отдельные персонажи.

Большой объединяющий финал изображает победоносное наступление «давидсбюндлеров» на филистимлян. В «Крейслериане», одном

из своих наиболее интимных, овеянных страстью произведений, Шуман передает «бушевание чувств художника-романтика», а в «Детских сценах» с теплым юмором смотрит глазами взрослого на мир детей.

«Новеллистический» характер фортепианных пьес Шумана определил своеобразие их музыкальной формы. Крупные произведения образуются не путем сонатного развития, а последовательным чередованием отдельных законченных пьес. На основе метода циклизации миниатюр Шуман создает типичную для него крупную форму в фортепианной музыке.

От шубертовских циклов и от сюиты XVIII века произведения Шумана отличаются подчеркнутой драматичностью композиции, использованием предельных контрастов. Последовательное противопоставление крайних эмоциональных «регистров» - от страстной экзальтации до глубокой задумчивости или острой шутки - создает ощущение неожиданности и драматизма.⁹

Типична, в этом отношении композиция сборника «Фантастические пьесы», который открывается мечтательной «картиной» - «Вечером», основанной на приглушенном, тонком звучании. Ей противопоставляется бурный, возбужденный, импульсивный «Порыв». За «Порывом» следует пьеса «Зачем», полная затаенной нежности. Ее элегическое настроение вытесняется «Причудами», с их мятущимися чувствами, острыми взлетами и падениями. Такой прием контрастного чередования выдержан в сборнике до конца. Не только все произведение, но и каждый отдельный его «эпизод» тяготеет у Шумана к максимальной внутренней контрастности. Используя различные виды рондо и трехчастных форм, Шуман создал свой тип контрастной рондообразности, основанной на двойной трехчастной форме. В ее основе лежит прием резких «флорестано-эвсебиевских» противопоставлений.

Яркий образец этой контрастной формы - пьеса «Причуды» (из сборника «Фантастические пьесы»). В первом, трехчастном, построении главной, «флорестановской», теме противопоставляется середина, начальная тема которой имеет «эвсебиевский» характер. Но эта середина сама построена как контрастная трехчастная форма, и ее средняя часть также порывиста, взволнованна. Центральный эпизод всей пьесы, сумрачно-таинственный, построен как трехчастная форма и содержит контрастные, «взрывчатые» элементы. Обрамляющая его первая «флорестановская» тема образует по отношению к нему максимальный контраст.

Шумановские циклы отличаются от обычных сюит не только своей внутренней контрастностью. В формообразовании шумановских циклов существенную роль играют два приема: монотематизм и вариационность. Тенденция к монотематизму последовательно проявлялась в романтической музыке XIX столетия. Эти «монотематические» тенденции часто связаны с вариационностью.

Один тип романтического, характерно вариационного цикла представлен «Симфоническими этюдами». Героическое, «флорестановское» произведение Шумана, оно возникло под влиянием искусства Паганини, но превзошло его своей пламенной романтикой. Название этюдов должно было означать, что по своей серьезности и глубине они выходят за рамки бравурных вариаций и приближаются к симфонической музыке, что их пианистическое звучание по полноте и мощи, по тембровому разнообразию оркестрально и, наконец, что в самом развитии господствуют симфонические принципы. Главная тема - траурный марш, - постепенно преобразуясь, превращается в финале в величавое победное шествие. Эти вариации можно назвать, энциклопедией образов, жанров и приемов фортепианной романтической музыки XIX века.

Так, например, таинственный, мрачный первый этюд содержит черты имитационно-полифонического письма. Романтическая взволнованность второго близка к романсным интонациям. Исступленная сила третьего основывается на четком ритме марша «Порхающая» танцевальность четвертого носит скерцозный характер. Каждый образ характеризуется, новым виртуозно-пианистическим приемом. Отсюда название «этюды».

Другой тип монотематической вариационности представлен «Карнавалом» - сюитой, составленной из двадцати «сценок». Всем характерным пьесам присуща общая группа интонаций, состоящая из четырех звуков. Трактовка этого «интонационного зерна» вольная. Каждая «сценка» имеет свою мелодическую, а также и жанровую, ритмическую, фактурную, гармоническую характеристику. Между отдельными пьесами существуют музыкально-образные «переклички». Так, «Пауза» и заключительный «Марш давидсбюндлеров» варьируют основные образы «Вступления». Центральные персонажи цикла - Эвсебий и Флорестан, Киарина и Эстрелла, Шопен и Паганини - объединяются общими «лейтмотивами».

