



КЛА́ССИКА

Авторы: Д. О. Чехович

КЛА́ССИКА в музыке, 1) совокупность произведений европ. композиторской традиции, признанных худож. шедеврами независимо от историч. эпохи, жанра, стиля, направления и школы. В этом смысле к К. принято относить выдающиеся сочинения, созданные в эпохи [арс нова](#), [Возрождения](#), [барокко](#), [классицизма](#), представителями [венской классической школы](#), [романтизма](#), нац. школ 19 – нач. 20 вв., [импрессионизма](#), композиторами 20 в., в т. ч. [новой венской школы](#).

2) Исторический стиль, утвердившийся в европ. музыке в сер. 18 – 1-й четв. 19 вв. Называется также классич. стилем (или классицизмом в расширительном смысле). Уже в музыке Р. Кайзера, Дж. Б. Самmartини, И. А. Хассе, представителей неаполитанской (после А. Скарлатти), берлинской, мангеймской, ранней венской школ обнаружались новые стилевые признаки, отличающие её от музыки барокко: непосредств. эмоциональность (в противовес риторичности и символич. нагруженности), мелодизм преим. гомофонного склада, простота двуладовой тональной гармонии, со временем – динамизм ритма и темпа. Новый стиль (именовавшийся [галантным стилем](#), «чувствительным стилем») соответствовал духовному движению, вдохновлённому [«спором о древних и новых»](#) во Франции (Ш. Перро, Б. де Фонтенель, А. Удар де ла Мотт), которое интернационализировалось и приняло законченный облик в европ. [Просвещении](#). Отталкивание нового поколения музыкантов от старого контрапунктич. стиля было подготовлено декларативными высказываниями Г. Ф. Телемана, И. Маттезона («Critica musica», Bd 1–2, 1722–25) о важности мелодии как источника эмоционального воздействия на «сердце» слушателя. Образцом для выразительного исполнения объявлялось сольное пение в итал. манере (canto figurato; см. также [Бельканто](#), [Кастраты](#)), отсюда влияние итал. [оперы-серии](#) на все музыкальные жанры того времени, включая духовную музыку (теоретически обосновано Маттезоном в его трактате «Der musicalische Patriot», 1728). В самой опере-серии проявилось стремление симфонизировать речитатив, сделать его аккомпанированным, драматизировать оркестровую партию (Л. Винчи, И. А. Хассе, К. Г. Граун, Н. Йоммелли, Т. Траэтта), что способствовало развитию автономного оркестра; оперная увертюра (итал. sinfonia) постепенно приобрела самостоятельность как инструментальное циклическое сочинение.

Наиболее острая полемика по вопросам музыки и оперного искусства, связанная с антагонизмом «старого» (барокко) и «нового» (К.) стилей, развернулась во Франции в 1750-х гг. (т. н. война буффионов, спровоцированная триумфальным успехом в Париже [опер-буффа](#), в частности «Служанки-госпожи» Дж. Б. Перголези, исполненных силами итал. труппы). Её итогом стало рождение франц. [комической оперы](#) как самостоят. жанра, ставшего ведущим во франц. муз. театре 18 в. (Ж. Ж. Руссо, Ф. А. Филидор, П. А. Монсиньи, А. Э. М. Гретри). Восприняв от оперы-буффа ведущую драматургич. роль музыки и развитые оперные формы, композиторы – авторы франц. комич. опер, нем. и австр. [зингшпилей](#) (И. А. Хиллер, Й. А. Бенда, К. Г. Нефе, И. Хольцбауэр, Й. Гайдн, И. Умлауф, К. Диттерсдорф, В. А. Моцарт, В. Мюллер), рус. комич. опер (В. А. Пашкевич, Е. И. Фомин) – опирались на нар. песню и танец, сохраняли разговорные диалоги. Особое место в развитии классич. (и

классицистского) муз. театра занял жанр [мелодрамы](#), в котором синтезировались диалог и оркестровая музыка (Й. А. Бенда, Фомин).