В композиции цикла намечены определенные структурные закономерности. Он как бы делится на две части. Начальные девять пьес

объединены одним интонационным комплексом. (A Es C H), во второй половине цикла господствует другая группа (AsCH). Восьмая, девятая и десятая пьесы разделяют эти два этапа. В некоторых циклах контрастирующие пьесы не связаны определенным интонационным комплексом, но обладают мелодическим сходством (например, в «Бабочках»).

Молодой норвежский композитор *Эдвард Григ* стремился к развитию национальной музыки. В годы жизни в Копенгагене Григ написал много фортепианной музыки: «Поэтические картинки», «Юморески», сонату для фортепиано. С каждым новым произведением яснее вырисовывается облик Грига как композитора-норвежца. В тонких лирических «Поэтических картинках» еще робко пробиваются национальные черты. Ритмическая фигура часто встречается в норвежской народной музыке, она стала характерна для многих мелодий Грига.

Творчество Грига обширно и многогранно, но неизменен был интерес композитора к инструментальной миниатюре. Один из характерных видов творчества Грига - обработки народных песен и танцев в виде несложных фортепьянных пьес, сюитного цикла для фортепиано в четыре руки. Музыкальный язык Грига ярко своеобразен. Индивидуальность стиля композитора больше всего определяется глубокой связью его с норвежской народной музыкой.¹⁰

Григ широко пользуется жанровыми особенностями, интонационным строем, ритмическими формулами народных песенных и танцевальных мелодий. Замечательное мастерство вариационного и вариантного развития мелодии, свойственное Григу, коренится в народных традициях многократного повтора мелодии с изменениями ее.

Расцвела камерная фортепианная миниатюра, также выросшая из бытового музицирования, интимной импровизации. Из подчиненного вида искусства она превратилась в одну из ведущих областей музыкального творчества нового времени. Именно в этой сфере (романс с фортепианным сопровождением и одночастная фортепианная пьеса) раньше и ярче, чем в других, воплотилась лирико-психологическая стихия романтизма.

С городским музыкальным бытом непосредственно связан и расцвет инструментальной танцевальной миниатюры. Опоэтизированный городской танец становится одним из важнейших музыкальных жанров 19 века. Менуэт - самый характерный танец эпохи просвещения - не фигурировал у

классицистов, как самостоятельное произведение. Во времена романтизма бытовой танец не только становится самостоятельным жанром, но сильнейшим образом влияет на стиль камерной романтической миниатюры в целом. Вальсы Шуберта, мазурка и вальсы Шопена - высшие проявления новой романтической тенденции к поэтизации городского музыкального быта.

Исходя из всего сказанного выше, можно сделать следующие выводы:

- в фортепианных произведениях раннего романтизма отражаются тонкие душевные колебания;
- часто композиторы обращаются к инструментальной миниатюре;
- возникает интерес к сильной личности, которая противопоставляет себя всему окружающему миру и опирается только сама на себя;
- внимание к внутреннему миру человека;
- в фортепианной музыке присутствуют песенные интонации;
- обращение к народным песням и танцам;
- большое распространение получили программные фортепианные произведения.

2. Анализ фортепианных произведений ранних романтиков

2.1. Р. Шуман, «Фантастические пьесы» «Warum?»

Фортепианная миниатюра - жанр, созданный романтиками, раскрывающий не нечто конкретное, а эмоциональное состояние. Уже в заголовке выражена общая поэтическая идея. Вопрос «Отчего?» передаётся всеми средствами музыкальной выразительности.

Пьеса «Отчего» - произведение чисто романтическое. Это фортепианная миниатюра. Здесь и определённая программность (как ключ к образу, замыслу, характеру), и воплощение эмоционального состояния, и тонкая интонационная выразительность, и новизна музыкального языка. Мелодия словно рождается из самого фона, фактура таит в себе

своеобразную полифоничность, имитации усиливают настроение романтического томления, неразрешённого вопроса.

Этот вопрос передаётся различными средствами музыкальной выразительности, например, стремление ввысь, воздушность интонаций, лёгкая пульсация в аккомпанементе, гармоническая неустойчивость, повторение одного звука, обыгрывание одного мотива, одного гармонического оборота. В репризе вопрос так и не разрешается, но всё же напряжение сглаживается и динамика спадает. Пьеса «Отчего» - пример романтической миниатюры, нового жанра 19 века, основателем которого является Р. Шуман. Ее открытость - это неизбежность романтического вопроса, так выразительно переданного типичным шумановским приемом мотивно-ритмической остинатности.

Небольшая по размерам пьеса написана в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой.

Первая часть - простая двухчастная репризная форма. Первый эпизод представляет собой замкнутый, однотональный период (каданс на тонике), состоящий из 4-х тактов; второй эпизод – разомкнутый период из 8-ми тактов и реприза повторяет первый эпизод.

Подвижная, изысканная мелодия развивается на фоне покачивания в аккомпанементе («Бас – Аккорд» с пропущенной второй долей). Присутствие хроматики придаёт лёгкость, стремление ввысь, репетиции на *diminuendo* – воздушность и нежность. Восходящая секста – так называемый мотив вопроса – и в самом деле прекрасно отражает вопросительную интонацию человеческой речи. В пьесе можно выделить несколько пластов: две мелодические линии, переплетающиеся наподобие канона, аккорды, обеспечивающие гармоническую поддержку, и линия баса (мелодизированный бас), в интонации которого угадывается всё та же тема верхних голосов.¹¹

Вся пьеса насквозь построена на соотношениях доминанты и тоники. Каждый раз возникает ощущение, что звучащее разрешение - последнее. Через доминанту происходят отклонения в другие тональности. Гармонический план первого раздела следующий:

DD-D-T ; T-вв7-II ; D6-T-VII65-D7 к VI ; DD-D-T;

Вторая часть состоит из двух периодов. Первый (незамкнутый, модулирующий, неповторной структуры) включает в себя два предложения – 4 такта (каданс на D)+4 такта (каданс на D).

Второй период - незамкнутый, модулирующий, состоит из 6 тактов.

Середина начинается с аналогичной автентической цепочки. Первый аккорд воспринимается как доминанта к C-dur, на самом деле это DD к f-moll, а фа минор в свою очередь оказывается второй ступенью и в течение следующих десяти тактов пытается через доминанту разрешиться в Es-dur. D7 обыгрывается с помощью вспомогательных хроматизмов, пока, наконец вместо стандартного разрешения не переходит в основную тональность - Des-dur.

Реприза начинается аналогично репризе первого раздела (элемент рондообразности), в ней меняется гармонический план, а самое главное - она звучит на тоническом органном пункте. Реприза представляет собой замкнутый период из 12 тактов, состоящий из 3-х предложений – 4такта+4такта+4такта. Все предложения заканчиваются на тонике.

Таким образом, очерчивается волнообразная линия «зарождение - расцвет – угасание». Возвращение к начальному варианту мотива в конце пьесы, утверждая неразрешимость вопроса, все же вносит и момент свершения, успокоения, растворения в тишине.

2.2.Ф. Мендельсон «Песня без слов» №25 G-dur

Это произведение вносит новый оттенок в светлую лирику Мендельсона. Красивая, истинно песенная мелодия полна доверительной задушевности. Среди медленных пьес G-dурная выделяется отсутствием подготовительного построения, поэтому элегический лиризм сразу же распространяется и окутывает своим теплом.

Как затаенный и робкий призыв звучит мягко опускающаяся квартовая интонация начального мелодического оборота. Напряжение сдерживаемого чувства раскрывается в дальнейшем движении мелодии, в акцентировании вводнотоновых тяготений (фраза, примыкающая к первому обороту), в расширенной интервалике последующих фраз и особенно в момент первой кульминации, замыкающей цепь секвенций.¹²

Песня без слов написана в простой однотемной трехчастной форме. Первая часть является модулирующим, незамкнутым периодом из

двух предложений. Первое предложение состоит из 4 тактов с кадансом на доминанте. Второе предложение состоит из 6 тактов (каданс на VI ступени): начало второго предложения повторяет первое, затем мелодия меняется, и за счет повторения последних двух тактов нарушается квадратность структуры первого периода. Утверждается новая тональность – h-moll.

Вторая часть не вносит тематического контраста и представляет собой период (моделирующий, незамкнутый), состоящий из 3-х предложений. Вторая часть является разработкой основной темы.

Первое предложение состоит из 5 тактов (каданс на T53), второе - из 3-х (каданс на S), третье – из 4 тактов.

Третья часть также представляет по своему строению период (замкнутый, однотональный), состоящий из 3-х предложений, каждое из которых заканчивается в другой тональности: 4 такта (каданс на D)+4 такта (заканчивается на D – VI ст.)+4 такта (каданс на T53). Завершается третья часть небольшой каденцией из семи тактов, построенной на фрагменте основной темы.

Специфика нового инструментального жанра, так же как и его корни и связи выпажены здесь с большой определенностью. Линия поющего голоса отделена от инструментального аккомпанемента. Единообразное движение, выдержанный ритмический рисунок в сопровождении, некая «безликость» - распространенные приемы песенного аккомпанемента.