На раннем этапе развития классич. стиля сохранялись барочный инструментарий ([бассо континуо](#), клавесин при явном падении интереса к органу) и связанная с ним фактура (см. [Генерал-бас](#)); для дальнейшего развития оркестрового инструментализма особую роль играла традиция «гармонической музыки» для медных духовых инструментов (см. в ст. [Оркестр](#)). Инструментальные циклы (соната, симфония, концерт) эволюционировали в направлении поляризации контрастов (тональных, темповых) в противовес однотональной танцевальной сюите барокко. Раннеклассич. сюита – инструментальный [дивертисмент](#) – имела неск. разновидностей (кассация, серенада, ноктюрн), могла состоять из частей необязательно танцевального характера, число частей не регламентировалось. Из жанра ансамблевой сонаты выделились смычковые ансамбли без бассо континуо – квартет, квинтет (Й. Гайдн, Л. Боккерини), клавирная соната (Д. Скарлатти, Б. Галуппи, П. Парадизи, Дж. Рутини, К. Ф. Э. Бах, И. К. Бах), а также ансамбли с участием клавира, именовавшиеся клавирными сонатами с сопровождением скрипки, виолончели (И. Шоберт, Й. Гайдн). Постепенно формировался новый стиль клавирного исполнительства (на клавикорде, ранних формах фортепиано, успешно конкурировавших с клавесином благодаря богатым возможностям громкостной нюансировки). Гармония и фактура инструментальных сочинений радикально упростились. В выборе аккордов обособились трезвучия и септаккорды тоники, доминанты и субдоминанты (функции T, D и S), их обращения. Обобщающая концепция гармонии (зачатки теории тональных функций, учение о фундаментальном басы, терцовом строении и обращении аккордов), выдвинутая Ж. Ф. [Рамо](#) и популяризированная Ж. [Д'Аламбером](#), вначале встретила сопротивление как поборников мелодизма во главе с Ж. Ж. Руссо, так и сторонников традиц. учения о генерал-басы (компромисс старой и новой теорий сохранялся до кон. 18 в.). Композиторская практика опережала теорию: в функциональном ключе (как T, D, S) стали трактоваться не только аккорды, но и тональности, благодаря чему модуляционная система (см. [Модуляция](#) в музыке, [Родство тональностей](#)) приобрела упорядоченность, централизованность. Если ранее гармонич. полнозвучие достигалось за счёт контрапунктич. многоголосия и опоры на цифрованный бас, то на новом этапе гармония заполнялась разложенными аккордами, отчего фактура стала значительно прозрачнее (устойчивая примета К. – т. н. альбертиевы басы, названные по имени широко применявшего их в своих сочинениях комп. Д. Альберти). В ритмич. организации всё явственнее становилась опора на чёткие песенно-танцевальные структуры, квадратность в группировке тактов, метрич. экстраполяция (см. в ст. [Музыкальная форма](#)).

Одно из гл. завоеваний ранней К. – кристаллизация гомофонных форм, достигших вершины развития у венских классиков: возникли специфич. формы изложения гомофонной темы (большое предложение, [период](#) повторного строения), однотемные «песенные» формы (простые 2- и 3-частные), строгие фигурационные вариации (см. в ст. [Вариационная форма](#)); многотемные формы с выраженным контрастом устойчивого, экспозиционного изложения в темах и неустойчивого, модуляционного в ходах (рондо разл. типов, [сонатная форма](#)). Строфическая (куплетная) форма получила развитие в жанре худож. песни (нем. Lied) для голоса соло с сопровождением поначалу цифрованного баса, затем фортепиано.

Зрелость стиля была достигнута композиторами венской классической школы, чьё творчество составило эпоху высокой К. в развитии инструментальной музыки (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен) и муз. театра (В. А. Моцарт). Их достижения окончательно утвердили самостоятельность историч. путей музыки, закрепили канон классич. гармонии и классич. муз. форм, в дальнейшем (до кон. 19 в.) воспринимавшийся как извечные

«законы музыки»: опора на естественные («природные») закономерности искусства, динамич. взгляд на мир, строго логич. развитие муз. мысли (у Бетховена даже диалектически превращающейся в свою противоположность). Связанный с венскими классиками ценностный пик историч. развития был подготовлен предшествующими этапами К., достижениями др. нац. школ.

В России классич. стиль развивался в силу историч. причин: имп. двор, заимствуя культуру просвещённого абсолютизма, привлекал на службу музыкантов-иностранцев (среди них – Ф. Арайя, Т. Траэтта, Дж. Паизиелло, Д. Чимароза). Отеч. композиторы заимствовали жанры европ. музыки и муз. театра, в их творчестве складывались и совершенствовались те же формы, что и у их современников в др. странах Европы. Специфич. жанр рус. К., не имеющий аналогов на Западе, – духовный концерт для хора а капелла (сочинения такого рода на рус. службе создавали Б. Галуппи, Дж. Сартти, затем М. С. Березовский, Д. С. Бортнянский).

3) В совр. этномузыкознании «классической» принято называть неевропейскую музыку высокой традиции, основанную на ладомелодич. каноне ([рага](#), [макам](#) и его региональные разновидности, [памет](#) и др.), укоренённом в соответствующей системе эстетич. принципов. Наиболее развитые классич. традиции – в музыке Индии и связанных с её культурой стран Юж. Азии, в музыке стран Юго-Вост. Азии, стран арабо-мусульм. культуры, Китая, Кореи, Японии и др.

Литература

Лит.: Mennicke C. Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker. Lpz., 1906. Hildesheim; N. Y., 1977; Bücken E. Die Musik des Rokoko und der Klassik. Potsdam, 1927. Laaber, 1979; Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973; Blume F. Klassik // Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Kassel, 1974; Конен В. Театр и симфония. 2-е изд. М., 1975; Studies in eighteenth-century music. N. Y., 1979; Аберт Г. В. А. Моцарт. 2-е изд. М., 1987–1990. Ч. 1–2; Роллан Р. Происхождение «классического стиля» в музыке XVIII в. // Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. М., 1988. Вып. 3; Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в. М., 1996–2007. Ч. [1]– 3; Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М., 2006; Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М., 2008.