В данном случае фактура «фортепианной партии» полнозвучна и гармоническое развитие вместе с движением ведущего голоса образует единую эмоциональную волну. Тонко, мастерски разработаны детали простой трехчастной формы с кульминацией в динамической репризе.

2.3.Ф.Шуберт «Экспромт» As-dur

Новый стиль – стиль романтической фортепьянной миниатюры – был найден и утвержден Шубертом в его «Экспромтах» и «Музыкальных моментах». Эти небольшие по размеру, но необъятные по эмоционально-художественному содержанию пьесы выражают, по меткому определению В. Конен, «один миг извечно меняющегося, эмоционально насыщенного внутреннего мира художника. Настроения одного «момента» простираются от безмятежной лирики до бурных драматических взрывов. Своей яркой и неистощимой мелодичностью, колористическим пианизмом, богатством

лирического настроения и внутренним драматизмом эти пьесы воплощают уже чисто фортепьянными средствами поэтический мир шубертовской песни».

Произведение написано в сложной трехчастной форме с трио. Основная тональность – As-dur.

Первая часть - это простая трехчастная форма (ABA).

Первая часть (A) состоит из двух периодов. Первый период (замкнутый, однотональный) – состоит из 2-х предложения – 4 такта (каданс на T53)+ 4 такта (каданс T53). Второй период аналогичен первому.

Вторая часть (B) состоит из одного периода (разомкнутый, модулирующий). Он, в свою очередь, состоит из 3-х предложений – 4такта (каданс на T53)+4такта (каданс на S53)+6тактов (каданс D7).

Третья часть (A) по структуре аналогична первой.

Вторая часть (трио) – простая трехчастная форма (ABA).

Первая часть (A) состоит из одного периода (однотональный, замкнутый). Период состоит из 2-х предложений – 4такта (каданс на D7)+8тактов (каданс на T53).

Вторая часть (B) состоит из двух периодов. Первый период (однотональный, замкнутый) состоит из двух предложений – 4такта(каданс на D)+4акта (каданс на t53). Второй период (предложение) состоит из 8 тактов, модулирующий, незамкнутый.

Между средней частью формы и репризой существует связующий раздел, который модулирует в главную тональность и подготавливает тематический материал репризы.

Третья часть (A) – реприза с дополнением. Дополнение является связующим звеном между трио и третьей частью сложной трехчастной формы, подводя к основной тональности. Оно состоит из предложения (периода) в восемь тактов (период модулирующий, незамкнутый).

Третья часть является репризой, в структурном отношении повторяющая первую часть.

В первой части на «рр» звучит мелодия, обаятельная, задумчивая. Она широка, спокойна и настолько сердечна, что сразу завладевает слушателем. Музыка этой части добрая, мечтательная, ясная, словно предзакатный час тихого летнего дня. Это ощущение придают и стройные аккорды, постоянное возвращение к тонике.

Так начинается фортепьянный экспромт ля-бемоль-мажор. Его главная тема пронизана песенностью, той самой, которую так любил Шуберт и о которой писал: «Меня уверяли, что клавиши под моими пальцами начинали петь, а это, если оно верно, меня весьма радует».¹³ Это песнь без слов, пропетая роялем и выразившая столько мыслей и чувств, сколько порой не под силу выразить слову.

Постепенно, в середине первой части, мелодия мужает, крепнет. В ней зреет сила. Настойчивая, неумолимая. Когда ее возрастание достигает кульминации –«ff»- вновь является начальный напев, безмятежный и углубленно-сосредоточенный.

И вдруг певучее спокойствие сменяется волнением. Бурные, колышущиеся фигуры переносят слушателя в совсем иной мир – мир взволнованных мечтаний и взбудораженных чувств. Это вторая часть экспромта, который начинается в тональности Des-dur, волнение и тревогу создают триоли, которые как бы ускоряют темп произведения. Впечатление усиливается чередующимися crescendo и diminuendo, акцентами на вторую долю в басу. Все это создает атмосферу неуравновешенности и одновременно неудержимости. Мелодия как будто бы рвется вперед. В неудержимом порыве набегают друг на друга звуки, мчатся, несутся, бурлят. В этих то вздымающихся, то ниспадающих валах – и тревожные чувства и беспокойное биение мысли.

Еще большее беспокойство и смятение чувств вносит середина второй части: смена тональности (Des-dur-As-dur), частые sforцандо. Постепенно тональность сменяется кратковременным минором, переходящим в Des-dur, звучание уменьшается до «р» и реприза второй части уже проходит на decrescendo. Взволнованность, тревога улеглись так же внезапно, как поднялись. И опять звучит тихая и умиротворенная песня – мелодия, открывавшая экспромт и так резко контрастирующая с его средним эпизодом.

В этом экспромте как бы прослеживается контрастность, противоположность душевных чувств, мятежность, присущих всем

романтикам. Здесь в малом выражено великое, в быстрой миниатюре – непреходящее и немеркнувшее, то, что будет составлять сердцевину искусства извечно, – душевный мир человека.

Заключение

Заслуга романтиков заключалась в том, что они почувствовали противоречия и дисгармонию буржуазного общества. Однако при всем неприятии нового социального порядка романтики не могли ни понять его сущности, ни постигнуть его законов. Романтическая критика капиталистической цивилизации носила отвлеченный характер.

Стремление к раскрытию внутреннего мира человека, интерес к жизни народов, к их историческому и национальному своеобразию - все эти сильные стороны романтизма предвещали переход к реализму. Однако достижения романтиков неотделимы от ограниченности, свойственной их методу.

Будучи не столько стилем, сколько общественным художественным движением, романтизм открывал дорогу дальнейшему развитию искусства в 19 веке, проходившему не в форме всеобъемлющих стилей, а в виде отдельных течений и направлений. Также впервые в романтизме не был полностью переосмыслен язык художественных форм: в известной мере сохранились стилевые основы классицизма, существенно видоизменённые и переосмысленные в отдельных странах (например, во Франции). При этом в рамках единого стилевого направления получила большую свободу развития индивидуальная манера художника.

Наряду с действительным умением передать сложную жизнь чувств и души, мы часто встречаем у романтиков стремление превратить многообразие человеческих характеров в абстрактные схемы добра и зла.

Заслуги романтиков несомненны в деле собирания и изучения национальных памятников средневековья, отечественного фольклора (преданий, легенд, сказаний), а также в обращении к традициям великого немецкого Возрождения.

Список литературы

1. «Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 5.» Изд. Музыка»; Москва, 1965 г.

2. «Эдвард Григ». Краткий очерк жизни и творчества.
3. Большая советская энциклопедия (Гл.ред. Прохоров А.М.). – М:
4. В. Галацкая «Музыкальная литература зарубежных стран» Вып.3., Изд. пятое. М.: 1974г.
5. Вайнкоп Ю., Гусин И. Краткий биографический словарь композиторов. – Л: Музыка, 1983.
6. Воротников А.А., Горшков О.Д., Ёркина О.А. История искусств. – Мн: Литература, 1997.
7. И. Прохорова «Музыкальная литература зарубежных стран».
8. Кенигсберг А.К. «К.М. Вебер»: Популярная монография. – 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1981. – 112 с.
9. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Издание пятое. - М.: Музыка, 1981. - 534 с.
- 10.М. Друскин, «История зарубежной музыки». Изд. «Музыка»; Москва, 1967 г.
- 11.Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка. – 1979. – 534 с.
- 12.Музыкальная литература зарубежных стран (под ред. Б.Левика).- М:
- 13.Орлова М. Дж. Констебль. -- М: Искусство, 1946.
- 14.Музыкальная энциклопедия, 1977.
- 15.Способин И.В., Музыкальная форма. М., 1980
- 16.Филимонова С.В. История мировой художественной культуры. Мозырь: Белый ветер, 1997.
- 17.«Франц Шуберт и русская музыкальная культура» / Отв. ред. Ю. Н. Хохлов. — М., 2009. ISBN 978-5-89598-219-8

1 «Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск 5.» Изд. Музыка»; Москва, 1965

2 Музыкальная литература зарубежных стран (под ред. Б.Левика).- М:

3 Музыкальная литература зарубежных стран (под ред. Б.Левика).- М:

4 Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Издание пятое. - М.: Музыка, 1981. - 534 с.

5 М. Друскин, «История зарубежной музыки». Изд. «Музыка»; Москва, 1967 г.

6 В. Галацкая «Музыкальная литература зарубежных стран» Вып.3., Изд. пятое. М.: 1974г.

7 Кенигсберг А.К. «К.М. Вебер»: Популярная монография. – 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1981. – 112 с.

8 И. Прохорова «Музыкальная литература зарубежных стран».

9 Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Издание пятое. - М.: Музыка, 1981. - 534 с.

10 «Эдвард Григ». Краткий очерк жизни и творчества .

11 Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Издание пятое. - М.: Музыка, 1981. - 534 с.

12 В. Галацкая «Музыкальная литература зарубежных стран» Вып.3., Изд. пятое. М.: 1974г.

13 «Франц Шуберт и русская музыкальная культура» / Отв. ред. Ю. Н. Хохлов. — М., 2009. ISBN 978-5-89598-219-8